

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 19

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 № 3 від 28.04.2022 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, Index Copernicus International

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/10.28925/2412-2475.2022.19>

© Автори публікацій, 2022

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2022

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

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

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 3 dated 28.04.2022)

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 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 Nezhyyva — 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 the 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, Index Copernicus International

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/10.28925/2412-2475.2022.19>

© Authors of publications, 2022

© Borys Grinchenko Kyiv University, 2022

ЗМІСТ

<i>Броварець Тетяна</i> . «Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти»: вишиті фольклоризовані твори Тараса Шевченка	6
<i>Васьків Микола</i> . Рукописний епічний доробок раннього В'ячеслава Медведя (1970-ті рр.)	14
<i>Вірченко Тетяна</i> . Відповідальність і покликання як життєва стратегія (за епістолярієм Лесі Українки)	26
<i>Гайдаш Анна, Михайлюк Андрій</i> . Культура дрег-квін: взаємодія фемінності та чоловічого его у п'єсі Д.Х. Хонга «М. Баттерфляй»	33
<i>Титунь Оксана, Деркачова Ольга</i> . Світ речей у казках Лаймена Френка Баума	39
<i>Король Лідія</i> . Бренд письменника й образ автора: кореляція понять	47
<i>Кравченко Ангеліна</i> . Конструкт молитви у моделюванні ідентичності персонажа (модифікації у прозі О. Забужко, Ю. Іздрика, С. Жадана)	54
<i>Лепьохін Євгеній</i> . «Пісня залишається усе тією ж»: «неканонічні» оповідання Миколи Хвильового й «канонічний» авторський стиль	62
<i>Терехова Ірина</i> . Художня специфіка забутої казкової прози Марка Вовчка	71
<i>Федик Тамара</i> . Художні моделі адиктивної поведінки у п'єсі О. Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?»	77

CONTENTS

<i>Tetiana Brovarets</i> . “Ukraine will rise, the light of truth will shine, and slave children will pray in freedom”: The embroidered folklorized works of Taras Shevchenko	6
<i>Mykola Vaskiv</i> . Handwritten epic work of the early Vyacheslav Medvid (1970s)	14
<i>Virchenko Tetiana</i> . Responsibility and mission as life strategy (within the context of Lesia Ukrainka’s epistolary heritage)	26
<i>Anna Gaidash, Andrii Mykhailiuk</i> . Drag queen culture: The interaction of femininity and the male ego in David Henry Hwang’s play “M. Butterfly”	33
<i>Oksana Tytun, Olga Derkachova</i> . The essence of objects in Lyman Frank Baum’s tales	39
<i>Lidiia Korol</i> . Writer’s brand and author’s image: Correlation of concepts	47
<i>Angelina Kravchenko</i> . The construct of prayer in modeling the identity of the character (modifications in the prose of O. Zabuzhko, Yu. Izdryk, S. Zhadan)	54
<i>Eugene Lepokhin</i> . “The Song Remains the Same”: Mykola Khvylovy's “non-canonical” short stories and “canonical” writer’s style	62
<i>Iryna Terekhova</i> . Art specifics of forgotten fairy-tale prose by Marko Vovchok	71
<i>Tamara Fedyk</i> . Atistic models of addictive behavior in O. Mykolaychuk and Neda Nezhdana’s play “Honore, and Where Is Balzac?”	77

Броварець Тетяна,

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського
НАН України (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-1563-2572

e-mail: tetiana.volkovicher@gmail.com

**«ВСТАНЕ УКРАЇНА, СВІТ ПРАВДИ ЗАСВІТИТЬ,
І ПОМОЛЯТЬСЯ НА ВОЛІ НЕВОЛЬНИЧІ ДІТИ»:
ВИШИТІ ФОЛЬКЛОРИЗОВАНІ ТВОРИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Стаття присвячена явищу вишивання фольклоризованих поетичних творів Тараса Шевченка на рушниках, чимало з яких належать до патріотичних написів (переважно Західна Україна, 1930-ті рр.). Ці фольклоризовані рядки могли бути у різних контамінаціях. Вишивальниці часто поєднували між собою від двох до чотирьох творів й у такий спосіб створювали принципово новий текст. Зокрема, демонструються рушники з вишитою словесною формулою «Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти» (прототекст — містерія Т. Шевченка «Великий льох»), яка у різних випадках контамінується з іншими словесними формулами — також фольклоризованими творами Кобзаря, наприклад: «Любіться, брати мої, Україну любіть, і за неї, безталанну, Господа моліть» (прототекст — вірш Т. Шевченка «Згадайте, братія моя...» із циклу «В казематі») або «Свою Україну любіть. Любіть її... во врем'я люте, в остатню тяжкую минуту за неї Господа моліть» (прототекст — XII поезія Т. Шевченка «Чи ми ще зійдемося знову?» із циклу «В казематі»). Проаналізовані також конкретні випадки (на прикладі вірша-послання Т. Шевченка «Заповіт»), коли політичне смислове навантаження деяких вишитих словесних формул тісно переплітається з особистою сферою та уславленням самого поета. Продемонстровано, як на початку XXI ст. відбувається реактуалізація зразків епіграфічної вишивки першої половини XX ст. Такі випадки можна яскраво простежити у соціальних мережах, коли під час революційних подій публікуються світлини епіграфічних рушників, зокрема з вишитими рядками — фольклоризованими творами Тараса Шевченка. Зафіксовано і випадок подвійної реактуалізації одного і того ж зразка епіграфічної вишивки (рушник зі словесними формулами «Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти» і «Свою Україну любіть. Любіть її... во врем'я люте, в остатню тяжкую минуту за неї Господа моліть») з часовим проміжком у дев'ять років (під час Помаранчевої революції і Революції гідності).

Ключові слова: вишиті фольклоризовані поетичні твори Тараса Шевченка, рушники, патріотичні написи, реактуалізація, фольклоризація, прототекст, контамінація.

Патріотичні написи на західноукраїнських рушниках 1930-х років.

У 1930-ті роки на території Західної України стали масово поширюватися вишиті словесні тексти політичної спрямованості. З-поміж усіх текстильних виробів здебільшого вони побутували на рушниках. Чимало із цих патріотичних вишитих написів являли собою фольклоризовані твори Тараса Шевченка. Вишивальниці поєднували між собою переважно від двох до чотирьох різних творів й у такий спосіб створювали принципово новий текст. Рядки з поезій Тараса Шевченка (вже перероблені народом) могли бути у різних контамінаціях на рушниках. У контексті вивчення творчої спадщини Кобзаря загалом і фольклоризації

його поезій зокрема явище вишивання його творів є доволі поширеним, однак наразі мало-дослідженим — маємо лише згадки про нього (Волковічер, 2019, с. 99–100, 133).

Джерельною базою цієї статті є світлини старовинних рушників переважно першої половини XX ст., зокрема, велика їхня частина належить до 1930-х рр. Всі вони розміщені в Інтерактивному електронному покажчику фольклорних формул (епіграфічна вишивка) (далі — Покажчик), доступному онлайн (Броварець, 2016–2021). Покажчик постійно поповнюється. На сьогодні у цій базі можемо нарахувати кілька десятків вишитих зразків, в основі яких — дванадцять словесних формул (прототекстів творів Т. Шевченка), які у той або інший

спосіб комбінуються на різних рушниках. Нашою метою є демонстрація фольклоризації цих творів у вишивці першої половини ХХ ст.

Нижче наводимо дванадцять словесних формул — фольклоризованих поетичних творів Тараса Шевченка, які зафіксовані на українських рушниках першої половини ХХ ст., разом з відповідними їм прототекстами:

1. «*Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти*» — 11 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — містерія Т. Шевченка «Великий льох» (Шевченко, 1845).

2. «*Свою Україну любіть. Любіть її... во врем'я люте, в остатню тяжкую минуту за неї Господа молити*» — 13 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Свою Україну любіть. Любіть її... во врем'я люте, в остатню тяжкую минуту за неї Господа молити» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — XII поезія Т. Шевченка «Чи ми ще зійдемося знову?» із циклу «В казематі» (Шевченко, 1847).

3. «*Любіться, брати мої, Україну любіть, і за неї, безталанну, Господа моліть*» — 7 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Любіться, брати мої, Україну любіть, і за неї, безталанну, Господа моліть» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — вірш Т. Шевченка «Згадайте, братія моя...» із циклу «В казематі» (Шевченко, 1847).

4. «*Мій любий невинний краю! За що тебе Господь так тяжко карає?*» — 4 зразки епіграфічної вишивки у Показчику («Мій любий невинний краю! За що тебе Господь так тяжко карає?» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — вірш Т. Шевченка «Осії глава XIV. Подражаніє» (Шевченко, 1859).

5. «*Україно, Україно-ненько! Як згадаю тебе, краю, то в'яне серденько!*» — 3 зразки епіграфічної вишивки у Показчику («Україно, Україно-ненько! Як згадаю тебе, краю, то в'яне серденько!» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — поема Т. Шевченка «Тарасова ніч» (Шевченко, 1838).

6. «*Боріться — поборете!*» — 13 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Боріться — поборете!» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — поема Т. Шевченка «Кавказ» (Шевченко, 1845).

7. «*В своїй хаті своя правда, і сила, і воля*» — 3 зразки епіграфічної вишивки у Показчику («В своїй хаті своя правда, і сила, і воля» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — поема-послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні

і не в Україні моє дружнє посланіє» (Шевченко, 1845).

8. «*Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями, бо москалі — чужі люди, роблять лихо з вами*» — 6 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — поема Т. Шевченка «Катерина» (Шевченко, 1838).

9. «*Як умру, то поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Вкраїні милій*» — 10 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Як умру, то поховайте мене на могилі» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — вірш-послання Т. Шевченка «Заповіт» (Шевченко, 1845).

10. «*Одна я одна, як билиночка в полі, та не дав мені Бог ані щастя, ні долі*» — 8 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («Одна я, одна, як билиночка в полі, та не дав мені Бог ані щастя, ні долі» — реалізація формули, 2016–2021). Прототекст — I поезія Т. Шевченка із циклу «В казематі» (Шевченко, 1847).

11. «*Не щибече соловейко в лузі над водою, не співає чорнобрива стоя під вербою*» — 3 зразки епіграфічної вишивки у Показчику («Не щибече соловейко в лузі над водою, не співає чорнобрива стоя під вербою» — реалізація формули, 2016–2021); Прототекст — балада Т. Шевченка «Тополя» (Шевченко, 1840).

12. «*У кожного своя доля і свій шлях широкий*» — 10 зразків епіграфічної вишивки у Показчику («У кожного своя доля і свій шлях широкий» — реалізація формули, 2016–2021); прототекст — поема Т. Шевченка «Сон» (Шевченко, 1844).

Вище ми навели вишиті фольклорні формули, прототекстами яких стали не просто твори Тараса Шевченка, а саме його фольклоризовані твори. Інакше кажучи, поетичні твори Т. Шевченка, перед тим як потрапити на полотно у вигляді вишивки, пройшли певний етап фольклоризації, тобто на той момент вони вже побутували як українські народні пісні. Відповідно для визначення семантики / прагматики рушника з певним написом важливо розуміти: вишивальниця, залишаючи на текстилі рядки з творчості великого Кобзаря, сприймала їх скоріше як фольклор, ніж як поезію Т. Шевченка. Це означає, що написи, прототекстами яких були твори Т. Шевченка, побутували у різних варіантах; аналогічно і смисли цих написів варіювалися, а деколи і суттєво відрізнялися від первинного авторського задуму.

Наведені вище словесні формули найчастіше вишивалися паралельно з національною символікою. Такі вироби, за свідченнями влас-

ників родинних реліквій, у першій половині ХХ ст. було дуже небезпечно зберігати вдома (хазяям загрожувало суворе покарання аж до виселення в Сибір). Тому ті екземпляри, які все-таки дійшли до наших днів, переховувалися у різні способи (Волковічер, 2019, с. 133–134).

Наприклад, Г. Кажан у своїй статті «Щоб енкаведисти не знайшли рушника з тризубом, заховала його в... клубок ниток» (2017) розповідає про родину Кушнірів з Волинської області, члени якої зберігають старовинний рушник із написом «ВСТАНЕ УКРАЇНА, СВІТ ПРАВДИ ЗАСВІТИТЬ І ПОМОЛЯТЬСЯ НА ВОЛІ НЕВОЛЬНИЧІ ДІТИ / БОЖЕ УКРАЇНУ СПАСИ! / ЛЮБІТЕСЯ, БРАТИ МОЇ, УКРАЇНУ ЛЮБІТЕ І ЗА НЕЇ БЕЗТАЛАННУ ГОСПОДА МОЛІТЕ...» (Кажан, 2017). Отже, у першій половині ХХ ст. рушник замотували у клубок ниток, аби його не знищили. Зокрема, у статті цікаво розповідається, як впродовж тривалого часу змінювалася доля рушника, який то переховувався від ворогів, то вивішувався на найпочесніші місця — портрет Кобзаря чи ікону Богородиці. Тепер його вивішують на великі свята, коли збирається вся родина Кушнірів. Говорячи науковою мовою, відбувається постійна (під час свят) реактуалізація цього вишитого тексту.

Зважаючи на епоху цифровізації, у якій ми наразі живемо, реактуалізація старовинних вишитих текстів найчастіше відбувається в онлайн-просторі. Так, під час Помаранчевої революції 2004 р. у соцмережах поширювали світлина ще одного рушника з того ж регіону (Волинська обл., перша половина ХХ ст.) патріотичного спрямування. Вишитий на ньому напис «ВСТАНЕ УКРАЇНА СВІТ ПРАВДИ ЗАСВІТИТЬ І ПОМОЛЯТЬСЯ НА ВОЛІ НЕВОЛЬНИЧІ ДІТИ! / БОЖЕ УКРАЇНУ СПАСИ! // СВОЮ УКРАЇНУ ЛЮБІТЬ ЇЇ ВОВРЕМЯ ЛЮТЕ ОСТАННЮ ТЯЖКУЮ МИНУТУ ЗА НЕЇ ГОСПОДА МОЛІТЬ» охрестили пророчим. Коментар до фото був такий: «...На ньому вишиті сучасні події в Україні: покровитель Києва — архангел Михаїл, з двома помаранчевими мечами, опоясаний помаранчевим поясом, збоку герб Галичини — оранжевий лев (зазвичай жовтий), який лізе на київські кручі, судейська мантия з тризубом, загадкова помаранчева корона, таке саме тло з червоними хрестами...» (Пророчий рушник з Волині, 2004, 25 грудня). Помаранчевий колір на рушнику майже сторічної давнини люди сприйняли як передбачення Помаранчевої революції.

Згодом, майже за дев'ять років, світлина цього ж рушника розмістив на своїй фейсбук-сторінці активний учасник Революції гідності Володимир Сабат (2013, 29 грудня). Разом з ін-

шими світлинами, розміщеними у той період на його сторінці (фото тогочасного Майдану), рушник сприймається як заклик до боротьби за волю України. Функції вишитого тексту, який на цей раз був також реактуалізований під час революційних подій, лишилися загалом незмінними, але вже в контексті Євромайдану.

Зводячи до купи обидва випадки, можемо стверджувати, що ми стали свідками того, як один і той самий зразок епіграфічної вишивки першої половини ХХ ст. двічі реактуалізувався під час революційних подій початку ХХІ ст.: Помаранчевої революції та Революції гідності.

Сплетіння різних смислів у вишитих фольклорних формулах: особистого, політичного та вшанування пам'яті Кобзаря. Деякі із цитованих нами вишитих фольклоризованих творів Т. Шевченка, як доволі легко помітити, не містять явного політичного послання, їх також можна віднести до сфери особистого життя людини.

Зокрема, йдеться про вишивання такої відомої поезії, як вірш-послання «Заповіт». Цей твір Т. Шевченка масово вишивали з початку ХХ ст. і продовжують вишивати аж до сьогодні. Проте є істотні відмінності між сучасними вишивками «Заповіту» і сторічної давнини. Якщо у наш час твір «Заповіт» вишивають зазвичай майже повністю (два перші і два останні куплети із шести наявних), зі збереженням усієї авторської стилістики, орфографії та пунктуації, тобто фактично у вигляді скороченої цитати, то у першій половині минулого століття цей вірш-послання відтворювали на рушниках у фольклоризованому вигляді.

Останнє означає, що на текстилі сторічної давнини побутували значно більш усічені варіанти цього тексту, до того ж із по-різному скомбінованими рядками, численними орфографічними та пунктуаційними помилками і діалектними особливостями. Це свідчить про те, що його вишивали не за друкованим зразком, а по пам'яті — скоріше як народну пісню (що вже до цього побутувала в усній культурі), ніж як авторський твір.

Серед цих усічених фольклоризованих варіантів «Заповіту» найпопулярнішими є такі форми, коли збережені:

1) тільки перший і п'ятий куплети з шести наявних (наприклад, напис на рушнику 1934 р. з Волинської обл.: «МОГИЛА ТАРАСА ШИВЧЕНКА НАД ДНІПРОВИЙ ГОРІ ЯК УМРУ ТО ПОХОВАЙТЕ МЕНЕ НА МОГИЛІ СЕРЕД СТЕПУ ШИРОКОГО НА УКРАЇНІ МИЛІЙ // ПХАВАЙТЕ ТА ВСТЕ КАЙДАНИ ПОРВІТЕ І ВАЖОЮ ЗЛОЮ КРОВЮ ВОЛЮ ОКРОПІТЕ 1934 Р ТКАЧУК ОЛЬГА» (Броварець, 2016–2021));

2) лише перші два рядки (наприклад, напис на рушнику першої половини ХХ ст. (місце виготовлення невідоме): «ЯК УМРУ ТО ПОХОВАЙТЕ // МЕНЕ НА МОГИЛІ. М. Т.Г.Ш. / НА ПАМ'ЯТЬ» (Броварець, 2016–2021)).

Щодо візуального складника рушників із «Заповітом», то сучасні текстильні вироби прикрашені здебільшого ініціалами Тараса Григоровича Шевченка великого розміру, часто геометричним орнаментом або так званими брокарівськими розочками, іноді ще й портретом самого Кобзаря. Акцент тут, очевидно, робиться на вшануванні постаті Тараса Шевченка.

Рушники першої половини ХХ ст. з аналогічною вербальною формулою містили характерне зображення могили з хрестом за огорожею поміж двох дерев. Це ж зображення вишивальниці часто поєднували з іншими словесними формулами, зокрема: «Під хрестом моя могила, на хресті моя любов», «На могилі чорний ворон кричє, милий спомнить обо мнє — тяжєло заплаче» та ін. За різноманітними свідченнями, рушники із цим типовим зображенням могили мали різне значення: спомин про померлого, виряджання чоловіка в дорогу тощо (Волковичер, 2017, с. 689–690) — тобто стосувалися сфери особистого життя людини. Із такою ж семантикою, ймовірно, були і рушники з тією ж візуальною формулою могили з хрестом поміж двох дерев та вже згаданою словесною формулою «Як умру, то поховайте мене на могилі». І хоча такі рушники також могли містити ініціали Т. Шевченка (а могли і не містити), але у цьому випадку вони губляться на загальному фоні (адже візуальна складова, а саме могила з хрестом, займає значно більшу частину текстильного виробу), де на перший план виходить сам текст про поховання, який можна застосувати до кожної людини (а не слава великого Кобзаря, як ми це бачимо на сучасних текстильних виробках).

Додаткові політичні смисли вишитих написів. Попри встановлений нами факт, що деякі вишиті фольклоризовані поезії Тараса Шевченка (щойно аналізовані нами вишиті рядки з вірша «Заповіт») можуть належати до сфери особистого життя людини, це також не виключає і зворотного: у деяких випадках ці ж самі написи все-таки мали глобальний (політичний) сенс.

Як ми щойно зазначили, рядки із «Заповіту» Т. Шевченка могли вишиватися з акцентом на особисте життя людини, її смерть (здебільшого на старовинних рушниках), а також з метою уславлення автора цих рядків (це ми спостерігаємо на сучасних виробках, часто приурочених до річниці з дня народження Кобзаря).

Можливий також третій сенс відтвореного на текстилі «Заповіту» — саме той, який і закладався великим Кобзарем, — патріотичний.

Нижче наведемо коментар вишивальниці, яка на інтернет-форумі «Спілкування за вишивкою» поділилася світлиною рушника із «Заповітом», вишитого її старшою родичкою: «...Цей рушник вишивався власне десь у 1992 році, він є символом такого собі народження і становлення України. Тільки-но відбувся референдум, зразу ж бабуся двоюрідна сестра почала вишивати рушник. До цього часу портрет Шевченка висів без рушника...» На це одна з вишивальниць відповіла: «...Я гадала, може, то якась традиція давня, але теж хороша традиція, хоч і свіжа. Хіба що холмик трошки збив з пантелику...» А ще третя учасниця форуму додала: «...Рушник із «Заповітом» — своєрідно вже традиційний, а хрест і могила на багатьох рушниках цього періоду є, не треба їх боятися» (Спілкування за вишивкою, 2011).

Цей рушник перших років незалежності України із написом «ЯК УМРУ ТО ПОХОВАЙТЕ МЕНЕ НА МОГИЛІ СЕРЕД СТЕПУ ШИРОКОГО НА ВКРАЇНІ МИЛІЙ // ПОХОВАЙТЕ ТА ВСТАВАЙТЕ КАЙДАНИ ПОРВІТЕ І ВРАЖОЮ ЗЛОЮ КРОВЮ ВОЛЮ ОКРОПІТЕ» відтворений за старовинною схемою — із зображенням могили з хрестом, але вже, судячи з пояснення родички вишивальниці, з оновленим патріотичним смислом. Тому і два останні коментарі абсолютно не суперечать один одному: рушники із зображенням могили дійсно традиційні, починаючи від першої половини ХХ ст.; рушники із вишитими рядками «Заповіту» також традиційні, так само починаючи від першої половини ХХ ст. А смисли (як словесної, так і візуальної вишитої формули) можуть зберігатися, трансформуватися, нарощуватися або навіть кардинально змінюватися. Патріотична семантика могла бути закладена й у деяких давніших рушниках із тими ж формулами. У цьому випадку ми спостерігаємо видозміну давніших політичних смислів (у тому числі закладеного Кобзарем), характерну саме для періоду вишивання рушника, а саме: приурочення до конкретної події — здобуття Україною незалежності 1991 р.

Висновки. Отже, можемо стверджувати, що чимало вишитих написів на рушниках, протекстами яких стали фольклоризовані твори Тараса Шевченка, містили політичний посил: прагнення волі і незалежності українського народу. Нам видається перспективним і надалі збирати матеріали на цю тематику, докладно аналізуючи знайдені зразки. У межах цієї статті ми коротко охарактеризували дві виявлені ви-

шиті словесні формули, похідні від фольклоризованих творів Тараса Шевченка. Одна з них (а це вишита формула «Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти» (прототекст — містерія Т. Шевченка «Великий льох»)) мала явний патріотичний сенс, і її семантика практично не змінювалася, можливо, лише додавалися певні смислові відтінки. Водночас значення інших рушникових

написів, які походили від фольклоризованих творів Кобзаря, зазнавали (а подекуди зазнають і нині) трансформацій. Яскравим прикладом є рядки з вірша-послання Т. Шевченка «Заповіт»: «Як умру, то поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Україні милій...» — коли семантичне поле надзвичайно широке: від особистих переживань людини до патріотичного послу й ушавлення самого Кобзаря.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Борітеся — поборете!» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/boritesya-poborete-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
2. Броварець Т. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)*. URL: <http://volkovicher.com>; пароль: 2707.
3. «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/v-svoyij-hati-svoya-pravda-i-syla-i-volya/>. Пароль: 2707.
4. Волковичер Т. «Под крестом моя могила, на кресте моя любовь...»: многозначность вышитых надписей, или сюжетно-эпиграфические рушники — новая традиция XX века в условиях глобализации. *Збірник докладаў і тезісаў 7 Міжнароднай наукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва»*. Мінск, 2017. Т. 1. С. 688–690.
5. Волковичер Т. Вербальні тексти у народній вишивці кінця XIX — першої половини XX ст.: генеза, семантика, прагматика : [моногр.] / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. К.: Наукова думка, 2019.
6. «Встане Україна, світ правди засвітить, і помоляться на волі невольничі діти» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/vstan-ukrayino-svit-pravdi-zasvitit-i-pomolyatsya-na-voli-nevolnichi-diti-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
7. Кажан Г. Щоб енкаведисти не знайшли рушника з тризубом, заховала його в ... клубок ниток. *Волинь*. 22 серпня. 2017. URL: <https://www.volyn.com.ua/news/84163-shchob-enkavedisti-ne-znayshli-rushnika-z-trizubom-zakhovala-yogo-v-klubok-nitok.html>
8. «Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/invarianti/kohajtesya-chornobriv-i-ta-ne-z-moskalyami-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
9. «Любіться, брати мої, Україну любіть, і за неї, безталанну, Господа моліть» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/190-lyubitesya-brati-moyi-ukrajnu-lyubite-i-za-neyi-beztalannu-gospoda-molite-realizatsiya-formuli/>. Пароль: 2707.
10. «Мій любий невинний краю! За що тебе Господь так тяжко карає?» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/mij-lyubij-nevinnij-kraju-za-shho-tebe-gospod-tak-tyazhko-karaye-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
11. «Не щечебе соловейко в лузі над водою, не співає чорнобрива стоя під вербою» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/ne-shhebeche-solovejko-v-luzi-nad-vodoyu-ne-spivaye-chornobryva-stoya-pid-verboyu-realizatsiya-formuly/>. Пароль: 2707.
12. «Одна я, одна, як билиночка в полі, та не дав мені Бог ані щастя, ні долі» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/odna-ya-odna-yak-bilinochka-v-poli-ta-ne-dav-meni-bog-ani-shhastyani-doli-realizatsiya-formuli/>. Пароль: 2707.
13. Пророчий рушник з Волині. *Майдан*. 25 грудня. 2004. URL: <http://maidan.org.ua/static/narnews/1103936410.html>

14. Сабат В. Рушник. 29 грудня. 2013. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=178094862399835&set=pcb.178095065733148>
15. «Свою Україну любіть. Любіть її... во врем'я люте, в остатню тяжкую минуту за неї Господа молити» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/svoyu-ukrayinu-lyubit-lyubit-yiyi-vo-vrem-ya-lyute-v-ostatnyu-tyazhkuyu-minutu-zaneyi-gospoda-molit-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
16. Спілкування за вишивкою. 17 березня. 2011. URL: <https://vyshyvanka.ucoz.ru/forum/38-395-27>
17. «У кожного своя доля і свій шлях широкий» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/u-kozhnogo-svoya-dolya-i-svij-shlyah-shirokij-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
18. «Україно, Україно-ненько! Як згадаю тебе, краю, то в'яне серденько!» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/ukrayino-ukrayino-nenko-yak-zgadayu-tebe-krayu-to-v-yane-serdenko-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.
19. Шевченко Т. Кобзар. URL: <http://поетика.uazone.net/kobzar/zmist.html>.
20. «Як умру, то поховайте мене на могилі» — реалізація формули. (2016–2021). *Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул (Епіграфічна вишивка)* / Т. Броварець. URL: <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/yak-umru-to-pohovajte-mene-na-mogili-realizatsiya-invariantu/>. Пароль: 2707.

REFERENCES

1. «Boritesia — poborete!» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/boritesya-poborete-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
2. Brovarets, T. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com> (password: 2707).
3. «V svoii khati svoia pravda, i syla, i volia» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/v-svoiy-hati-svoya-pravda-i-syla-i-volya/> (password: 2707).
4. Volkovicher, T. (2017). «Pod krestom moia mogila, na kreste moia ljubov...»: mnogoznachnost vyshitykh nadpisei, ili suzhetno-epigraficheskie rushniki — novaia traditsiia XX veka v usloviiakh globalizatsii. *Proceedings (Reports and Theses) of the Seventh Scientific and Practical International Conference “Traditional and Contemporary State of the Culture and Art”, Minsk, Vol. 1, 688–690* [in Russian].
5. Volkovicher, T. (2019). *Verbalni teksty u narodni vyshyvtsi kintsia XIX — pershoi polovyny XX st.: heneza, semantyka, prahmatyka*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. «Vstan, Ukraino! Svit pravdy zasvityt, i pomoliatsia na voli nevolnychi dity» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/vstan-ukrayino-svit-pravdi-zasvityt-i-pomolyatsya-na-voli-nevolnychi-diti-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
7. Kazhan, H. (2017, August 22). Shchob enkavedysty ne znayshly rushnyka z tryzubom, zakhovala yoho v... klubok nytok. *Volyn* [in Ukrainian]. <https://www.volyn.com.ua/news/84163-shchob-enkavedysty-ne-znayshli-rushnika-z-trizubom-zakhovala-yogo-v-klubok-nytok.html>
8. «Kokhaitsia, chornobryvi, ta ne z moskaliamy» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/invarianti/kohajtesya-chornobryvi-ta-ne-z-moskalyami-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
9. «Liubitesia, braty moi, Ukrainu ljubite, i za nei, beztalannu, Hospoda molite» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/190-lyubitesya-brati-moyi-ukrajnu-lyubite-i-za-neyi-beztalannu-gospoda-molite-realizatsiya-formuli/> (password: 2707).

10. «Mii liubyi nevyynni kraiu! Za shcho tebe Hospod tak tiazhko karaie?» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/mij-lyubij-nevinnij-krayu-za-shho-tebe-gospod-tak-tyazhko-karaye-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
11. «Ne shchebeche soloveiko v luzi nad vodoiu, ne spivaie chornobryva stoia pid verboiu» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/ne-shhebeche-solovejko-v-luzi-nad-vodoyu-ne-spivaye-chornobryva-stoya-pid-verboiu-realizatsiya-formuly/> (password: 2707).
12. «Odna ya, odna, yak bylynochka v poli, ta ne dav meni Boh ani shchastia, ni doli» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-invarianti/odna-ya-odna-yak-bilinochka-v-poli-ta-ne-dav-meni-bog-ani-shchastia-ni-doli-realizatsiya-formuly/> (password: 2707).
13. Prorochyi rushnyk z Volyni. (2004, December 25). *Maidan*. [in Ukrainian]. <http://maidan.org.ua/static/narnews/1103936410.html>
14. Sabat, V. (2013, December 29). *Rushnyk*. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=178094862399835&set=pcb.178095065733148>
15. «Svoiu Ukrainu liubit. Liubit yii... vo vremena liute, v ostatniu tiazhkuui mynutu za nei Hospoda molyt» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/svoiu-ukrayinu-lyubit-lyubit-yii-vo-vrem-ya-lyute-v-ostatnyu-tyazhkuyu-minutu-za-neyi-gospoda-molit-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
16. *Spilkuvannia za vyshyvkoiu*. (2011, March 17). [in Ukrainian]. <https://vyshyvanka.ucoz.ru/forum/38-395-27>
17. «U kozhnogo svoia dolia i svii shliakh shyroky — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/u-kozhnogo-svoia-dolya-i-svij-shlyah-shirokij-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
18. «Ukraino, Ukraino-nenko! Yak zhadaui tebe, kraiu, to viane serdenko!» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/ukrayino-ukrayino-nenko-yak-zgadayu-tebe-krayu-to-v-yane-serdenko-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).
19. Shevchenko, T. *Kobzar*. [in Ukrainian]. <http://poetyka.uazone.net/kobzar/zmist.html>
20. «Yak umru, to pokhovaite mene na mohyli» — realizatsiia formuly. (2016–2021). *Interactive Online Index of Folklore Formulas (Epigraphic Embroidery)*. [in Ukrainian]. <http://volkovicher.com/verbalni-formuli/yak-umru-to-pohovajte-mene-na-mogili-realizatsiya-invariantu/> (password: 2707).

Tetiana Brovarets,

National Academy of Sciences of Ukraine, Maksym Rylskyi Institute for Art Studies,
Folkloristics and Ethnology
ORCID ID 0000-0003-1563-2572
e-mail: tetiana.volkovicher@gmail.com

“UKRAINE WILL RISE, THE LIGHT OF TRUTH WILL SHINE, AND SLAVE CHILDREN WILL PRAY IN FREEDOM”: THE EMBROIDERED FOLKLORIZED WORKS OF TARAS SHEVCHENKO

The article is devoted to the phenomenon of embroidering the folklorized poetic works of Taras Shevchenko on the towels (rushnyky), many of which belong to the patriotic inscriptions (for the most part, Western Ukraine, the 1930s). These folklorized lines could be in a variety of contaminations. Embroideresses often combined between two and four different works, therefore creating an absolutely new text. Particularly, I demonstrate rushnyky with the embroidered verbal formula “Ukraine will rise! A light of truth will shine, and slave children will pray in freedom” (the prototext is the mystery “Big Cellar”) which in different cases is combined with other verbal formulas (which are also folklorised works by Kobzar): for example, “Love each other, my brothers, love Ukraine, and pray to God

for our unfortunate country" (the prototext is the poetry "Remember, My Brothers" from the cycle "In the Casemate" by Taras Shevchenko) or "Love your Ukraine. Love her... in the difficult time, in the last worst moment pray to God for her" (the prototext is the 12th poetry "Will We Get Together Again?" from the cycle "In the Casemate" by Taras Shevchenko). The concrete cases (on the example of the poetry "My Testament" by T. Shevchenko) where a political content is closely intertwined with a private sphere and glorification of the poet have been also analyzed. It is shown that at the beginning of the 21st century there was re-actualization of the epigraphic embroidery samples which had been embroidered at the first half of the 20th century. Such cases can be well traced on social networks, when, during revolutionary events, photographs of epigraphic towels are published, in particular with embroidered lines which are folklorized works by Taras Shevchenko. A case of double re-actualization of the same sample of epigraphic embroidery was also recorded (the rushnyk with the verbal formulas "Ukraine will rise, the light of truth will shine, and slave children will pray in freedom" and "Love your Ukraine. Love her... in the difficult time, in the last worst moment pray to God for her") with a time interval of nine years (during the Orange Revolution and the Revolution of Dignity).

Keywords: embroidered folklorized poetic works by Taras Shevchenko, rushnyky, patriotic inscriptions, re-actualization, folklorization, prototext, contamination.

Стаття надійшла до редакції 21.12.2021.

Прийнято до друку 12.01.2022.

Кубг.edu.ua

Васьків Микола,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-3909-1213

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

РУКОПИСНИЙ ЕПІЧНИЙ ДОРОБОК РАНЬОГО В'ЯЧЕСЛАВА МЕДВЕДЯ (1970-ті рр.)

У статті проаналізовано епічні твори (фрагменти, начерки, оповідання, повість «Цілом військові маневри»), а також п'єса «Бомба, або ж Відповідальна особа» раннього етапу творчості (1970-ті рр.) лауреата Шевченківської премії В'ячеслава Медведя (1951 р.н.), які не публікувалися з різних причин і досі існують винятково в рукописах письменника, тому залишилися поза увагою дослідників. Ці твори вписуються у контекст біографії письменника: його праці бібліотекарем в Ужгороді, служби в армії, переїзду до Боярки і Києва, а також кола інтелектуально-культурного спілкування. Частина рукописних текстів є імпресіоністськими рефлексіями довколишнього світу і власного сприйняття цього світу, за жанром вони дуже близькі до етюдів, малюнків, образків кінця ХІХ — початку ХХ ст. Також через більшість творів проходить мотив визначення власного шляху, обрання письменницького фаху. Аналіз недрукованих творів В. Медведя 1970-х рр. дає підстави стверджувати, що від тексту до тексту оповідна майстерність автора зростала, випрацьовувалося коло проблем, прийоми образотворення, стиліові особливості, хронотоп, які згодом становитимуть основу ідіостилію письменника у його друкованому доробку. Рукописи В. Медведя, які зберігають подальші авторські виправлення і редагування, дають змогу простежити формування ідіостилію, критичне ставлення до написаних текстів, наполегливу цілеспрямовану діяльність щодо їх удосконалення. Найчастіше виправлення зводилися до видалення зайвих, на думку письменника, сегментів тексту, насамперед близьких до публіцистики інтерпретаційних самопояснень. Значною мірою це корелює із прагненням писати відповідно до прийому «айсберга», про що свідчило велике зацікавлення В. Медведя творчістю Е. Хемінгуея, В. Фолкнера та ін. Письменник не робив серйозних спроб опублікувати рукописні тексти у пізніші десятиліття, вважаючи, що вони ще не досягли належного рівня майстерності.

Ключові слова: рукопис, епос, оповідання, повість, нарративна стратегія, рефлексія.

Перші згадки в літературно-критичних і літературознавчих розвідках про творчість В'ячеслава Медведя, зокрема його епічні твори, припадають на 1979 р. (Тесленко О., 1979; У пошуках героя, 1979), тобто на час перших публікацій оповідання і «спроби роману» письменника в журналі «Ранок» за 1977 і 1978 рр. Ще двічі про епіку В. Медведя згадувалося в оглядах прози за 1980 р. (Дрозд, 1980; Положій, 1980) після чотирьох його публікацій у різних київських і ужгородському часописах. І лише після виходу в 1981 р. першої Медведевої збірки «Розмова» (Медвідь, 1981) того ж року ім'я і доробок письменника знайшли відгук аж у шести літературно-критичних публікаціях. Однак тоді ніхто не міг знати про неопубліковані, рукописні ліричні й епічні твори письменника. Законірно, що про них не згадувалося, і жоден дослідник не висловлював бажання прочитати щось із недрукованого. Прикро, але такого ба-

жання (і припущення про існування чималого неопублікованого доробку в архіві письменника) ніхто із літературознавців та літературних критиків не висловив і дотепер. Тому ця стаття з об'єктивних і суб'єктивних причин не може спиратися на напрацювання попередників, автор статті не може погоджуватися чи сперечатися з дослідниками і буде провадити лише самостійний розгляд текстів, висловлювати власні положення, думки і формулювати власні висновки про ранню прозу письменника.

Метою статті є аналіз становлення й еволюції Медведя-прозаїка, формування ідіостилію письменника в перших його рукописних творах, визначення ролі рукописного доробку в усій творчій спадщині автора. Також дуже важливим є з'ясування особливостей роботи В'ячеслава Медведя над редагуванням і удосконаленням текстів, для чого дуже добре надаються рукописи творів письменника, оскільки

вони позначені авторськими виправленнями, викресленнями та доповненнями (щоправда, доповнень зовсім мало).

У статті домінує вживання філологічного методу для аналізу особливостей письменницьких текстів, стилістичних правок тощо. Для всебічності формозмістового аналізу застосовано культурно-історичний метод для з'ясування зв'язку між творами В. Медведя й «расою», «середовищем» та «моментом» тогочасного українського суспільного і культурного буття, а також біографічний метод, оскільки факти і явища власного життя письменника чи спостережені ним особисто дуже багато важать у його творах.

Перше опубліковане оповідання В. Медведя «Вечірній духовий оркестр» було надруковане у 1977 р., коли письменникові було 26 років, ще одне — наступного року й «аж» по три оповідання у 1979 і 1980 рр. Може скластися враження, що до цього молодий прозаїк нічого не писав і одразу прийшов у літературу майже сформованим митцем. Насправді розуміємо, що письменник — особливо прозаїк — не виникає раптово майже з небуття.

Перші прозові твори, як і значну частину поетичних, В. Медвідь написав в Ужгороді, де працював у дитячій обласній бібліотеці за розподілом, а у проміжку відслужив у армії. Можливо, це був експеримент, можливо, пошук найвідповіднішої форми для мистецького самовираження. Їх зміст, відтворені події (автобіографічний елемент в епосі письменника був значно відчутнішим, ніж у ліриці) свідчать про те, що писалися перші оповідання (щонайменше ті, які збереглися в рукописах) уже після демобілізації автора. Хронологічну послідовність написання кожного з оповідань і повісті визначити важко, хоча здогадатися про це ми можемо, спираючись на міркування про зростання оповідної майстерності автора. Про належність творів до ужгородського періоду й імовірне уточнення дати робимо узагальнення на основі тих ремарок, які письменник зробив уже у 2020 р., сам не завжди пам'ятаючи більш-менш точну дату написання.

Поки ж робимо припущення, що першим серед збережених оповідань було те, якому письменник довго не міг дібрати адекватну назву, тим більше, що автор звужує хронологічні межі до 1973 р. і зазначає, що написане воно було «в армії». Зрештою неважливо, перший чи другий варіанти стали назвою твору, все одно були вони обидва претензійними і значною мірою стандартними. Спочатку оповідання було названо «Таємниця долини», згодом — «Каз-

ка зимової долини». Можливо, на вибір назви вплинув час і місце написання твору, бо зразу напрашується аналогія з назвою повісті І. Чендея «Казка білого інею», опублікованої у 1979 р., а про цю повість та назву ужгородці могли знати й раніше. Проте і «таємниця», і «казка» були дещо претензійними, особливо якщо врахувати, що зміст твору не дуже узгоджується із цими пафосними, хоча й заманливими для пересічного читача назвами.

Мабуть, це був період фіксування вражень, старанного їх занотовування для точного імпресіоністичного пізнішого відтворення. Про це, зокрема, свідчить фраза: «Спочатку ти спостерігаєш за всім, що довкола тебе <...> потім спробуєш щось записати, але згодом захочеш блокнот, бо нічого не виходить...» В оповіданні йдеться навіть не про власне долину, а про парк біля річки. У ньому до дрібниць відтворюється історія спостереження оповідача за пугачем, грачням, горобцями, кущами, у які вони ховаються, різними закутками парку тощо. А заодно автор фіксує власні відчуття, враження, емоції: «Сутеніє: згадуєш ти це коротке слово, що так багато означає. Ще тобі щось у свідомості спалахне таке, про що ти не хотів би забути у цей день. Ах, так!»¹ Письменник вправляє у вмінні відтворювати деталі, нагромаджувати їх, «обкладати» ними читача, зосереджується на чуттєвому відтворенні, намагаючись максимально уникати будь-якого абстрагування, публіцистики, що і є сутністю мистецтва, мистецтва слова зокрема.

За жанром «Казка зимової долини» — це не зовсім оповідання, імпресіоністичне рефлексування довкілля і саморефлексування більше схиляють до того, аби генетично зарахувати цей твір до таких популярних на межі ХІХ–ХХ ст. «етюдів», «малюнків», образків» і т. п. Зрештою пізніші опубліковані епічні твори В'ячеслава Медведя часто є своєрідними «образками» з натури, замальовками без якихось вагомих дій, подій або містять у своїй структурі такі «образки».

Рукопис оповідання відтворює процес редагування і свідчить про те, що письменник ґрунтовно працював над ним. Так, спочатку творові передував епіграф, ледь-ледь трансформований з ліричного твору М. Рильського «Є така поезія Верлена...»: «Ні, рядком розпачливим Верлена / Я не хочу вечір свій зустріть!» У Рильського після «ні» й у кінці фрази, а заодно й твору стояли знаки оклику. Отже, автор етюду відчував, що оклики в його творі недоречні, а згодом і взага-

¹ Тексти цитуємо за рукописами В'ячеслава Медведя.

лі закреслив епіграф, бо зрозумів ще одне: цитата з Рильського суттєво звужує інтерпретацію, зводячи її переважно до імпресіоністичної поезики (може, й методології), та ще й крізь призму творчості Верлена й Рильського.

Чимало виправлень стосуються скорочень у тексті. На В. Медведя, мабуть, ще у студентські роки невитравне враження справила інформація про те, як напружено працював над текстами Василь Стефаник, переважно скорочуючи, відсікаючи зайве. Незначні викреслення були в рукописі «Казки зимової долини», а два останні абзаци автор прибрав повністю як зайві, як такі, що вказують напрям інтерпретації, чи як непотрібне закінчення твору за принципом «повинне бути закінчення», та ще й, як зауважують формалісти, найчастіше — шаблонне закінчення.

Шукав письменник і свою нарративну стратегію, форму налагодження комунікації з читачем. У кількох перших оповіданнях він вдається до не зовсім поширеної, хоч і не ексклюзивної нарації — звертання до другої особи й ілюзії оповіді від другої особи. Спочатку в «Казці зимової долини» це було звертання, відповідно оповідь велася від імені «ви», згодом письменник виправляє сумлінно всі займенники і дієслова на «ти» й одну замість множини. Ось початок твору: «Ти ступаєш на територію парку...» Або ж короткий третій абзац: «Отож ти робиш кілька кроків уздовж акацій, що ростуть рядочком, сходиш убік і потрапляєш у нову смугу світла». По-перше, займенник «ти» завжди довірливіший за «ви», значно скорочує комунікативну дистанцію між автором і читачем, по-друге, більш чуттєвий, образний, дає підстави малювати в уяві цього гіпотетичного «ти», краще уявляти на його місці себе. Натомість «ви» узагальнює читача чи уявного персонажа ще з кимось, отже, робить його абстрактно-невизначеним.

Наративно подібним чином у першому варіанті починалося оповідання зі значно цікавішою назвою «Зі світа», яка відсилала до стилістики ХІХ чи початку ХХ ст.: «Давайте підемо на пилораму і подивимось, що там робиться. А поскільки тепер літо, то влітку й вирушимо». Початок аж надто учнівський, що автор згодом усвідомив і тому викреслив його повністю, мабуть, підсвідомо керуючись аксіоматичною настановою, що не варто починати з хронологічного початку, чітко визначати час і місце. Оповідання лише виграло від того, що читач і так легко усвідомлює у процесі читання, де, в який час і які події, явища описуються у творі.

«Зі світа» складається з чотирьох частин, які автор розділив міжабзацними пробілами.

У першій описується з коротенькою історією пилорама, відтворюється процес розпилювання дощок. Спочатку видається, що наратор безособовий, згодом у невласне прямій мові поєднуються голоси безособового наратора і Григорія. Описи подаються не заради описів, а розгортаються паралельно з повідомленнями про смерть Степана, про потребу зробити терміново труну, для чого необхідно напиляти дощок. А ще Григорій (можливо, його прототипом був батько письменника) розмірковує про те, як умовити «батьошку» здійснити обряд поховання у поєднанні з музикою, яку заповів собі Степан. У поле зору обсерватора-наратора вперше у прозових творах В. Медведя потрапляє німий Волота, який після сварки щодо якості дощок спересердя пішов із пилорами й напився. Ось тут детально виписується епізод про Волоту, який із невідомих причин присікався до місцевого вчителя Миколи Григоровича, приступаючи кожен раз до нього з перекинутою через раму ногою, й лише згадка односельців про дружину Галю порятувала педагога.

Друга частина оповідання є епічним аналогом поезії «З пункту А в пункт Б, завдавши величезного клумака на плечі, вийшов такий собі непоказний чоловік...» Тепер ми дізнаємося, що це сон у сні конкретного персонажа Григорія, а не безособового, як було в ліричному вірші. У другій частині теж закреслене перше речення, яке справді вадило оповідання дидактичністю і спрощенням нарації, але дає нам можливість аргументовано твердити, що сни-візії персонажа мають алегорично-притчевий характер: «А тут час нам послухати притчу про головного героя нашого оповідання, про те, куди він пішов і що йому наснилося». Перебіг сновидіння Григорія майже повністю відтворює те, як вирушив ліричний «я» у дорогу із села, далеко за Лису гору (гора з такою назвою є біля Кодні) та що йому наснилося у відповідній поезії. Є лише одна відмінність, але надзвичайно вагома: якщо герой ліричного твору попри все далі вирушив у невідому дорогу, то Григорій (його ймовірний прототип чимало помандрував теренами СРСР як офіцер-військовик) у своєму сні повертається до рідного села. Умовно кажучи, тут «гречкосійство» перемогло «комбативність».

Та на цьому твір не закінчується. Дві перші частини за обсягом становлять трохи менше півтори сторінки машинопису кожна, третя ж значно коротша — менше пів сторінки. У ній Григорій уже постає в селі, на похороні, який тільки-тільки починається, хоча у сні персонаж мандрував кілька днів. Живі односельці й навіть мертвий Степан не відпускають Григорія, він знову легко і швидко поринає у світ

їхніх клопотів і повсякденних справ. А четверта частина складається усього з одного речення на неповні чотири рядки: «А що в ці дні дощі полились і земля скрізь порозкисала, та ще люди в таку погоду в землю йдуть, то Григорія охоплював якийсь жаль по всьому живому, і він думав, що якесь воно все, що й хтозна».

Майстерність письменника насамперед полягає в тому, що він не формулює думки прямо, у словах автора чи персонажа, а оповідає, так би мовити, за дотичною, і за цією дотичною, опосередкованою нарацією приховується безмежне поле для інтерпретації. «<...> непряме слово (тобто побічне зображення світу) надає розповіді багатоплановості, а кожне однозначне твердження перетворює у стереографічне» (Барт, 1986, с. 141). В останньому реченні нібито нічого не мовиться про жаль Григорія за покійним Степаном, як і за будь-ким із односельців, із оповідання важко зрозуміти, наскільки близьким головний герой був із покійним односельцем, видається, що це були добрі знайомі, але не друзі й не близькі родичі. Проте крізь рядки, через фіксацію окремих деталей і відчуттів персонажа окреслюється нерозривна спорідненість Григорія зі Степаном, з односельцями, втрата кожного з них стає втратою частки себе.

Рукописи, зокрема епічних творів В. Медведя, дуже цінні тим, що на їх основі можна простежити, як шліфувалася вправність, реміснична і мистецька майстерність письменника. Текст оповідання «Зі світа» всіяний виправленнями. Переважно це заміна одних слів і словосполучень на інші, які видавалися авторові більш доречними, найвідповіднішими саме в цьому місці твору. А ще частіше автор вдається до скорочень, аж до вилучення цілих речень. Ці вилучення дають нам можливість тепер значно чіткіше зрозуміти, «про що» твір, у якому напрямі повинен іти інтерпретаційний пошук. Уже йшлося про кілька таких скорочень, насамперед на початку першої та другої частин оповідання.

Можемо навести ще один такий приклад — останнє речення третьої частини: «Чоловік пішов додому, і вирішив більше нікуди не втікати, жінку свою любити і на пилораму на роботу ходити». Це вже після того, як Григорій уві сні повернувся в село, на похорон, органічно й невимушено влився в життя нерозривного гурту односельців. Саме так розуміти третю частину і все оповідання якраз і спонукало це останнє речення. Проте автор його повністю безжалісно викреслює. Якщо така думка зродиться у читача, то це повинна бути його, читачева, думка, а не підказана автором. Тобто читач повинен

бути співавтором твору, так само, як і автор, внутрішньо напружено працювати.

Багато в чому «Зі світа» можна вважати скороченим прообразом збірки «Розмова» та інших опублікованих творів В. Медведя. Перед нами окремі образки, завершені й незавершені епізоди, описи, фрагменти, а ще персонажі, які будуть переходити з тексту в текст, творячи єдиний, цілісний коднянський художній світ В'ячеслава Медведя. У цих епізодах, описах, фрагментах, як і в цілому оповіданні, так само немає надзавдання (радіше воно аж надто глибоко заховане). Кожен з них є частиною значно більшого цілого, але як у краплі відбивається океан, так у кожному з них відтворюється велика мистецька єдність і завершеність.

Зображення за дотичною, без зайвих деталей і пояснень-спрощень для читацької інтерпретації притаманне і оповіданню «Передивляючись Рембрандта», на титульній сторінці якого рукою автора зазначено: «Чи не в Ужгороді писав». У ньому ледь не вперше виявляється риса, яка стане згодом визначати ідіостиль В. Медведя: розлогі діалоги, без жодних ремарок наратора або майже без них, складають переважну частину тексту. Саме такий діалог займає першу сторінку короткого оповідання з 2,5 сторінки. З нього опосередковано дізнаємося, що після довгих вагань головний герой вирішує піти на постійне мешкання з якоюсь нелюбою, але турботливою «товстускою». Потім із ще двох коротких діалогів з Валентиною-бібліотекаркою, теж без жодних ремарок і пояснень, стає розуміло, що його справжнім коханням була Валентина, з якою він зараз безповоротно прощається. Про цілий вир почуттів свідчать дві короткі репліки жінки і безіменно-го персонажа:

«— Ти колись писав: “Бібліотекарка, бібліотекарка...”»

— Тільки ж не плач, он люди».

Поміж трьома діалогами ідуть, кожного разу на один абзац, рефлексії персонажа щодо змін погоди і внутрішні саморефлексії про дорогу до бібліотеки, перебування в бібліотеці й перегляд альбому репродукцій картин Рембрандта. Персонаж-наратор фіксує певну незручність від занадто теплої для літньої погоди сорочки, від дощу, від того, що сорочка надовго і неприємно прилипає до тіла. Та все це десь на периферії свідомості, яка, відчувається, напружено працює над іншим. Над чим саме — не уточнюється, з'ясувати це має читач на основі попередніх і наступних діалогів. Можна шукати аналогії із прийомом «айсберга», бо ж до цього спонукає те, що з ужгородського періоду і на все подальше життя для В. Медведя улюбленими

письменниками, аж до вивчення їх листування, були Ш. Андерсон, Е. Хемінгуей і В. Фолкнер. Якщо бібліотекарка та співмешканці головного героя мають імена, то він є безіменним. Ім'я, рід занять, точний вік персонажа не мають особливого значення, найважливішим стає зображення того мінімуму подій, явищ, рефлексій, які дають можливість читачеві відгадувати, встановлювати напружені психологічні трансформації, які відбуваються у внутрішньому світі головного героя.

На меркантильний вибір дружини і прощання зі справжнім коханням накладається перегляд альбому Рембрандта, який нібито жодним чином не пов'язаний із внутрішніми і зовнішніми пертурбаціями в житті персонажа. Опосередковано можемо вибудовувати асоціативні містки, як-от: довершені, але віртуальні картини Рембрандта якимось чином корелюють зі справжніми, довершеними, але так само недосяжними вже в реальності почуттями. Дотично, через перегляд того ж альбому, відтворення спонук і результатів цього перегляду в оповіданні окреслюються творчі пошуки автора, основний зміст яких — відсутність зайвого, вагомість кожної деталі, зображення конкретно-чуттєвого повнокровного світу, за яким приховується щось інше, не менш важливе, вічне — сенс цього реального світу буття.

«Як людині, що звикла до картин мистецтва, в яких немає нічого зайвого, мені ще важко було вгадувати, що ж означають ті чи інші речі — янголи, корови, леви, собаки в сукупності з зображеними на цих картинах людьми. Зрештою, символи відходили, я хотів зрозуміти оті жести рук, ті схиляння голів, зміщення ніг, викривлення тулубу, що так багато говорили, бо все це було приховане тканиною, а якщо тканина подекуди зустрічалась, то вона лише підкреслювала зумовлені сюжетом жести, погляди». Кожна нібито незначна деталь стає дуже вагомою, і майстерність митця — у творенні таких містких деталей, реципієнта — у вмінні їх зауважити і прочитати.

Ще одне оповідання ужгородського періоду не отримало назви й досі. Шкода також, що не збереглася й остання сторінка рукопису. Твір поєднує в собі щонайменше дві сюжетні лінії. Одна — вже добре відома з попереднього оповідання і традиційна для літератури — еротична. Письменник розповідає про короткотривале перебування у складі якоїсь «поважної» комісії у клубі села Торун на Міжгірщині (офіційно пишуть зараз Торунь, але в селі й досі ще побутує зафіксована в попередні століття форма Торун, яку зазначає В. Медвідь). Розігрується коротенька історія швидкоплинної закохано-

сті в тендітну, дещо сором'язливу керівницю клубу Калину Іванівну (ім'я й по батькові наратор дізнається пізніше, вже у райцентрі). Час від часу повторюється одна деталь: у зимовому клубі холодно, дівчина гріє руку під кептариком на грудях, а певну розчуленість наратора викликають нерівні рядки написів, зроблені замерзлою рукою.

Друга сюжетна лінія — історія вигаданого «Майже добровільного товариства усіх тих, хто прагне стати на лижі в погідну зимову днину», створеного в Торуні «у 1... році» (як здогадуємося з тексту твору, задовго до приходу радянської влади), яку наратор розповідає своїй дружині. Загадкою залишається, чи дружина і Калина Іванівна — це одна й та сама жінка, чи це різні люди. Ця сюжетна лінія розгортається в першій частині оповідання і написана з добрячою часткою іронії, про що свідчить застосування зниженої лексики, прізвище дрібного працівника товариства Фундєрачок, описи носа директора, який ледь не живе своїм окремим життям, із легкими алюзіями на Гоголя тощо. За іронією автор, однак, зумів приховати те, що за умов серйозної наративної стратегії навряд чи могло бути надруковане в радянські часи. Виявляється, за чеської влади створювалися різноманітні благодійні товариства, які сприяли розвою краю, намагалися йти в ногу з часом, навіть його випереджати («а це ж уперше в світі»), популяризуючи заняття спортом, туристичний потенціал карпатського села, розташованого на перевалі (перевал відомий як Торунський, за назвою села), розбудовуючи транспортну інфраструктуру віддаленої гірської місцевості.

Ось у це славне своїми традиціями село і прибув наратор у складі поважної комісії. Такіх поїздок-перевірок було, очевидно, чимало, перебування в Торуні виокремилася з їх шерегу те враження, яке справила на оповідача завідувачка клубу, її «ті руки золоті і тремтливі, як гілочки яблуневі на морозі». Нам лише залишається здогадуватися, який слід залишила та зустріч і закоханість у серці наратора, мала вона якесь продовження чи залишилася яскравим і незабутнім імпресіоністичним спогадом.

Значна частина (важко сказати, яка саме) повісті «Цілком військові маневри» була написана ще в Ужгороді, після повернення зі строкової річної служби, а завершувалася вже після переїзду в 1975 р. до Боярки, а потім і Києва. Сюжет її повністю зосереджений на перебуванні в армії головного героя, «товариша сержанта», неформального «заступника командира роти по політичній частині» Василя Миколайчука, прототипом якого був сам автор. З одного боку, можна констатувати, що повість є розвитком

традицій класичного і майже нормативного на той час міметичного реалістичного письма, вкладається в загальноприйняті канони повісті як жанру. З іншого боку, у творі чимало вже від сюжетобудови, нарративних особливостей, стилістики, творення загальної картини з нібито розмежованих окремих фрагментів звичного для нас класичного Медведя, які вже не вписувалися в канони соціалістичного реалізму.

Зрештою повість не вписувалася в тогочасні канони і за змістом. Армія була своєрідною священною короною у всі роки радянської влади, взірцем відданого служіння батьківщині й народу. Натомість у творі В. Медведя відтворено армійські будні без жодних прикрас: вони дуже часто не узгоджуються зі статутами, замість романтики військової служби, солдатської й офіцерської, постає сіра буденність, від якої часто рятуються пиятикою, що призводить до deboшів тощо. Щоправда, у повісті немає сцен відвертої дідівщини, фізичних знущань над молодшими чи слабшими солдатами, а роздуми Василя про варіант залишитися в армії з подальшим кар'єрним офіцерським зростанням свідчать про велику кількість позитивів у службі, проте загальна картина була далекою від ідеальної.

Легкими проявами дідівщини є постійні скарги малорослого — трохи більше півтора метра — майстровитого і працюючого таджика Саїдбека Шаріфова, який залишив удома дружину й «двоє чи троє діток», на словесні приниження з боку інших солдатів і сержантів, які доводили його до плачу. Про системність цього явища дізнаємося вже в кінці повісті, зі слів так само демобілізованого єфрейтора, «азербайджанця чи грузина», з яким Василь зіткнувся у вагоні дорогою додому: «У перший день служби мене сержанти львівські як взяли за карок — світ немилый був. Зразу огризнувся, лякав, що заріжу. А вони мене ввечері викликали за роту і — пряжками... Але ж якби було чого, а то...» А потім твориться таке звичне для тодішньої армії замкнене коло, коли вчорашній принижений вдається до знущань над іншими молодими, ставши сам «дідом»: «Я не жалів молодих, — ляснув долонею по горлу, — але й мене не жаліли. Ти знаєш, може, якби не зі мною так, то й я б попускав».

Проте найбільше Миколайчука вражає абсурдність, неузгодженість зі здоровим глуздом багатьох речей в армії, які зустрічаються на кожному кроці. Найчастіше це впливання отриманою владою і вияв її. Це може бути капітан Духнович, який не дає дощок, бо ж записка не на його ім'я написана («Там же ясно написано, в кого проситься, от і йди до нього, раз

там так написано»), хоча він усвідомлює, що видати дошки може лише він, більше того, фактично зобов'язаний їх видати. Це може бути батальйонний завклубом молодий лейтенант Гнутиков, який хвацько віддає честь старшим офіцерам, але безпричинно, зате «за статутом» присікується до молодших за статусом. Або ж «карячкуватий капітан із жовтими пучками від куріння», який змусив увесь батальйон «повилазити на машини» й довго там сидіти, бо вивантажилися без команди. Це не може не вражати людину, яка ще зберегла залишки здорового глузду. «Мене зрушував сміх. Не знати чого, але мені хотілося реготати. І так щоразу, хай скільки пролунає команда “Отставить!”».

Оцей сміх час від часу «зрушує» Василя. Тому закономірним є звернення персонажа-оповідача до іншого солдата: «Це трохи часу мене, Хуррамов, і нас — мене, тебе, його, — я кивнув на двері, де мав бути Забожко, — назовуть великими гумористами і диваками. Куди отим Швейкам і гиншим, як моя бабуся мовляла. Куди їм, кажу». Мабуть, Хуррамов нічого не зрозумів зі сказаного. Проте це звернення Василя Миколайчука до нього є своєрідним підсумком абсурдності військової служби в радянській армії, повсякденної метушні солдатів і офіцерів, яка часто не має сенсу чи суперечить здоровому глузду.

Та армія для автора і його персонажа не складалася лише з темних фарб. Були і світлі моменти. Так, теплі враження залишило спілкування з капітанами Фоміним, Забожком, Лакатошем, із дружиною Лакатоша — колишнім муляром, яка відзначається тонким мистецьким смаком, солдатами, навіть уже згадуваним таджиком Шаріфовим. Миколайчукові подобається його неформальна, позастатутна й неоплачувана посада замполіта роти, подобається готувати дописи в армійську газету, виготовляти наочність, проводити політінформації тощо. Саме в армії розгортається історія кохання Василя і доньки капітана Лакатоша Оксани. І це не просто поклик обмеженої фізично на рік плоти до жінки.

Зовнішність, поведінка Оксани викликають захоплення у всіх без винятку. Красуня, смілива, всебічно активна — вона чудово грає на фортепіано, безстрашно їздить на мотоциклі, судить футбольні матчі між солдатами — донька Лакатоша «співзвучна» внутрішньо з Миколайчуком, і це найважливіше. Як і мати, вона має тонке мистецьке відчуття, глибоко пропускає через душевні роздуми і переживання все, що відбувається довкола, наділена надзвичайною емпатією. Чого лише вартий, здавалось би, безсенсовий діалог Оксани і Василя на цілих півтори сторінки про дощ, про погоду — високо-

поетичний, небуденний обмін репліками, які продовжують, доповнюють одна одну:

«— Ось і дощ, такий, здається, жаданий <...> І не віриш у те, що він справжній.

— Він, буває, приходиться, щоб налякати лякливих, і тому треба дуже тихенько стояти, аж не поворухнутись, як зачинає падати.

— А ви коли-небудь стояли отак під дощем, не ховаючись?

— Так, але я тоді був зовсім один, і хоч би хто поряд, але я відчув тоді, що таке дощ для тебе, коли ти опиняєшся сам-однісінький в лісі чи серед поля.

— Я знала колись, які бувають дощі, я їх всі пам'ятала, і вони мене любили. В лісі ж бо зовсім вони не такі». І далі ще на цілу сторінку розмова про те, «що дощ може бути таким глибоким і ніжним», про «кольорові дощі мого дитинства», про те, «як зникає поволі дощева сивина» тощо, і неважливо, кому належать ті чи інші репліки, бо їх можна без жодної шкоди для змісту «передоручити» від Оксани до Василя чи навпаки.

Найголовніше — дівчина дуже кохає Миколайчука, готова їхати за ним без жодної на те потреби, на далекий полігон, хоч і на край світу, а той відповідає їй взаємністю. Тому основна, латентна, драма, трагедія персонажів повісті — це не армійські колізії, протистояння між солдатами й офіцерами, а «смерть» кохання Василя й Оксани, без жодних видимих на те причин. І від того ще болісніше розставання з дівчиною назавжди, без будь-якого сподівання на зустріч через певний час. Що переживає Оксана, можемо лише здогадуватися. Василь після болісних вагань вирішує відмовитися від військової кар'єри, поклик рідного краю, тісно пов'язаного з образом матері, виявляється значно сильнішим. Залишається загадкою, чому Миколайчук не забирає доньку Лакатоша із собою, не пропонує їй поїхати разом. Можливо, вирішив поєднати із цим періодом життя повністю й безповоротно, хоча він назавжди залишається в його серці.

Художньої сили яскравому відтворенню реалій у повісті «Цілком військові маневри» надає те, що В'ячеслав Медвідь максимально спирається на власні спостереження, його твори відзначаються високим рівнем автобіографічності, кореляції подій і персонажів із протоподіями і прототипами. Армійський досвід письменника охопив усього один рік, але за цей рік він устиг побувати в експериментальній «учебці» у Волгограді, потім у складі залізничних військ (а фактично будбату, чи «стройбату»), кілька місяців прожив у наметах у Молдові. Далі брав участь у будівництві естакадного

мосту під Баку, де зірвав спину так, що й досі це дається взнаки. Це будівництво було в центрі сюжету одного з оповідань В. Медведя, однак серед рукописів письменника воно не збереглося. У «Цілком армійських маневрах» час від часу згадується населений пункт Джульфа в Азербайджані, на кордоні з Іраном і недалеко від вірменського озера Севан, зі змішаним тоді вірменсько-азербайджанським населенням, де проходили останні місяці служби В'ячеслава Медведя.

Саме там майбутній письменник виконував обов'язки замполіта роти. Звернув увагу на нього і прилаштував на цю посаду реальний капітан Фомін — велетень, який був природженим військовиком, якого всі боялися вже за один зовнішній вигляд, а ще більше поважали за справедливість і за те, що жодного разу не застосував своєї переваги у фізичній силі. Цей реальний Фомін, ледь не ідеальний в очах письменника офіцер, попри природжену відповідність до обраного фаху, аж ніяк не був лише справедливим солдафоном. А був він людиною небуденною, цікавився культурно-духовними явищами, за що, очевидно, і проймався симпатією до Медведя, хоча поблажок не давав. У Фоміна була багата на той час бібліотека, до якої отримав доступ сержант В. Медвідь, перечитавши чимало книг з неї. Найбільше в пам'ять письменника врізалася чимала добірка серії «Библиотека всемирной литературы», де він уперше, наприклад, прочитав твори Халдора Лакнеса, які справили на нього несподівано сильне враження.

Що ж стосується друку повісті, то з її рукописом В'ячеслав Медвідь звертався до Євгена Гуцала. І той виступив категорично проти її публікації. Основний аргумент — у «Цілком військових маневрах» спотворений образ радянської армії, бо не може бути в ній дідівщини, рабського використання солдатської праці, нехтування статутом як із боку солдатів, так і офіцерів тощо. А в повісті В. Медведя це було і ґрунтувалося на власному досвіді письменника. Цікаво, що сам Є. Гуцало в армії не служив, більше того, всіляко уникав призову, перебігаючи, за спогадами М. Слабошпицького, з однієї районної газети до іншої, як тільки ним починав цікавитися військкомат (Слабошпицький, 2020, с. 368). Але перебування під пильним наглядом маланчуківських церберів за «ідейні» прорахунки у власних творах спонукало Є. Гуцала категорично виступити проти друку «Цілком військових маневрів». Отримавши відмову, В. Медвідь і сам дуже не наполягав на публікації повісті, усвідомлюючи її тогочасну неформатність.

У пізніших надрукованих творах («Заманці», «Таємному сватанні», «Збирачах каміння») розлогі частини «Цілком військових маневрів» із невеликими виправленнями потрапляють до читача. Але не менша частина повісті, яка в рукописі становить 50 сторінок машинопису, так і залишилася досі не опублікованою. В «Цілком військових маневрах» усі ці фрагменти органічно поєднувалися за хронікальним принципом, були пов'язані спільними персонажами і насамперед внутрішнім самоспогляданням, пошуками, прагненням визначити власний життєвий шлях і місце у світі інших людей головного героя твору. Нарація твору відповідно поєднує у собі то відтворення думок, емоцій, переживань від першої особи, то ледь не імпресіоністичне й одночасно байдужо-відсторонене фіксування «безособовим» оповідачем, що постійно асоціюється з Василем Миколайчуком, всього, що відбувається навколо. Ця фіксація ніби відокремлена від наратора, можливо, лише заважає, відволікаючи від напруженої роботи зовсім мовби незворушного головного героя. Та з розрізнених фрагментів створюється цілісна, цікава і дуже важлива картина окремого етапу в житті персонажа й автора, окремого світу, з яким важко, проте безповоротно, назавжди вони прощаються.

В основі повісті — трансформація власних армійських спогадів і переживань письменника. У його підсвідомості, мабуть, міцно засіло бажання батька — фахового військовика, якого потім життя викинуло на узбіччя, — аби його син теж став офіцером. Захоплення військовими, кочуванням із одного місця служби на інше звучатиме неодноразово в монологах персонажів В. Медведя, за якими чітко вгадується прототип — мати письменника, яка сама чимало помандрувала Союзом із чоловіком-офіцером. Про це йдеться і в «Цілком військових маневрах»: «Це й моя мама так любила з батьком, що куди він, то й вона з ним». І коли майор Фомін (однойменний персонаж, один із головних, був і у повісті) наполегливо пропонував В. Медведю залишитися на понадстрокову службу, то майбутній прозаїк серйозно замислювався над цією пропозицією («Я люблю армію, товаришу капітан, — здається, я так і думаю»). Однак у війську він не залишився. Ця ж пропозиція Фоміна, інших офіцерів-персонажів, попри свою привабливість для Василя, не отримує позитивної відповіді від нього й у повісті.

«Цілком військові маневри» — це і своєрідний щоденник формування митця, вибору письменства як власного майбутнього, хоча традиційно В. Медвідь про це не пише відкрито, робить це опосередковано, описово. Навко-

ло мистецтва кружляють розмови з дружиною і донькою Лакатоша. Перша має витончений смак живописця, друга — музиканта, й обидві чудово відчують нюанси, «запах» слова. Тому виклад вражень Лакатошевої дружини від краєвиду за вікном, від карпатських пейзажів, наповнення його деталями наратор сприймає теж по-мистецьки: «<...> так художники обмальовують світ: полонина, смереки, складені в пірамідку жердини, що згодом стануть гостроверхою копичкою сіна — ще, ще, все». Оскільки вона українка, то Василь вдається до сакраментальної констатації, в яку, однак, вкладає справжнє почуття: «Кажуть, для українців потяг до мистецтва — це щось вроджене». Можливо, що цей непоборний потяг він відчував у собі?

Тому, за аналогією з оповідачем у «Цвіті яблуні» Коцюбинського, Василь споглядає світ не відсторонено, а вбираючи досвід, деталі для майбутніх текстів. Навіть якщо солдат прагне уникнути цього досвіду чи деталей, митець із високим почуттям емпатії та чіпкою на деталі пам'яттю неунікно їх усотує. «Таке вже зі мною бувало — ще трохи, і ти співучасник чийогось життя, і вже це од тебе нікуди не дінеться. Ходитимеш, і воно за тобою, сядеш, і воно десь примоститься збоку, а ляжеш спати — вкладеться поряд». На перше місце виходить пізнання конкретних людей, а через них — людської сутності загалом.

«Тільки ж як це так, що балакаємо, стрічаємося вряди-годи, а знати його не знаю. Наче й не люди, казала моя бабуся». Наратор не лише прагне дізнатися про інших, про їхнє внутрішнє життя якомога більше. Він відкриває їх для себе по-новому, одивнено. «Дива, скільки знаєш чоловіка, чи не щодня його бачиш, а якогось разу він так до тебе обернеться, що немов у душу що вдарить. І не від того, що мова його така буде, або діла. Зовсім інше: він тобі раптом когось нагадає. Так і оцей Забожко. Ну чим тобі не сільський дядько з почервонілим обличчям, що оце тільки накидав корові зелені, витяг води з криниці, бо тітка уже давно не володає — болить у попереку, і став до воріт покурити?..» Неповторність Забожка накладається на типовість інших персонажів. Показово, що Василь знаходить його спорідненість із сільськими дядьками (здогадуємося, що з коднянськими), які підсвідомо живуть у його пам'яті, як і в пам'яті автора, та стануть згодом основними персонажами творів В. Медведя.

Коднянський світ, як і ширший світ український, наполегливо кличе автора і персонажа до себе, вдень і вночі не покидає його, насамперед через спогади. Вночі перед ним постають «щоденні забави дитячих літ бігати за літаками,

гукати до льотчика, проводжати за горизонт». Його «облягають спогади <...> з тих часів дитячих, як я малим бігав з такими ж хлопчачками та старшими по селу й над річкою, як висвистували глиняними свисточками, що їх на залізо й ганчір'я вимінювали у іздового Кухти (а жінки то ще й синьку, глину білу), а згодом, як сутеніло, старші вели на горби, до електростанції, якраз над річкою, і там починалося повне страшних таємниць життя...» І через п'ятнадцять років саме ці спогади яскраво, розгорнуто постануть на сторінках «Збирачів каміння».

Особливе місце у реальному житті та творчому світі письменника в «Цілком військових маневрах» займає образ матері, який теж живе десь глибоко у підсвідомості Миколайчука, зринаючи в тексті нечасто. Є у повісті нібито випадковий епізод відвідин Василем разом із Шаріфовим старшої жінки, яка виявляється україночку. Ця жінка наділена особливим співчуттям до маленького таджика, який провідує її, аби випити справжнього чаю, а заодно поспілкуватися з нею, поділитися своїми тривогами і переживаннями та допомогти їй у господарстві. Це могла би бути жінка будь-якої національності, та для оповідача важливо, що вона його співвітчизниця й асоціюється у нього з рідною матір'ю. Невипадково розмова із сивою жінкою заходить у спогади про Василеву матір, яка так любила мандрувати з батьком-військовиком, як і колись ця жінка, чоловік якої вже помер. Тому вона як само собою зрозуміле двічі повторює, що спершу демобілізованому Миколайчукові треба завітати до матері («До мами поїдеш, еге ж?»; «То їхав би перш до мами, бо як же ж так»), а на прощання каже: «Ти ж маму там поцілуй від мене». Цілком вписується в уже знайомі нам колізії ліричних творів В. Медведя і внутрішню сутність епізоду повісті прощальний жест Василя, такий незвичний для солдата в чоботях: «Рушаючи з двору, я поцілував жінці руку...»

Серед рукописів письменника зберігся ще один неопублікований твір 1970-х рр., але він уже виходить за межі ужгородського періоду. В кінці рукопису зазначено місце і час його написання: «25.8.79 року, село Ольгопіль». Населений пункт з такою назвою значно відоміший у Вінницькій області і знаний ще з XVI ст., з помітним слідом в українській історії XIX–XX ст. Але тут ідеться про невеличке, трохи більше пів тисячі, хоча «з сільською радою» село Ольгопіль Єланецького району Миколаївської області на межі з Новобузьким районом тієї ж області (до 1972 р. село було у складі саме цього району) та на межі з Кіровоградською областю. Саме звідти була родом дружина письменника Валентина Миколаївна Медвідь (дівоче прізви-

ще — Кушнір). Час від часу подружжя навідувалося в Ольгопіль до батьків Валентини Миколаївни, і там теж творчий процес не припинявся. Зокрема, в цьому селі була написана невелика «п'єса для читання» «Бомба, або ж Відповідальна Особа» на 12 сторінок машинопису.

Сам автор уже тепер на полях рукопису зазначає: «Спроба опанувати драматургічним жанром, але — не вдалося». П'єса справді не належить до шедеврів української драматургії, хоча така авторська неґація щодо неї видається надмірно суворою самооцінкою. Як на 1979 р. це досить оригінальний, новаторський, експериментальний для української літератури зразок абсурдистської драми в дусі С. Беккета чи Е. Йонеско. Не лише за формою, а й за змістом, бо відтворює абсурдизм радянської дійсності, констатує такі реалії, які робили неможливим друк п'єси ще більше, ніж повісті «Цілком військові маневри».

Сюжет твору доволі простий. Діти випадково знаходять біля дороги бомбу, проїзд закрито, збирається все більше людей, які кудись поспішають у дрібних чи значних клопотах. А тут раптом усе стало. І замість того, аби якимось чином вирішити проблему, починають точити лясси, формулювати фальшиві глибокодумні тези, які жодним чином не стосуються ситуації, намагаються привернути увагу до вагомості передусім власної особи тощо. Кожен з персонажів наділений певними неповторними рисами, висловлюється, як сказали б тепер, у руслі певного дискурсу. Ось щось туманне проголошує Іздовий: «<...> незвідання одне, біле полотно». Сумішшю суб'єктивно-ідеалістичного філософування («Ви думаєте, це он дерево, а це осьо віз. А воно не так. А як, вгадайте? Страх дає прозоріння») з релігійним проповідництвом («Не оскверняйте тишу. Бо буде на вас кара страшна. Грім буде, і вогонь, і земля стане ревом») є вислови «Просто чоловіка». Копіюванням і прихованим пародіюванням марксистсько-ленінської глибокодумності, яка часто межує з безглуздям (на кшталт «Вчення Маркса всесильне, бо воно правильне» тощо), є вислови Учителя: «Так би мовити, об'єктивні причини, до певної міри»; «Все це поза будь-якою моєю волею»; «Причина не завжди пояснює обставини, а навіть виключає їх» тощо. Але попри позірне різноманіття персонажів їх об'єднує те, що ні словами, ні вчинками вони не роблять нічого конкретного.

Можна стверджувати, що у всіх персонажах-дорослих безликість переважає над індивідуальністю. Домінує резонерство, сприймання усіх інших як гвинтиків для власної «важливої» персони, прагнення уникнути будь-якої відповідальності, а отже, й ініціативи. Свою, як

і інших, безініціативність Іздовий дуже цікаво пояснює можливістю нарешті відволіктися від повсякденної суєти і спробувати осмислити «зверху» те, що відбувається. Але це пояснення теж стає пародією як на абсурдність діяльності радянських громадян, так і на трансцендентне філософування: «Як це таке робиться скрізь — давай, давай, ніщо нікого не інтересує, план. А це зупинився, і аж дивно самому, що можна отак стояти і нічого не робити». Пустопорожність гонитви за «планом», а заодно і догматики радянської пропаганди, сміючись, формулюють діти: «А балакаєте ж ви — хіба це не робота?»

Рішучі, вимогливі заяви окремих персонажів насправді є камуфлюванням тих самих бездіяльності й перекладання відповідальності та ініціативи на інших. Шофер вимогливо, гнівно спонукає інших негайно вирішити ситуацію, бо сам він важливе цабе. Його самозвеличення («Ви знаєте, де мій брат працює, га? (*Голос робиться спокійно-крижаний, не впізнати чоловіка*)») зараз може викликати лише сміх у молодих читачів, мабуть, викликав би його й у тогочасних реципієнтів. Та тогочасні читачі, як і зібрані біля бомби персонажі, проймалися повагою і страхом до звичайного шофера, бо за його спиною починали маячити інституції (партійні, карально-репресивні, можливо, інші), які незмінно породжували нутрянний страх у кожного пересічного громадянина. Абсурдність такого самозвеличення Шофера підкреслюється не менш абсурдною появою на периферійній дорозі консула незрозумілої держави і вже традиційною погрозою водія й супроводові консула: «У мене брат працює, знаєш, де? Куди твоєму консулу». Шофер включає в радянську систему координат навіть тих, хто до неї не належить, сприймаючи свою дрібну «вагомність» через брата як тотальну.

А з 10-ї сторінки рукопису з'являється у тексті Особа. Яка саме Особа, якими повноваженнями вона наділена — невідомо. Але викликає вона ще більший страх і отетеріння у присутніх, ніж заяви Шофера, вимагаючи в кожного зразу ж назвати свої прізвища для запису в нотатник, дати пояснення — ледь не покази — стосовно того, що відбувається. Традиційно кожен намагається зникнути за спинами інших, нічого притомного не повідомити. Дезавуювати абсурдну всевладність Особи нібито перебільшеним переляком перед нею знову випадає дітям, які за безсенсовими балачками дорослих тихенько відволікли подалі бомбу й підірвали її: «*Діти, показуючи на Особу. Ми злякалися того дяді. То легше було зірвати, чим слухати, як ви сваритесь*».

Розв'язка п'єси видається нелогічною, смішною, але зайвий раз підкреслює абсурд-

ність світу дорослих, зокрема радянських, перед дитячим здоровим глуздом, який ще не закаламучений ідеологічними фальшивими надбудовами, що слабо корелюють із реальністю (хоча й відверто не суперечать їй), є зайвими у конкретних ситуаціях. Невеликий обсяг твору не давав йому шансів бути поставленим на сцені, однак для окреслення «п'єса для читання», яке для 1970–80-х рр. уже не було дивним ні для зарубіжної, ні для радянської, ні для української літератури, текст був цілком відповідним. Досвід із написанням драми, як зазначив автор, був невдатним, але не через мистецьку невправність, а через те, що неприйнятність форми і змісту «Бомби, чи Відповідальної Особи» не давала у той час шансів на друк і постановку.

Переглядаючи рукописи поезій і прозових творів ужгородського (частково — до- і після-ужгородського) періоду власного життя і творчості, В'ячеслав Медвідь тепер зауважує, що свого часу це була би високоавторитетна і голосна лірична збірка, а може, й не одна. Проте до друку він її з якихось причин не подавав. Нехіть до публікації готових і високоавторитетних творів виявилася у В'ячеслава Медведя ще щонайменше один раз. Стосується це оповідань і повісті «Цілком військові маневри». Якщо зрозуміло, чому В. Медвідь не наполягав на друкові повісті на межі 1970–80-х рр., то дивною видається його поведінка через якихось сім-вісім років, за часів «перебудови». В листопаді 1987 р. у всесоюзному журналі «Юність» була опублікована повість російського письменника Юрія Полякова «Сто днів до приказа», у якій йшлося про ті самі «гріхи» радянської армії, які стояли раніше на заваді публікації твору Медведя. Отже, тепер уже «можна було». Однак український прозаїк чомусь так і не зважився подати рукопис повісті до якогось «товстого» журналу чи видавництва, хоча була б вона дуже актуальною, неминуче мала б гучний розголос. В'ячеслав Медвідь пояснює це тим, що не вважає це за потрібне після виходу «Армійських оповідань» Юрія Андруховича (1989), мовляв, його повість виглядала б вторинною, наслідувальною. Проте у письменника був щонайменше цілий рік для видавничого «кроку». Зрештою, якщо Ю. Андрухович завершив рукопис збірки оповідань у 1984 р. й тримав її у столі, то В. Медвідь тримав свій рукопис у столі на кілька років більше.

Стосовно цього вимальовується така версія щодо неопублікованих рукописів раннього Медведя: письменник мав амбітні плани прийти в літературу вже сформованим майстром, із власною тематикою, проблематикою,

стилем, хронотопом тощо. Повної сформованості власного творчого обличчя у віршах ще не було, молодий поет багато експериментував, швидко прогресував, але перебував ще у пошуках себе. «Але тій порі, коли ви стаєте насправді письменником, передує, скажімо, доба гри в письменника» (Медвідь, 2009, с. 278). З публікацією повісті на початку 1980-х рр. не склалося, а потім вона вже не вписувалася в «коднянський» хронотоп Медведя-прозаїка (частково армійські тексти увійшли у «Заман-

ку» і відповідно другу частину роману «Таємне сватання» як спогади сина, який повертається до матері в Кодню). Збірка «Розмова» стала тією книгою, з якою в українську літературу ввійшов справжній і неповторний майстер прози. Змістоформальна серцевина цієї збірки потім суттєво доповнювалася, розвивалася, інколи до невпізнання трансформувалася, однак залишалася незмінною і в «Заманці», й у «Таємному сватанні», й у «Збирачах каміння», і в «Льоху», й у «Крові по соломі».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Драма, поема, роман. *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986. С. 133–151.
2. Дрозд В. Письменник і видавництво: відкриті збори комуністів Київської орг. СПУ. *Літературна Україна*. 1980. 8 січня.
3. Медвідь В. Розмова: оповідання. К.: Радянський письменник, 1981. 180 с.
4. Медвідь В. Тоталітарні пси свободи: щоденники, есе, літературні мемуари. Кіровоград: КОД, 2009. 488 с.
5. Положий В. Майстерності високий ідеал. *Радянське літературознавство*. 1980. № 10. С. 47–54.
6. Слабошпицький М. З присмеркового дзеркала: Про час і про людей. Те, чого ви не прочитаете в історії літератури: спогади. К.: Ярославів Вал, 2020. 664 с.
7. Тесленко О. Життя кличе. *Дніпро*. 1979. № 7. С. 87–91.
8. У пошуках героя: круглий стіл «Молоді України». *Молодь України*. 1979. 20 березня.

REFERENCES

1. Bart, R. (1986). Drama, poem, roman. In: *Nazyvat vieshchi svoimi imenami: programnyie vystupleniia mastierov zapadnoievropieiskoi litieratury XX vieka* (pp. 133–151), Moskva: Progress [in Russian]
2. Drozd, V. (1980). Pysmennyk i vydavnytstvo: vidkryti zbory komunistiv Kyivskoi orh. SPU. In: *Literaturna Ukraina, 8 sichnia* [in Ukrainian].
3. Medvid, V. (1981). *Rozmova: opovidannia*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
4. Medvid, V. (2009). *Totalitarni psy svobody: shchodennyky, ese, literaturni memuary*. Kirovohrad: KOD [in Ukrainian].
5. Polozhii, V. (1980). Maisternosti vysoky i ideal. *Radianske literaturoznavstvo*, Vol. 10, 46–53 [in Ukrainian].
6. Slaboshpytskyi, M. (2020). *Z prysmerkovoho dzerkala: Pro chas i pro liudei. Te, choho vy ne prochytaiete v istorii literatury: spohady*. Kyiv: Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
7. Teslenko, O. (1979). Zhyttia klyche. *Dnipro*, Vol. 7, 87–91 [in Ukrainian].
8. U poshukakh heroia: kruhlyi stil «Molodi Ukrainy» (1979). *Molod Ukrainy*, 20 bereznia [in Ukrainian].

Mykola Vaskiv,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-3909-1213

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

HANDWRITTEN EPIC WORK OF THE EARLY VYACHESLAV MEDVID (1970s)

The article analyses epic works (fragments, sketches, stories, the shot novel “Completely Military Maneuvers”), as well as the play “Bomb, or Responsible Person” of the early stage of creativity (1970s)

of Shevchenko Prize winner Vyacheslav Medvid (born in 1951), which were not published for various reasons and remained in the manuscripts of the writer and therefore remained out of the attention of researchers. These works fit into the context of the writer's biography, his work as a librarian in Uzhhorod, service in the army, moving to Boyarka and Kyiv, in the context of intellectual and cultural communication. Some of the manuscripts are impressionistic reflections of the surrounding world and their own perception of this world, which are very close in genre to "sketches", "drawings", "samples" of the late nineteenth — early twentieth centuries. Moreover, the motive for determining own path, choosing the profession of a writer are provided in the most works. An analysis of Vyacheslav Medvid's unpublished works of the 1970s gives grounds to assert that the author's narrative skill improved from text to text, he developed a range of problems, methods of imagery, stylistic features, and chronotope, which would later form the basis of the writer's idiosyncrasy. Vyacheslav Medvid's manuscripts, which preserve further author's corrections and editions, make it possible to trace the formation of idiosyncrasies, a critical attitude to written texts, and persistent purposeful activity to improve them. Most often, the corrections were reduced to the removal of unnecessary, according to the writer, segments of the text, especially close to journalistic interpretive self-explanations. To a large extent, this correlates with the desire to write in accordance with the technique of "iceberg", which testifies to the Vyacheslav Medvid's great interest in the works of Ernest Hemingway, William Faulkner and others. The short play was written as absurdist drama, which was little-known and not tolerated in the USSR. The writer did not make serious attempts to publish the manuscripts in the later decades and believed that they had not reached the proper level of skill yet.

Keywords: manuscript, epos, story, short novel, narrative strategy, reflection.

Стаття надійшла до редакції 25.08.2021.

Прийнято до друку 15.02.2022.

Вірченко Тетяна,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-7953-2285

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

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ І ПОКЛИКАННЯ ЯК ЖИТТЄВА СТРАТЕГІЯ (ЗА ЕПІСТОЛЯРІЄМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Дослідження належить до тих студій, у яких здійснено результативну спробу дослідити моральні основи життєвої стратегії Лесі Українки. Об'єктом обрано епістолярну спадщину, оскільки це найкращий матеріал для дослідження автора як реальної особи без домішок інтерпретацій реципієнтів. Подібне дослідження на часі також і тому, що залучені опубліковані листи Лесі Українки без радянських купюр.

Основним літературознавчим підходом обрано антропологічне літературознавство. Такий вектор розвідки визначили міркування знаного лесезнавця Л. Скупейка, який зауважував, що сучасна наука потребує досліджень, присвячених концепції особистості автора. Вивчення стану розробки проблеми продемонструвало, що наука має принагідні висновкові твердження, але розвідок, які стали б підвалинами такого дослідження, немає.

Робота з епістолярієм вимагає особливої об'єктивності. Застороги М. Коцюбинської щодо такого поводження з листами були визначені як основні й важливі для дотримання. Для окреслення змісту понять «відповідальність» і «покликання» було обрано останнє дослідження Є. Мулячук. Отже, для визначення власної місії — життєвої стратегії — вкрай важливо бути свідомим щодо власного самовизначення, мати готовність протистояти буденності, а також віддавати перевагу інтересам інших.

Епістолярна спадщина Лесі Українки дає підстави стверджувати, що для письменниці задля реалізації власної життєвої стратегії важливо мати внутрішню силу аби долати власне лихо та мати змогу боротися з страхом жити. Окрім того, усвідомлення професійного покликання має перебувати в гармонійній єдності з життєвими цілями. Професійна місія, на думку Лесі Українки, має реалізовуватися через низку конкретних дій: видання перекладів, формування бібліотеки тощо. У перспективі доцільно продовжувати дослідження епістолярної спадщини, а також вивчити життєві стратегії головних персонажів творів письменниці, щоб у такий спосіб наблизитись до створення концепції особистості у творчості Лесі Українки.

Ключові слова: *Леся Українка, автор, епістолярна спадщина, антропологічний підхід, відповідальність, покликання, життєва стратегія.*

Сучасні теоретики літератури досі віднаходять лакуни в дослідженнях, присвячених інституції авторства, попри те що розрізнення автора як реальної особи, образа автора і автора-творця нібито лежить на поверхні. Автор як суб'єкт постає у численних дискусіях, публічних висловлюваннях, спогадах сучасників, епістолярії тощо. Намагання реконструювати через подібний матеріал риси характеру письменника свідчить про прагнення не стирати особистість письменника за нашаруваннями численних читацьких і дослідницьких рецепцій. При цьому погоджуємось із поглядом на «проблему авторської ідентифікації в тексті листа під філософським кутом зору»: «Епістолярна творчість для епістолярних ко-

мунікантів виступає досвідом самості й досвідом подолання самотності, а лист стає однією із можливостей пережити особистісну єдність. Тому мета листування мимоволі виходить за рамки епістолярного діалогу й перетворюється в творчий акт самореконструювання, набуваючи для письменника екзистенційно важливого значення. Листи стають художнім простором розгортання екзистенційної суб'єктивності. Відповідно одним із завдань дослідників епістолярної спадщини є дешифрування біографічного «я», щоб спробувати відчувати, пізнати створену із фрагментів листів картину авторського внутрішнього світу» (Ільків, 2016, с. 121–122). Внутрішній світ — мисленневий капітал автора, що вмщує в себе результати розу-

мових процесів, які обов'язково відбуваються навколо стрижневих моральних категорій. Визначення таких доміантних категорій, а також їхнє увиразнення з життєвою місією письменниці зумовлює **актуальність цієї розвідки**.

Розвідок, об'єктом наукових спостережень яких є епістолярна спадщина Лесі Українки, чимало. Окрему групу праць становлять дослідження кореспонденції з окремими адресатами — О. Кобилянською (Є. Баран, А. Ільків), А. Кримським (С. Богдан, О. Васлюк), О. Маковеєм (В. Сімович, І. Козелко). Епістолярна спадщина стала багатим матеріалом для дослідження поколінневої самоідентичності Лесі Українки. Письменниця, на думку дослідників, прямолінійно не ототожнювала себе із жодним літературним поколінням, але власний розвиток мислила в контексті модернізму й відчувала відповідальність за його розвій (Virchenko, Kozlov, 2021, с. 107). Минулого року побачив світ збірник наукових праць «Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)» (2021), у якому в окремих студіях дослідницька увага прикута до епістолярної спадщини. Так, наприклад, В. Прокіп у дослідженні «Епістолярій Лесі Українки: історія багатотомних видань творів письменниці (1950–2021)» стверджує, що «на сучасному етапі чи не єдино достатньо не дослідженою проблемою щодо епістолярію Лесі Українки залишається датування текстів» (Ідеологія національної аристократії, 2021, с. 86), але поштовх до перепрочитання листів Лесі Українки виданням автентичного епістолярію ми все-таки маємо: «У науково-популярному виданні “Комори” (упорядник — В. Прокіп (Савчук)) епістолярні тексти Лариси Косач-Квітки було подано без вилучень та купюр, здебільшого за автографами чи вивіреними копіями. Також максимально було збережено лексичні, морфологічні та пунктуаційні особливості автографів, оновлено приміткову та джерелознавчу базу» (там само, с. 86).

Л. Скупейко, характеризуючи стан вивчення творчості Лесі Українки станом на 2015 р. (переконані, що ця оцінка справедлива й нині), зауважував: «Вважаю, тим, що від початку й донині не знайдено відправної точки, основної ланки, яка з'єднує всю спадщину письменниці воедино, не знайдено того основного, що здатне об'єднати її творчість, таку різноманітну за проблемно-тематичними вимірами, жанрами й формами, в одну органічну цілість. На мій погляд, така ланка — це проблема людини, концепція особистості» (2015, с. 21). Такі міркування шановного вченого спровокували низку думок, серед яких і важливість дослідити

концепцію особистості автора, що неможливо без окреслень рис характеру Лесі Українки й моральних доміант її життєвої стратегії. Непересічними видаються міркування М. Моклиці (2011) щодо психологічного типу мисткині в монографії «Естетика Лесі Українки» (контекст європейського модернізму). Дослідниця, спираючись на концепцію К. Юнга, перераховує чинники, які мають бути взяті до уваги для розуміння характеру письменниці. Це інтровертний психологічний тип особистості, попри те, що розум інколи визначав поведінку діяльного екстраверта, а також розвиненість емоцій, інтуїції, сенсорики та розуму (Моклиця, 2011, с. 113–114). Життєву стратегію Лесі Українки все-таки визначали не емоції, хоча вони домінують у художніх творах, а розум, який «дозволяв впевнено рухатись на шляху самоусвідомлення» (там само, с. 115). Відповідно, до цього додається раціоналізм, самоаналіз і самокритичність, надмірна вимогливість (там само, с. 115).

Прикметною є праця С. Михиди, який зумів «побачити видатну поетесу по-іншому», відродивши привабливий, гуманізований образ, сповнений загальнолюдських рис (2007, с. 212). Змістовно насиченим у цьому аспекті є фрагмент зі спогаду «Зелений Гай» Ізидори Коса-Борисової: «Людяність у сприйманні життя, перевага духовних інтересів у стосунках з людьми, що виявляла і Леся, до того в розмовах часто тонкий гумор, спричинились до утворення дуже приємної атмосфери в господі» (Скрипка, 2004, с. 183).

Тож і **мета нашої розвідки** полягає у тому, щоб не порушити цілісної естетики Лесі Українки, а дослідити відповідальність як життєву стратегію (**предмет дослідження**) в епістолярній спадщині (**об'єкт дослідження**), що наблизить нас до розуміння мислення, ціннісного світу, буття письменниці.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні провідних моральних принципів — відповідальності та покликання — життєвої стратегії Лесі Українки шляхом застосування загальнонаукового аспектного аналізу і антропологічного літературознавчого підходу.

Для досягнення мети доцільними видаються такі **методи**, як аспектний аналіз та антропологічний підхід. Також при дослідженні епістолярної спадщини важливо зберегти методологічну мудрість, про яку говорить М. Коцюбинська: не виявляти надмірної «цнотливості», але разом із тим «не “вдиратися” в інтимні сфери зі своїм поверховим коментарем на догоду апріорно заданій тезі, порушуючи делікатну тканину інтимних стосунків, силове поле осо-

бистості, звичаєві й психологічні стереотипи певного часу і певного середовища» (2009, с. 22); не вдаватися до «глобальної ангажованості».

Перше завдання дослідження — визначення змісту базової термінології, яке є важливим для реалізації аспектного аналізу. Є. Мулярчук на основі аналізу дефініцій поняття «покликання», прикметних ознак, висновуваних шляхом логічних міркувань, приходять до розуміння покликання як «способу людини осягнути і реалізувати мету власного існування» (Мулярчук, 2019, с. 28). При цьому особі «доводиться ризикувати, мати віру в істинність поклику задля можливості діяти всупереч повсякденно зрозумілому» (там само, с. 21). Діяння за покликанням — це, безперечно, етичний процес, оскільки засоби реалізації покликання мають обиратися в контексті відповідального ставлення до людей та світу загалом.

Модель реалізації покликання має передбачати такі складники, як внутрішній стан людини та зовнішній буттєвий світ, у якому слід дати оцінку речам і подіям, які осмислюються, переживаються, загалом мають місце: «Голоси людей та інших істот, образи і звуки речей немов закликають нас виявити себе як суб'єкта у світі» (там само, с. 130).

Внутрішньою людиною має бути готовою прислухатись, чути і розуміти себе (усвідомлювати власні бажання). Цей процес неможливий без здатності «зберігати пам'ять про те, ким ти є, ким себе відчуваєш та визначаєш» (там само, с. 139).

У стосунках зі світом зовнішнім визначальною має стати здатність розуміти інших, зважати на їхні потреби: «Власним життям ми окреслюємо напрямку руху до певної мети, до виповнення його сенсу. І ми є відповідальними перед тими, з ким перебуваємо у спілкуванні, за те, який образ людського буття ми створюємо, який приклад і привід для судження про його сенс подаємо» (там само, с. 150).

Етичним обрієм покликання є людяність, яка мислиться як «спів-буття, в якому інші люди сприймаються у їх самоцінності, коли ми, незалежно від наших цілей, готові поступитися для них власним простором, приділити свій час, не шкодуючи про його конечність» (там само, с. 93). У цьому співбутті вагоме місце займає «вміння розуміти і пробачати недоліки людей, але з тим, щоб навчити їх належного способу буття» (там само, с. 93).

Також доцільно увиразнити теоретичні застави антропологічного підходу, на які спиратимемося в процесі дослідження. Імпонує гуманістичне спрямування антропологічних студій, яке бере початок з «персоніфікації досвіду, що,

по суті, має у своїй основі повагу до Іншого, намагання зрозуміти іншого через його неповторний досвід і свій власний досвід теж» (Тарнашинська, 2009, с. 59). Прикметно, що в нашій студії і об'єкт, і предмет дослідження, і обрана методологія закликають до толерантності.

Вивчення епістолярної спадщини Лесі Українки дає змогу твердити, що все своє життя письменниця спрямовувала на реалізацію покликання. Отже, спробуємо змоделювати цей процес.

Варто зазначити, що Леся Українка усвідомлювала власний характер та виявляла *готовність змінюватись*: «Характер мій, я й сама це бачу, якийсь скритний, хоч мені й самій це не подобається, завжди я стараюсь бути якось щиріше, вільніше, але бачу сама, що все не так виходить, як би я хотіла» (Українка, 2016, с. 56). А в листі до М. Павлика від 20–21.X (2–3.XI). 1891 р. Леся Українка *критично оцінює власні занепадницькі настрої*: «Не розумію, як я могла ще недавно так журитись своїм маленьким власним лихом, мені навіть сором тепер за свій колишній настрій» (2016, с. 162). У текстах цих листів оприявнюється прагнення письменниці зорієнтуватися у власному внутрішньому світі — виразний акт самопізнання.

Але ще за три роки до цього в листах до родини Драгоманових Леся Українка висловлювала бажання якісного життя: «...але не можу зовсім обернутись в рослину» (2016, с. 53), сутність якого розкрита в подальшому листуванні: *відсутність страху жити* («По-моєму так: або жити, або вже вмирати, аби тільки не тремтіти та не скніти отак ціле життя» (2016, с. 151)), *усвідомлення власного фаху* («література моя професія» (2016, с. 73)), яке переростає в розуміння фаху як *покликання* («Не можу зрестися думки, що моя робота, чі, мовляв, “призвання” — українська література» (2016, с. 430)), *бажання «жити і працювати нормально і не на чужині»* (2018, с. 50). Такі бажання Леся Українка висловлювала до багатьох своїх адресатів, зокрема подружжя Грінченків (16(29).VI. 1909), Н. Кибальчич (15–22.IX (28.IX–5.X). 1909).

Тлумачення суті рослинного життя, за антропологічним підходом, вимагає звернення до праці Жільбера Дюрана «Антропологічні структури уявного», у якій дослідник стверджував, що «функція уяви мотивується не речами, а універсальним способом надавати речам другий смисл — смисл, який поділяють усі універсально» (2021, с. 458). Рослина (ростина), згадана Лесею Українкою, є «символічним підтвердженням інтуїції циклічного ритму» (там само, с. 366). У цьому циклі є місце насінню і плодам, які символізують результативне жит-

тя, а власне символ рослини «явно обирають як модель метаморфози. У фольклорі або міфології трава або дерево часто народжуються з відданого у жертву мерця» (там само, с. 368).

Самооцінка власних професійних можливостей свідчить про те, що Леся Українка усвідомлювала власну досвідченість (пам'ятаймо, що досвід — основна категорія літературознавчої антропології, «що описує людину, занурену в життя, яка намагається про це життя розповісти щось іншим для того, щоб інші могли її зрозуміти» (Марковський, 2008, с. 501)). Разом із тим, прагнучи самовдосконалення, Леся Українка визнавала цінність перспективи, реалізованої в певній парадигмі цінностей. Так, наскрізним у Лесі Українки було *почуття відповідальності*: «А мені справді сором так жити, бо інші люде, як наприклад дядько, не піддаються ніякій слабості, а роблять своє діло при всяких обставинах, чому ж я так не роблю?» (Українка, 2016, с. 160–161); *усвідомлення обов'язку*: «Часом мені здається, що я роблю, скільки можу, а часом думаю, що і половини того не роблю, скільки б могла і повинна робити» (Українка, 2016, с. 191); *страх померти і не виконати своєї місії*: «А я боюся, щоб мені ніч не захопила на середині дороги» (Українка, 2016, с. 149). Тож недивно, що вже в листі до матері від 6(19).XI.1903 р. маємо свідчення *готовності до жертвності*: «Я так само не вмію ніким ні для кого жертвувати, хіба що собою, своїм власним життям» (Українка, 2018, с. 159).

Аналіз листів до А. Макарової, М. Павлика, С. Єфремова — прекрасна ілюстрація того, як у ставленні до людей Леся Українка проявляла бажання бути корисною не лише в громадських справах, а й в особистих — служіння людям було для письменниці цінністю. Згадки в листах дядька та й інших однодумців — свідчення бажання поділяти свій досвід з іншими однодумцями, що важливо для перевірки кожної власної ідеї. Обраний письменницею фах занурений у життя, а «це означає, що ніхто й ніщо задалегідь не обґрунтує нашу поведінку й що ми постійно мусимо переконуватись у слушності наших вчинків» (Марковський, 2008, с. 502).

Реалізацію місії Леся Українка бачить в конкретних діях: *видати серію перекладів* європейських і російських авторів (лист до М. Драгоманова від 24.XII (5.I).1889 р.), *редагувати твори українських письменників*, адже це можливість «підтримувати розвиток української літератури красної» (Українка, 2016, с. 241) (лист до М. Коцюбинського від 13(25).XII.1893 р.), *зробити багатою бібліотеку*, «щоб українець, пробуваючи в Києві, не потребував ходити по чужих бібліотеках, а міг би знайти загоду

в своїх літературних потребах у рідній інституції» (Українка, 2018, с. 291).

Дії ж, позначені маркером відповідальності, теж вкладаються в певну парадигму цінностей. Так, усвідомлення походження з літературної родини лише спричинює сумніви у власній обдарованості та «трудне шукання правого шляху» (Українка, 2017, с. 125) і врешті формує *самовимогливість* («і якщо я кого пиляю, то хіба саму себе, та воно за те нікому не вадить» (Українка, 2016, с. 232)).

У діях, спрямованих на розвиток літератури, на злагоджений поступ у громадських справах, Лесі Українці важливо було відчувати свою *причетність* до гурту однодумців, до представників свого покоління. Так, у листі до М. Драгоманова від 22.VIII (3.IX).1891 р. Леся Українка пише: «Мені дуже прикро, але я почуваю, що стою тепер якось на одшибі, по більшій часті мені все приходилося так стояти» (Українка, 2016, с. 155). Але почуття відокремленості дає змогу письменниці бачити сутність навколишніх процесів, а не лише їх констатувати: «І от, може, через те, що я бачу все немов у перспективі, може, через що інше, тільки мені часто різні наші громадські рухи, спори, толки, антагонізми та симпатії видаються бурями в шклянці води» (Українка, 2016, с. 155). Врешті, з часом ці погляди стають змінними, бо «яко літератор, я ліпше зроблю, коли виступатиму зовсім незалежно, хоч нехай і одиноко» (Українка, 2018, с. 89).

Стосунки між митцями й діячами, які роблять спільну справу, мають, на думку Лесі Українки, будуватися на *повазі* («Хто ж нас шануватиме, як ми один одного не пошануємо, ми, одної літератури робітники» (Українка, 2018, с. 142)), *добрій пам'яті* («Не знаю, чи буде хто з молодшого покоління згадувати коли про мене з таким почуттем, як я тепер згадую про Миколу Віталевича і Михайла Петровича... Але я б хотіла на те заслужити» (там само, с. 625)), *уважному ставленні*, щоб не загубити талант, адже то «страшенна втрата» (там само, с. 399), *рівноправ'ї* («Перекладати дещо я згодилась, але на правах рівного з рівним, не пристаючи ні до якої фракції, нікого не мирячи, а просто собі як перекладач незалежний» (там само, с. 46)).

Прикметно, що відповідальність, на матеріалі листування Лесі Українки, корелюється зі *старанністю*, *зацікавленістю* та *працею на довірі*: «Крім того я щиро інтересуюся сею справою і рада доложити до неї всякого старання, на яке лише можу здобутися, тому прошу не вважати мене цілком сторонньою людиною і вшанувати мене Вашим довір'ям» (там само, с. 395), —

пише Леся Українка до Ф. Колесси 28.VIII (10. IX).1908 р. Докладені зусилля мають обов'язково спричинити «більший пожиток» (там само, с. 447). Власне ця відповідальність зумовлює *готовність до боротьби*: «Коли моє здоров'я, мій невеликий хист, мій замало розвинений інтелект, моя життям пригнічена енергія не дали мені стати тим, чим повинна я бути і чим, може, ніколи не стану, то се моє нещастя, але не моє бажання, і миритись з тим я ще не хочу, ні, я ще хочу боротись» (там само, с. 89–90).

Отже, виразно помітно, що покликання здійснюється у двох площинах — в естетичній та етичній. Реалізація покликання Лесею Українкою — результат її вроджених здібностей та волі — свідомого вибору. Уривок «З моїх споминів» Ольги Косач-Кривинюк дуже промовисто описує Леся, яка «тихенько й спокійно, напосідливо й невідкладно робила, що треба, “сьогодні”, не відкладаючи “на завтра”. Коли щось чи хтось заважав їй поробити завдання вчасно, то сиділа допізна, а таки робила їх, хоч

мама часами й сердилась за це й докоряла Лесі, що псує собі здоров'я пізнім ляганням» (Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка), 2004, с. 38). Прагнення реалізувати свою місію має засновуватися на твердих моральних переконаннях, а також здатності до співбуття, що ми й спостерігаємо завдяки епістолярній спадщині.

Л. Старицька-Черняхівська у спогадах про Леся Українку пропонувала: «Хто хоче знати її серця — хай читає її твори» (Косач-Кривинюк, 2006, с. 406). Говорячи мовою літературознавчої антропології, доцільно закликати читати тексти, адже до них належить й епістолярна спадщина, що репрезентує авторське «Я» як суб'єкта. Унаслідок читання формуватиметься й читацький досвід, який змінюватиме спосіб читання — робитиме його глибшим, інтелектуально потужнішим і, як наслідок, збагачуватиме культурний досвід. У перспективі доцільно проінтерпретувати всю спадщину Лесі Українки з точки зору антропологічного підходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бергсон А. Творча еволюція / пер. з фр. Романа Осадчука. К.: Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
2. Дюран Ж. Антропологічні структури уявного / пер з фр. Репи. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2021. 568 с.
3. Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки): збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 25–26 лютого 2021 року / наук. ред. Т. Єщенко. Л.: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. 620 с.
4. Ільків А.В. Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини ХІХ — початку ХХ ст.: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 «Українська література». Івано-Франківськ, 2016. 410 с.
5. Косач-Кривинюк О.П. Хронологія життя і творчості / репринтне вид. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. 928 с.
6. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. К.: Дух і літера, 2009. 584 с.
7. Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Документи. Іконографія / автор проекту Т. Скрипка. Нью-Йорк; Київ, 2004. 448 с.
8. Марковський Міхал Павел. Антропологія, гуманізм, інтерпретація. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст.* К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 491–503.
9. Михида С. У психопоетикальному світі Лесі Українки (Стаття третя). *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 205–214.
10. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
11. Мулярчук Є. Філософія і педагогіка покликання: моногр. К.: Дух і літера, 2019. 344 с.
12. Скупейко Л. Апологія особистості (статті про Леся Українку). К.: Фенікс, 2015. 240 с.
13. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і час*. 2009. № 5. С. 48–61.
14. Українка Леся. Листи: 1876–1897 / упоряд. В.А. Прокіп (Савчук), передм. В.П. Агеєвої. К.: Комора, 2016. 512 с.
15. Українка Леся. Листи: 1898–1902 / упоряд. В.А. Прокіп (Савчук). К.: Комора, 2017. 544 с.
16. Українка Леся. Листи: 1903–1913 / упоряд. В.А. Прокіп (Савчук). К.: Комора, 2018. 736 с.

17. Virchenko, T., Kozlov, R. (2021). Generation Related Self-Identity of Lesia Ukrainka (based on her epistolary heritage). *Amazonia Investiga*, 10 (46), 101–108.

REFERENCES

1. Bergson, A. (2010). *Tvorcha evoliutsiia*. Kyiv: Vyd-vo Zhupanskooho [in Ukrainian].
2. Diuran, Zh. (2021). *Antropolohichni struktury uivavnoho*. Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
3. *Ideolohynia natsionalnoi arystokratii (na poshanu 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky)*. (2021). Lviv: Drukarnia Lvivskoho natsionalnoho medychnoho universytetu imeni Danyla Halatskoho [in Ukrainian].
4. Ilkiv, A. (2016). Intymnyi dyskurs pysmennytskoho epistoliaruu druhoi polovyny XIX — pochatku XX stolit, Dys. doktora filol. nauk, Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Kosach-Kryvnyiuk, O. (2006). *Khronolohiia zhyttia i tvorchosti*. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
6. Kotsiubynska, M. (2009). *Lysty i liudy: rozдумы pro epistoliarnu tvorchist*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
7. Larysa Petrivna Kosach-Kvitka (Lesia Ukrainka). Biohrafichni materialy. Dokumenty. (2004). Kyiv [in Ukrainian].
8. Markovskiy, Mikhal Pavel (2008) Antropolohiia, humanizm, interpretatsiia. *Teoriia literatury v Polshchi. Antolohiia tekstiv. Druha polovyna XX — pochatok XXI st.* (p. 491–503). Kyiv: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
9. Mykhyda, S. (2007). U psykhopoetykalmomu sviti Lesi Ukrainky (Stattia tretia). *Lesia Ukrainka i suchasnist*, T. 4, Kn. 1, 205–214 [in Ukrainian].
10. Moklytsia, M. (2011). *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)*. Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet im. Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
11. Muliarchuk, Ye. (2019). *Filosofia i pedahohika poklykannia*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
12. Skupeiko, L. (2015). *Apolohiia osobystosti (statti pro Lesiu Ukrainku)*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
13. Tarnashynska, L. (2009). Literaturoznavcha antropolohiia: novyi metodolohichniy proekt u dzerkali filosofskykh analohii. *Slovo i chas*, 5, 48–61 [in Ukrainian].
14. Ukrainka Lesia. (2016). *Lysty: 1876–1897*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
15. Ukrainka Lesia. (2017). *Lysty: 1898–1902*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
16. Ukrainka Lesia. (2018). *Lysty: 1903–1913*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
17. Virchenko, T., Kozlov, R. (2021). Generation Related Self-Identity of Lesia Ukrainka (based on her epistolary heritage). *Amazonia Investiga*, 10 (46), 101–108 [in English].

Tetiana Virchenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-7953-2285

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

RESPONSIBILITY AND MISSION AS LIFE STRATEGY (WITHIN THE CONTEXT OF LESIA UKRAINKA'S EPISTOLARY HERITAGE)

The research belongs to those studies in which a successful attempt is made to investigate the moral foundations of Lesia Ukrainka's life strategy. The epistolary heritage was chosen as the object, as it is a grateful material to study the author as a real person without any interpretations of the recipients. A similar study is also relevant because Lesia Ukrainka's published letters without Soviet banknotes are involved.

Anthropological literary studies have been chosen as the main literary approach. This vector of exploration was determined by the reasoning of the well-known forester L. Skupeyko, who noted that modern science needs research on the concept of the author's personality. The study of the problem development has shown that science has occasional concluding statements, however, there is no findings that would be the basis for such a study.

Working with epistolary requires special objectivity. M. Kotsiubynska's warnings about such treatment of letters were identified as the basis and important for compliance. To outline the content

of the concepts of “responsibility” and “vocation” was chosen the latest study by Ye. Mulyachuk. Thus, in order to determine own mission - life strategy - it is extremely important to be aware of own self-determination, to be ready to resist everyday life, and to give preference to the interests of others. Lesia Ukrainka’s epistolary heritage gives grounds to say that it is important for a writer to have the inner strength to overcome her own misfortune in order to realise her own life strategy. This will help to overcome the fear of living. In addition, the awareness of the professional vocation must be in harmony with life goals. According to Lesia Ukrainka, the professional mission should be realised through a number of specific actions: publishing translations, forming a library, etc. In the future, it is advisable to continue the study of epistolary heritage, as well as to study the life strategies of the main characters of the writer’s works. In this way, we will approach the creation of the concept of the personality of Lesia Ukrainka’s work.

Keywords: Lesia Ukrainka, author, epistolary heritage, anthropological approach, responsibility, vocation, life strategy.

Стаття надійшла до редакції 19.01.2022.

Прийнято до друку 23.02.2022.

Гайдаш Анна,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8200-2875

e-mail: a.haidash@kubg.edu.ua

Михайлюк Андрій,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-7760-8175

e-mail: a.mykhailiuk@kubg.edu.ua

КУЛЬТУРА ДРЕГ-КВІН: ВЗАЄМОДІЯ ФЕМІННОСТІ ТА ЧОЛОВІЧОГО ЕГО У П'ЄСІ Д.Х. ХОНГА «М. БАТТЕРФЛЯЙ»

Актуальність дослідження зумовлена розвитком і поширенням праць про культуру дрег-квін, оскільки вона осмислюється не тільки у квір-студіях та літературознавчих розвідках, але й у художній літературі. У статті проаналізовано взаємодію фемінності та чоловічого его у п'єсі Д.Х. Хонга «М. Баттерфляй», у якій обігрується заглавна літера М., що в англійській мовній традиції позначає скорочене звертання до чоловіка — Mister (англ. пан), крізь призму елементів культури дрег-квін. Крім того, отримані результати дослідження сприятимуть окресленню нових трактувань образів у художніх творах. Для досягнення мети було використано культурно-історичний метод, феміністичний підхід й аспектний аналіз. Під час проведення дослідження з'ясовано значення і походження поняття «дрег-квін», виокремлено специфіку елементів культури дрег-квін, окреслено термін «фемінність» та ознаки, властиві фемінній моделі поведінки, охарактеризовано художній образ і світогляд дійових осіб (М. Баттерфляй та Р. Галлімара). У процесі дослідження було виявлено, що М. Баттерфляй — це представник культури дрег-квін, оскільки йому властиві елементи трансформації, проте не у традиційному її розумінні. Здебільшого представники цієї культури використовують перевтілення для розважальних цілей, але в аналізованому творі головний персонаж застосовує ці прийоми для маніпуляції та обману. Також окреслено особливості світогляду Р. Галлімара, що дало змогу зрозуміти особливості взаємодії фемінності та чоловічого его між дійовими особами. Аналіз комунікативних актів між головними персонажами твору показав, що вони уособлюють протистояння двох культур: західної та східної (орієнталістики). Варто зазначити, що саме стереотипне та поверхневе сприйняття обох культур відіграло важливу роль у формуванні світогляду дійових осіб у п'єсі «М. Баттерфляй». Зважаючи на результат, перспективним видається подальше дослідження культури дрег-квін, оскільки це сприятиме не лише екранізації творів, але й більш ґрунтовному вивченню художніх образів дійових осіб. Варто додати, що ця студія також має перспективу розвитку у площині квір-досліджень, оскільки представники культури дрег-квін здебільшого ідентифікують себе квір-персонами.

Ключові слова: дрег-квін, фемінність, маскуліність, перевтілення, феномен.

Перевтілення чи маскування часто зустрічається в літературі та кінематографі. Завдяки застосуванню прийомів перевтілення та маскуванню авторами реалізується ціла низка художніх цілей: приховування статі, ідентичності, мотивів дійових осіб тощо. Одним з інструментів реалізації згаданих прийомів є використання елементів культури дрег-квін. Це підштовхує нас до вивчення образу літературного героя, що сприяє покращенню екранізації творів.

Досліджувана тема актуальна, тому що культура дрег-квін сьогодні продовжує популяризуватися не тільки в США (праці американських дослідників Z. Feldman, J. Hakim, R. Walker), а й загалом у світі (добробки іспанських та французьких науковців K. Ludemann, K. Stokoe). Шлях пізнання цієї культури через художні твори, у яких вона осмислюється, — це один із дієвих механізмів, оскільки художні твори є відображенням соціальних змін і про-

цесів. Слід додати, що цей феномен майже недо-сліджений в українському літературознавстві (М. Тетерюк) і тільки частково досліджений в американському (L. Rupp, S. Hopkins). Левова частка наукових праць про дреґ-квін зосере-джена на розвитку цієї культури і походженні терміна (М. Moncrieff, R. Baker, V. Taylor). Дослі-дження буде присвячено окресленню феномена на прикладі образу М. Баттерфляй і представ-ленню того, як традиційні статеві характери-стики (фемінність та маскуліність) реалізу-ються в образі головного персонажа.

Реалізація мети потребувала виконання низки **завдань**: дослідити специфіку культури дреґ-квін; виокремити особливості образу М. Баттерфляй, які властиві феномену дреґ-квін; проаналізувати комунікативні акти головних персонажів, оскільки в них репрезентована взаємодія фемінності та чоловічого его (Сходу і Заходу).

У ході дослідження було застосовано куль-турно-історичний метод, феміністичний підхід й аспектний аналіз, оскільки орієнталістика відіграє важливу роль у формуванні фемінності та чоловічого его в п'єсі. Захід має чітко сфор-мовані стереотипні уявлення про культуру Сходу, про поведінку жінок й інші шаблони.

Теоретичною основою досліджень стали праці таких науковців, як Л. Андервуд, М. Мон-крієф і С.Дж. Джозеф. У доробках цих вчених представлено зародження поняття «дрег-квін», окреслено його сутність й властиві ознаки, а так-ож увиразнено розвиток цієї культури. Серед українських дослідників варто виділити праці Х. Душко, Ю. Маслової та В. Жукова, які уви-разнюють значення терміна «фемінність», його важливість у гендерних дослідженнях і місце в суспільстві. Також потрібно згадати дослі-дження М. Тетерюк «Між дискурсом і матерією: переосмислення тіла у квір-дослідженнях», оскільки науковиця окреслює особливості культури дреґ-квін й аналізує гіперболізоване відтворення гендерних норм.

Зважаючи на особливості драми як роду лі-тератури, у дослідницькому полі перебувають діалоги персонажів з М. Баттерфляй та її ко-стюм. Хоч ми і не беремо до уваги екранізацію твору, у тексті п'єси присутня велика кількість описів образу і зовнішнього вигляду персона-жа.

Щодо визначення поняття «дрег-квін» в ос-новному думка вчених збігається, проте деякі з них дещо деталізують цей термін (наприклад, R. Moore розглядає його крізь призму гендерної пародії і веселощів, а С. Dougherty як окрему одиницю самоідентифікації). У дослідженні спиратимемося на дефініцію, запропоновану

в “Oxford Learner’s Dictionary”, оскільки вона ві-дображає не лише суть, але й містить виразну візуальну складову: «Дрег-квін — це людина, зазвичай чоловік, який наносить макіяж та вдя-гає особливий, дуже яскравий або різнокольо-ровий жіночий одяг як частину розважаль-ного акту (перформенсу)» (Oxford Learner’s Dictionaries). Чимало дослідників стверджують, що культура дреґ-квін бере початок з 80-х ро-ків XIX ст. у Вашингтоні. Ч.Д. Джозеф у статті видання “The Nation 2020” стверджує, «що його звали Вільям Дорсі Сванн, але між друзями він був відомий як “Королева (Квін)”... Але почина-ючи з 1880-х рр., він став не тільки першим аме-риканським активістом, який очолював групу опору квір; в тому ж десятилітті він також став першою відомою в історії людиною, яка назва-ла себе “королевою дреґів” — або, більш фамі-льярно, дреґ-квін» (Joseph, C.G., 2020).

Для осмислення способу реалізації фено-мену дреґ-квін у п'єсі нам потрібно проана-лізувати художню інтерпретацію через образ персонажки М. Баттерфляй. М. Монкрієф та П. Лінерд зазначають, що дреґ-квін одягають свої костюми переважно для виступів у гей-ба-рах, нічних клубах та організованих змаганнях. Їхній одяг призначений не для зображення зви-чайних жіночих вбрань, як у трансгендерних жінок, а для відображення цілеспрямовано ди-вовижних, часто вульгарних і перебільшених стереотипів жіночності. Театр, хореографічний танець і синхронізація під короткі популяр-ні музичні номери є частиною клубних шоу (Moncrieff, M. & Lienard, P., 2017). Окреслення дреґ-квін як перебільшення показу стереотип-ної жіночої поведінки чи манер потребує ви-значення зв'язків із сутністю поняття «фемін-ність». Таким чином з'ясуємо, що дреґ — це фемінність, шоу, танці, веселощі, костюми, тоб-то гіперболізований образ людини, переважно чоловіка, який має на меті принести задово-лення реципієнтові своїм перформенсом. Якщо проводити паралелі з більш поширеними по-няттями, то термін «травесті» є синонімічним, проте ніяк не тотожним.

Оскільки ми з'ясували, що дреґ — це пере-більшений показ стереотипної жіночої пове-дінки чи манер, варто дослідити особливості терміна «фемінність». У розвідці Х. Душко, Ю. Маслової, В. Жукова зазначено, що поняття «гендер» невідривно пов'язане з такими яви-щами, як фемінність і маскуліність, шаблон-ні уявлення про які набули значного розвитку саме в літературі у зв'язку із тим, що художня література вважається віддзеркаленням сього-денних соціальних процесів. Автори окреслю-ють такі типові риси фемінності: м'якість, емо-

ційність, слабкість (психологічна і фізична), розвинена інтуїція, комунікативність, турботливість, вразливість (Душко, Маслова, Жуков, 2016, с. 333).

Промовистим є діалог між Сонґ (Сонґ — оперна співачка, шпигунське прикриття М. Баттерфляй) та Галлімаром, у якому чоловік наголошує на неймовірності та сценічній переконливості жінки, проте для персонажки ці коментарі є неприйнятними, оскільки вона знає про його стереотипний світогляд стосовно жінок. Таким чином перед читачами постає персонаж із шаблонним уявленням про образ ідеальної жінки зі Сходу:

«Сонґ: Ну... так, красива. Але як для західняка (людини із Заходу).

Галлімар: Перепрошую?

Сонґ: Це одна із твоїх найпотаємніших фантазій, чи не так? Покірنا орієнталістична жінка та жорстокий білий чоловік» (Hwang, Act 1, Scene 6; пер. А.Р. Михайлюка).

На нашу думку, Х.Д. Хонґ використовує сатиру в репліках дійової особи М. Баттерфляй для того, аби увиразнити стереотипне сприйняття фемінності та маскулінності. Крім того, діалог показує зневажливе ставлення М. Баттерфляй до Галлімара через його вузьколюбність. Звичайно, зобразити дипломата не є першочерговим мотивом Сонґ, оскільки вона використовує маску у своєму виступі на сцені, щоб аудиторія зробила хибні припущення щодо статі. Цей аспект є однією із частин перформенсу дреґ — ввести в оману глядача, у цьому випадку Рене Галлімара.

На початку п'єси Рене Галлімар ходить по своїй тюремній камері й бурмоче про втрату єдиного кохання. Він звертався до М. Баттерфляй не як до образу жінки, яку він палко кохав, а як до переодягненого шпигуна:

«Жінка: Він все ще стверджує, що не вірить правді.

Чоловік 1: Що? Досі? Навіть після суду?

Жінка: Так. Хіба це не божевільно? (Hwang, Act 1, Scene 2; пер. А.Р. Михайлюка).

Д.Х. Хонґ використовує іронію і сатиру, аби звернути увагу читача на те, що навіть після усвідомлення своєї одностатевої закоханості французький дипломат, який є типовим представником стереотипної маскулінності, досі був закоханий у чоловіка, або ж в його вдалий образ ідеальної жінки.

Водночас Галлімар твердить собі, що його «абсолютна чоловіча влада» є настільки міцною, що він дозволяє собі ігнорувати Сонґ і не відповідати на її дзвінки. Тим не менш, від такого перебігу подій М. Баттерфляй збільшує шанси на досягнення поставленої мети. Це

говорить про те, що персонаж діє методично і ставиться до неї стереотипно, як і до інших жінок. Галлімар не бачить у ній загрози і не боїться бути відкритим перед нею. Зрештою Рене закохується не тільки через фемінність і красу М. Баттерфляй, а й через образ ідеальної жінки, який він вималював у своїй фантазії: слухняна, культурна, покірна.

Тут ми можемо провести паралелі з дреґ-культурою — в основному це образ для розваг, проте можемо стверджувати, що автор в художньому творі використовує культуру дреґ-квін, завдяки якій реалізує прийоми маскування та шпигунства. Перевтілення в образ дреґ вимагає яскравого вбрання, макіяжу і перуки, проте майстерне перевтілення вимагає більше знань і розуміння образу. Тобто М. Баттерфляй використовує своє перевтілення як зброю не тільки за рахунок зовнішніх факторів, але й внутрішніх, як-от: манерність, витонченість, покірність — усі поведінкові норми притаманні фемінності. Ми вважаємо, що автор представляє читачеві М. Баттерфляй як символ маніпуляції та нескореності, оскільки протягом усього часу їй вдавалося вводити Галлімара в оману й навіть змусити закохатися.

Сонґ, або по-іншому відомий як Баттерфляй, каже Галлімару у фіналі: «Ти насправді не віриш, що я чоловік. Я твоя Баттерфляй. Під халатами, під усім цим завжди був я. Тепер розплющ очі і визнай це — ти обоєш мене» (Hwang, Act 3, Scene 6). Сонґ (М. Баттерфляй) глузує над Рене, оскільки все починалося навпаки: Сонґ — це хоч був і образ Баттерфляй, проте він жив ним і сам собі повірив. Це було фемінно, ніжно, слухняно — фактично так, як описує «бажаних орієнталістичних жінок» головний персонаж. Натомість Галлімар вважає себе зразком мужності, хоробрості і серйозності. Лише у фіналі ситуація змінилася, оскільки гендерні та культурні стереотипи взаємозамінилися: Захід став крихким, а Схід — мужнім.

М. Баттерфляй коментує щодо західних стереотипів: «Захід робить щось на кшталт міжнародного “згвалтування” на Сході... Себто: “Її уста кажуть ні, але її очі кажуть так”. Захід вважає себе маскуліним — велика зброя, велика індустрія, великі гроші — тому Схід жіночий — слабкий, делікатний, бідний... але добре володіє мистецтвом і сповнений незбагненої мудрості — жіноча містика» (Hwang, Act 3, Scene 1; пер. А.Р. Михайлюка).

Варто зауважити, що прототипами головних персонажів п'єси «М. Баттерфляй» є справжні люди. Видання “The Washington Post” зазначає: «“М. Баттерфляй” — драма 1988 року, яка отримала Пулітцерівську нагороду, заснована

на реальній історії засоромленого французького дипломата та засудженого шпигуна Бернара Бурсіко, який, на подив усього світу, дізнався тільки в суді, що китаянка, яка була його таємною коханкою майже 20 років, була насправді чоловіком» (Pressley, N., 2017, August 11).

У фіналі «М. Баттерфляй» Галлімар переодягається в кімоно, наносить густий макіяж й одягає перуку. Він представляє себе глядачеві як «Рене Галлімар, відомий як М. Баттерфляй», після чого робить характерні жести. У реальному житті їхня спільна довга історія завершилася не так драматично, як у п'єсі. Згідно з "The New York Times Magazine", обидва учасники цієї історії опинилися в тюрмі і навіть мали спільний суд: «Він брехав вам у минулому, каже йому суддя, він брехав про те, що він жінка. Ши (шигун) не заперечує цього. "Я думав, що Франція — демократична країна", — згадує Бурсіко, що сказав Ши. "Чи важливо, чоловік я чи жінка?" Бурсіко вже вдруге чує це від Ши: він чоловік. І все ж, замість того, щоб перестати сердитися, Бурсіко продовжує намагатися захистити "її", суперечить попередній заяві про те, що вона знала, що він передає документи. Після допиту Бурсіко і Ши відводять вниз, щоб чекати транспортування назад до в'язниці. Цього разу їх поміщають в одну камеру» (Wadler, J., Aug. 15, 1993).

Отже, після детального вивчення специфіки феномену дрег-квін ми можемо стверджувати, що М. Баттерфляй є представницею цієї

культури, оскільки її образу властиві елементи дреґу. Вона носила витончене кімоно, яскравий макіяж і перуку. Варто зазначити, що не тільки зовнішній вигляд М. Баттерфляй відповідав вимогам цієї культури, але й її поведінка. Її образ описаний стереотипними для фемінності поведінковими характеристиками: «слухняна», «покійна», «витончена». Усі ці елементи образу персонажки можна класифікувати як таємну зброю, яку шпигун під прикриттям використав для досягнення своїх цілей.

Зважаючи на наше дослідження, можемо провести паралелі зі Сходом і Заходом, чимось фемінним і маскуліним. Саме під час аналізу натрапляємо на крихке чоловіче его, впевнену й сильну жіночність. Тільки головний персонаж так повністю і не усвідомив, що Схід піддавався репресіям й об'єктивізації, а Захід на той час просував імперіалізм. Відбулася зміна ролей, де Схід постав могутнім і домінантним противником, тоді як Заходу довелося підкоритися.

Вважаємо, що наша розвідка має потенціал, оскільки перегукується з дослідженнями гендерних студій вічних проблем зіставлення жіночого і чоловічого. На нашу думку, надалі варто зосередитися на квір-студіях, оскільки цей напрямок є менш дослідженим, проте має більший потенціал для подальшого вивчення феномену дрег-квін. Це зумовлено тим, що переважна більшість представників дрег-квін є квір-особами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Душко Х., Маслова Ю., Жуков В. Репрезентація гендерних стереотипів у художній літературі. Bydgoszcz, Poland: *Journal of Education, Health and Sport*, 2016.
2. Тетерюк М. Між дискурсом і матерією: переосмислення тіла у квір-дослідженнях. *Гендер в деталях*. 2018. URL: https://genderindetail.org.ua/season/topic/tema-sezonu/mizh-diskursom-i-materieyu-pereosmislennya-tila-u-kvir-doslidzhennyah-134304.html#_ftnref7
3. Feldman, Z., & Hakim, J. (2020). From Paris is Burning to# dragrace: Social media and the celebrification of drag culture. *Celebrity Studies*, 11(4), 386–401.
4. Hwang, D. H. M. Butterfly: Act 1, Scene 2.
5. Hwang, D. H. M. Butterfly: Act 1, Scene 6.
6. Hwang, D. H. M. Butterfly: Act 3, Scene 1.
7. Hwang, D. H. M. Butterfly: Act 3, Scene 2.
8. Joseph, C. G. (2020). The First Drag Queen Was a Former Slave. Retrieved from https://www.academia.edu/43130810/The_First_Drag_Queen_Was_a_Former_Slave
9. Ludemann, K. (2018). What is the Role of Drag Art in Modern Day Spain?
10. Moncrieff, M., & Lienard, P. (2017). A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology*, 15(2).
11. Oxford Learner's Dictionaries. Definition of drag queen noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary Retrieved from <https://tinyurl.com/mrnde9au>
12. Pressley, N. (August 11, 2017). By Chance, Meeting the Disgraced 'M. Butterfly' Diplomat Whose Lover Mised Him. *The Washington Post*. Retrieved from <https://tinyurl.com/mwskkrc4>
13. Stokoe, K. *Reframing Drag: Beyond Subversion and the Status Quo*. Routledge, 2019.

14. Wadler, J. (Aug. 15, 1993). The True Story of M. Butterfly; The Spy Who Fell in Love With a Shadow. *The New York Times Magazine*, 30. Retrieved from <https://tinyurl.com/2m2khc5c>
15. Walker, R. (2018). *Culture Is a Drag*. Doctoral dissertation, Appalachian State University.

REFERENCES

1. Dushko, Kh., Maslova, Yu., & Zhukov, V. (2016). Rezydentatsiia hendernykh stereotypiv u khudozhnii literaturi. Bydgoszcz, Poland: *Journal of Education, Health and Sport* [in Ukrainian].
2. Teteriuk, M. (2018). Mizh dyskursom i materiieiu: pereosmyslennia tila u kvir-doslidzhenniakh. Hender v detaliakh. [in Ukrainian].
https://genderindetail.org.ua/season/topic/tema-sezonu/mizh-diskursom-i-materieyu-pereosmyslennya-tila-u-kvirdoslidzhennyah-134304.html#_ftnref7
3. Feldman, Z., & Hakim, J. (2020). From Paris is Burning to # dragrace: Social media and the celebrification of drag culture. *Celebrity Studies*, 11(4), 386–401 [in English].
4. Hwang, D. H. M. *Butterfly*: Act 1, Scene 2 [in English].
5. Hwang, D. H. M. *Butterfly*: Act 1, Scene 6 [in English].
6. Hwang, D. H. M. *Butterfly*: Act 3, Scene 1 [in English].
7. Hwang, D. H. M. *Butterfly*: Act 3, Scene 2 [in English].
8. Joseph, C. G. (2020). The First Drag Queen Was a Former Slave. [in English].
https://www.academia.edu/43130810/The_First_Drag_Queen_Was_a_Former_Slave
9. Ludemann, K. (2018). What is the Role of Drag Art in Modern Day Spain? [in English].
10. Moncrieff, M., & Lienard, P. (2017). A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology*, 15(2) [in English].
11. Oxford Learner's Dictionaries. Definition of *drag queen* noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary [in English].
<https://tinyurl.com/mrnde9au>
12. Pressley, N. (August 11, 2017). By Chance, Meeting the Disgraced 'M. Butterfly' Diplomat Whose Lover Mised Him. *The Washington Post* [in English].
<https://tinyurl.com/mwskkrc4>
13. Stokoe, K. (2019). *Reframing Drag: Beyond Subversion and the Status Quo*. Routledge [in English].
14. Wadler, J. (Aug. 15, 1993). The True Story of M. Butterfly; The Spy Who Fell in Love With a Shadow. *The New York Times Magazine*, 30 [in English].
<https://tinyurl.com/2m2khc5c>
15. Walker, R. (2018). *Culture is a Drag*. Doctoral dissertation, Appalachian State University [in English].

Anna Gaidash,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0001-8200-2875
e-mail: a.haidash@kubg.edu.ua

Andrii Mykhailiuk,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0002-7760-8175
e-mail: a.mykhailiuk@kubg.edu.ua

DRAG QUEEN CULTURE: THE INTERACTION OF FEMINITY AND THE MALE EGO IN DAVID HENRY HWANG'S PLAY «M. BUTTERFLY»

The study's relevance is due to the development and dissemination of works on the culture of a drag queen, as it is understood not only in queer research and literary exploration but also in fiction. The article analyses the interaction of femininity and male ego in David Henry Hwang's play "M. Butterfly" through the prism of elements of drag queen culture. The study results will also help to outline new interpretations of images in works of art. The cultural-historical method, feminist approach and aspect analysis were used to achieve the goal. The study clarified the meaning and origin of the term "drag queen"; the specifics of the elements of drag queen culture are singled out; the term

“femininity” and the features inherent in the feminine model of behaviour are outlined; the artistic image and worldview of the protagonists (M. Butterfly and R. Gallimard) are characterised. During the research, it appeared that “M. Butterfly” represents drag queen culture because it has elements of “transformation”, but not in its traditional sense. Most of the representatives of this culture use reincarnations for entertainment purposes, but in our case, the main character uses these techniques to manipulate and deceive. In addition, the peculiarities of Gallimard’s worldview were outlined, which allowed us to understand the peculiarities of the interaction of femininity and the male ego between the protagonists. Analysis of communicative acts between the main characters of the work showed that they represent the confrontation of two cultures: Western and Eastern (Orientalism). It is worth noting that the stereotypical and superficial perceptions of both cultures contributed significantly to shaping the protagonists of the play “Madame Butterfly”. Given the result, we see prospects in further study of drag queen culture, as it will not only improve the film adaptation of works and more thoroughly study the artistic images of the characters. Our study also has the prospect of growth in the field of queer research, as members of the drag queen culture primarily identify themselves as queer people.

Keywords: drag queen, femininity, masculinity, reincarnation, phenomenon.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2022.
Прийнято до друку 03.04.2022.

Kubg.edu.ua

Oksana Tytun,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

ORCID ID 0000-0001-7926-1630

e-mail: tytun_oksana@ukr.net

Olga Derkachova,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

ORCID ID 0000-0002-6326-4471

e-mail: olga_derkachova@ukr.net

THE ESSENCE OF OBJECTS IN LYMAN FRANK BAUM'S TALES

The article deals with the research on the essence of objects in children's literature (Lyman Frank Baum's "American Tales" case study). The daily routine is skillfully combined with fairy-tale mood, it becomes possible due to the characters and the objects in these tales. The article describes the possible functions of objects in fiction, in particular, in a literary tale. The main attention is paid to the definition of functions performed by objects in the given fairy tales and the role of magic and magical objects in these works because the presence of magic objects in the text is one of the markers of fairy tales as a genre. Objects are defined as one of the important components of fairy tales. In addition to magical objects, fairy tales contain ordinary household items that perform the functions of various markers: create a background, describe the scene, characterise the characters of the epoch or place of action. An important role is played by the revival of objects, as well as the transformation of objects from ordinary to magical (a chest, book, pump, glass dog, and mannequin). Putting spells on objects is an important part of Baum's fairy tales. Revival is Baum's favorite fairy-tale technique. In his works time, toys, mannequins, and stuffed birds come to life. This is done with the help of spells performed by wizards or gnomes. Objects in these tales serve as markers of his epoch. The author writes how and what the children played, focuses on the elements of interior design, the activities of the characters, as well as the fashion of that time. In most cases, such objects belong to the era of the author, without duplicating the folk tale tradition of magical objects. We conclude that the essence of objects in analysed works is represented as follows: everyday objects that characterize the epoch, place of residence of the characters, daily habits; magical objects, the origin of which is not always known, and their magical power is often discovered by chance; objects that turn from ordinary to magical under the influence of magic. Thanks to the objects, a reader gets the opportunity to get additional characteristics of the characters, the idea of the world where the characters exist, and the characters' (in)ability to use certain things influence the plot of fairy tales.

Keywords: object, thing, fairy tale, literary tale, magic object, wonder, revival.

Introduction

The world of objects implies all the things surrounding any person since birth: toys, furniture, clothes, etc. These things are an essential component of human reality, both primal and secondary, that is, fictional. In a text, objects can serve as a background or detail, etc. The object acts as an element of the fictional world, performing the following functions: cultural, character, plot, and composition. As an attribute of space, it occurs in mythological, religious, and philosophical systems. Today people are surrounded by many things, practicing the cult of consumption, losing the ability to appreciate important things, because

there are many of things and it is so easy to get lost in them. However, in the fiction, things that a person uses receive a completely different meaning. They serve as additional characteristics of the characters, their world, aspirations and feelings. The thing (an object) works in a special way in literary fairy tales, because we have groups of both ordinary and magical objects. The desire to trace the coexistence of the ordinary world and the magical one on the example of the materialized sphere determines **the actuality** of our study.

Thus, the nature of things is researched by modern sciences such as philosophy — thing

as something that surrounds and creates man, semiotics of things (J. Baudrillard, R. Barthes, P. T. de Chardin, M. Heidegger, O. Losev), culturology — thing as a sociocultural phenomenon (M. Epstein, Yu. Lotman, B. Olsen), linguistics — linguistic organization of the world of things (M. Brandes, V. Kukharenko) and literature — understanding of materialism in literary texts, the relationship of objects with other images in the work (O. Biletsky, N. Gorodnyuk, I. Swider, M. Gasparov, V. Toporov, Ye. Farino, V).

The peculiarity of things is their consumption. According to V. Shyvelbush, food consumption is a clear and natural process. Food is eaten and digested in the body. But how imagine the consumption of inedible things? Table, chair, skirt, shoes — they are not eaten like a sandwich. However, we use and consume them in some other way. (Shyvelbush, V., 2018, 12).

B. Olsen in his work “Protecting Things” wrote that things should be interpreted as material culture, as a certain existence in the context of other existences, such as man, flora, and fauna (Olsen, B., 2013, 19). And he considered the most important aspect in the ontology of things to be an understanding of what it is, how it affects a person’s life, how it is asserted in time and space, and why things are ignored in modern sciences (Olsen, B., 2013, 32).

M. Heidegger in the essays “What a Thing?” and “The Origin of the Work of Art” raises the issue of what can be called a thing. He brings out such features of a thing: a thing as a set of its properties and qualities, a thing as the unity of diversity in feelings, a thing as a formed substance. He also notes that “things surround and create a person before they become objects”. (Heidegger, M., 1996).

According to R. Barthes, the symbolic character of a thing is the depth of a thing, and the taxonomic characteristic (a thing is not just in itself, it is included in the classification series) is its width. In “The Semantics of Things”, he emphasizes two groups of connotations the meaning of a thing: the existence of the connotation of a thing, when it begins to appear and exist as something inhuman, but confidence in its existence, even contrary to man. Technological connotations of a thing, when a thing is defined as what is done, it is material that has been given completeness, standardization, design, and orderliness (Barthes, R., 1990).

V. Toporov noted that the thing outgrows its “realization” and begins to live, to act in the spiritual space. The scientist says that the basic status of the thing is low because the thing is always secondary, not self-sufficient. Created

by a person from something primary or more primary than themselves, it is necessary for meeting the needs, for human use. The need for things is its main characteristic. It is between the person and the result that the person wants to achieve with this thing (Toporov, V., 1993, 70).

J. Baudrillard also emphasized the necessity, necessity of things, seeing its main purpose in consumption (Baudrillard, J., 1996). For the first time in the “System of Objects”, Baudrillard interprets the term “simulacrum”, that is, a conventional sign that replaces reality. For household things, it introduces the concept of “zero level” simulation. According to Baudrillard, things do not have an independent meaning but have a universal function of celebrity. That is, the meaning becomes a thing in the process of semiosis, and meaning is a value that arises in the act of social interaction. The process of differentiation of practical, symbolic, utilitarian, and value properties of objects in any culture has led to two classes of objects: purely industrial and ritual. Also in the culture since ancient times, there has been another function of objects, namely it has been treated as a toy. Traditionally, an object is understood as something that is used for something. Another aspect of the object is its transitivity, that is, its influence on the outside world.

Analysis and Discussion

In fiction, in particular, in fairy tales, objects are given a special status. They can be an important detail, becoming crucial in character characterization or plot development. One of the characteristics of fairy tales is the presence of magic objects or miracles that turn ordinary things into magic.

The objective of research is “American Tales” by Lyman Frank Baum. **The subject** of research — the area of objects (things) in the fairy tales of the American author, the essence of objects in the works of this writer. **The purpose** is to describe and analyze this materialized world, to classify objects in fairy tales, to determine their functional load. The purpose of the article is to solve the following **tasks**: to analyze the tales of Lyman Frank Baum, to identify the area of objects, to explore the specifics of the manifestation of objects in works, to find out their role and meaning in individual tales. In the course of the research we used the following methods: cultural-historical to differentiate objects in the works, psychological to determine the impact of objects on the characters and their dependence on them, formal for a detailed description and list of objects which are present in fairy tales, receptive-aesthetic to understand the combination of charming and ordinary objects in fairy tales.

According to John Algeo, Frank Baum was one of the most notable yet unknown theosophists of the turn of the century, and was our first and perhaps greatest theosophical writer for children (Algeo, J., 1985). Concerning the presence of animals in the tales of the American writer, Mark I. West says that “most of Baum’s animal fairy tales are fanciful stories set in nondescript places, such as a tropical jungle. Some are influenced by Rudyard Kipling’s Jungle Books, which came out in 1894 and 1895. Since Baum had never visited a tropical jungle, he borrowed from Kipling’s descriptions of jungles in India. The two stories that take place on the Dakota prairie, however, have vivid settings, complete with realistic details that he remembered from his years at Aberdeen” (West, M., 1989). Michael Patrick Hearn notes the high level of modernization of the fairy tale as a genre due to the appearance of Baum’s works (Hearn, M. P., 1979). Michael Riley tells about the new cultural meanings created by the American storyteller and his influence on the further development of literary fairy tales (Riley, M. N., 1997). Tison Pugh reflects on gender roles and stereotypes in the tales of the American writer (Pugh, T., 2008). Ken Derry writes about genocide, hermeneutics, and religion in Baum’s tales (Derry, K., 2014). However, in most cases, scholars analyze “The Wizard of Oz”, ignoring some of Baum’s tales, and this is unfortunate, because other tales are no less bright, alive, amazing with unobtrusive morals.

The novelty of the study is that, the area of objects of Lyman Frank Baum’s short fairy tales is studied for the first time ever.

Lyman Frank Baum’s fairy tales with its everyday life are skillfully intertwined with a fairytale tradition that is characterized by the presence of miracles. Objects are also present in the titles of tales: “The Box of Robbers”, “The Glass Dog”, “The Dummy that Lived”. These objects are decisive in fairy tales. Also the author creates dynamic description of things (Kovaliova, T., 2019). By all indications, these works of Baum are literary tales, which are characterized by the features of this genre: the presence of a miracle, an unusual plot, fictional fairy tale characters, magical objects, instructive, and so on.

In “The Box of Robbers”, it all starts with a chest that Martha inadvertently opens. She stays at home alone, plays with dolls, then with a doll’s house, and finally finds an old chest, which also becomes a toy for her:

“It was quite big — bigger even than mamma’s traveling trunk — and was studded all over with tarnished brass headed nails. It was heavy, too,

for when Martha tried to lift one end of it she found she could not stir it a bit. But there was a place in the side of the cover for a key. She stooped to examine the lock and saw that it would take a rather big key to open it” (Baum, L. F., 2013, 5).

Martha still finds the keys and opens the chest from which the robbers jump out. We have a kind of transformation of the myth of Pandora’s chest that she opens, and also out of curiosity. Marty manages to put the robbers back. The author offers the reader an interesting moral:

“The story should teach us not to interfere in matters that do not concern us. For had Martha refrained from opening Uncle Walter’s mysterious chest she would not have been obliged to carry downstairs all the plunder the robbers had brought into the attic” (Baum, L. F., 2013, 14).

The fairy tale “The Owner of the Bear” is connected with the discovery-danger. Little Jane Gladys receives a book in which the characters come to life. And she would almost be in the bear’s mouth, if not for her ingenuity.

In the fairy tale “The Glass Dog” it all starts with the revival of a glass dog:

“Then the wizard cast a wizzy spell and mumbled several very learned words in the wizards language over the glass dog. Whereupon the little animal first wagged its tail from side to side, then winked his left eye knowingly, and at last began barking...” (Baum, L. F., 2013, 19).

And then there is the magic powder, cheating, a failed marriage. And only a glass dog sits in the hallway at the door of the wizard.

In the fairy tale “The Dummy that Lived” a mannequin comes to life, standing in the store, and begins his journey through the world of people:

“The wax lady was in no hurry. She inherited patience from her previous existence. Just to be alive and wear beautiful clothes was sufficient enjoyment for her at present. So she sat down upon a stool and waited quietly until daylight” (Baum, L. F., 2013, 117).

Revival is Baum’s favorite fairy-tale trick (remember his famous fairy-tale novels about the land of Oz): he brings to lifetime, toys, mannequins, stuffed birds. And of course, this is done with the help of spells performed by wizards or gnomes.

Things in Baum’s fairy tales are markers of the era about which Baum writes. The action

of his most tales takes place in the modern-day. He writes about what the children played then, and focuses on the elements of interior design, the activities of the characters, as well as the fashion of that time. Ya. Babchenko says that behind any modern reality there is a thing with the signs of eternity. (Babchenko, Ya, 2020).

For example, in “The Enchanted Types”, a dwarf revives a stuffed bird from a woman’s hat:

“During his wanders, he entered a millinery shop, and was surprised to see within a large glass case a great number of women’s hats stuffed bird. Indeed, some of the most elaborate hats had two or three birds upon them” (Baum, L. F., 2013, 55).

The dwarf revives the birds, but seeing the store owner worried about his possible bankruptcy, he tries to save the situation: “objects” mice. However, for some reason, they are not in such demand as birds.

The fashion for hats with feathers and stuffed birds, even nests, was widespread during the Baum era. However, the author himself treats any fashion with humor: they say that it exists as long as it is talked about. Therefore, the dwarf, to correct the situation, changes the fashion, that is, conjures up the letters in the newspapers, and everyone reads that the birds in hats are no longer in vogue. And the former stuffed birds live peacefully in the woods.

There is much in common between a glass dog, a mannequin, and stuffed birds. First, the revival of creatures that are recursive mechanisms of living things: living dogs, humans, living birds — a characteristic feature of Baum’s tales, including his fairy tales. Secondly, they come to life under the influence of magic and without urgency: the wizard does not have to have a watchdog, a mannequin and birds come to life for fun.

Let’s take a closer look at the lively mannequin. The dwarf, flying in the city, saw a female wax figure behind the glass of the department store window:

“The wax lady was beautifully dressed, and extended in her stiff left hand was a card bearing the words: “RARE BARGAIN! This Stylish Costume (Imported from Paris) Former Price, \$ 20, REDUCED TO ONLY \$ 19.98”. This impressive announcement had drawn before the window a crowd of women shoppers, who stood looking at the wax lady with critical eyes” (Baum, L. F., 2013, 114).

The person looks at the mannequin, in particular at the clothes he is wearing, if he is impressed by this image, he begins to try it on himself, thanks to visual communication, the person becomes

a fractal pattern of the mannequin — to dress like a mannequin. A wax mannequin comes to life in a fairy tale. And, thanks to previous visual communication with women behind glass, he is now trying to look like a lady:

“When she came to the glass cases filled with trimmed hats she remembered having seen upon the heads of the women in the street similar creations. So she selected one that suited her fancy and placed it carefully upon her yellow locks. I won’t attempt to explain what instinct it was that made her glance into a nearby mirror to see if the hat was straight, but this she certainly did. It didn’t correspond with her dress very well, but the poor thing was too young to have much taste in matching colors.

When she reached the glove counter she remembered that gloves were also worn by the women she had seen. She took a pair from the case and tried to fit them upon her stiff, wax-coated fingers; but the gloves were too small and ripped in the seams. Then she tried another pair, and several others, as well; but hours passed before she finally succeeded in getting her hands covered with a pair of pea-green kids.

Next, she selected a parasol from a large and varied assortment in the rear of the store. Not that she had any idea what it was used for; but other ladies carried such things, so she also would have one.

When she again examined herself critically in the mirror she decided her outfit was now complete, and to her inexperienced eyes, there was no perceptible difference between her and the women who had stood outside the window” (Baum, L. F., 2013, 116–117).

A wax woman imitates real women. Hence we have a recursive chain of reproduction of fractal patterns. In our case: man — mannequin — man; people dress like mannequins — mannequins dress the way people are asked to dress — mannequins dress like people. A wax woman tries to behave like a real woman, but she can’t cope with basic things: reading a newspaper, buying coffee, taking a tram. Eventually, she falls under the wheels of a tram, and later to the police station. There is a debate in the city about whether she is real or not:

The people who had collected shouted: “You’re right!” “That’s what she is!” “She’s a dummy!”

“Are you?” inquired the policeman, sternly.

The wax lady did not reply. She began to fear she was getting into trouble, and the staring crowd seemed to embarrass her.

Suddenly a bootblack attempted to solve the problem by saying: “You guys are all wrong! Can a dummy talk? Can a dummy walk? Can a dummy live?”

“Hush!” murmured the policeman. “Look here!” and he pointed to the hold in the lady’s head. The newsboy looked, turned pale and whistled to keep himself from shivering” (Baum, L. F., 2013, 122).

The wax woman’s life path ends, as it began, with the intervention of a dwarf, which again turns her into a lifeless mannequin.

The encounter with a miracle in most fairy tales is unexpected, often accidental: either on the initiative of the hero with whom it happens, or there is someone outside associated with the amazing. He brings a magic item or casts a spell on an ordinary thing as it can be traced in the following tales: Jane Gladys (“The Girl Who Owned a Bear”) embroiders a pillow for Dad’s birthday, Martha (“The Box of Robbers”) reads a book, crosses, plays with dolls, and is going to tidy up a doll’s house, a poor glassblower opens the door to the magician and takes orders from him for a glass dog, the little king (the fairy tale “The Queen of Quok”) with the help of magical poems summons, without knowing it, the Slave of the King’s bed; a dwarf (“The Enchanted Types”) comes to the city out of great boredom. Lady Claribel (“The Magic Bon Bons”) comes to the wizard herself with a request to make her magic candies. Jim catches time while having fun (“The Capture of Father Time”), a woman (“The Wonderful Pump”) also runs into a beetle who thanks her with a miracle, the dwarf Tanko-Manki revives a mannequin in a city, because the dwarf gets bored.

The signs of the beginning of a miracle and a real fairy tale are not the spells themselves, but their consequences: a glass dog comes to life, robbers jump out of a magic chest, stuffed birds come to life, magic candies come to life, coins appear due to magic pump or King’s Bed Slave, the heroes of the open book come to life.

By transforming ordinary objects into magic, Baum creates the effects of playing with a reader who does not know until the end of the tale whether the transformations will take place with other objects or not.

One of the features of things is their disposal, fate after use. In our fairy tales — this is the fate of magical things after they are used as fairy tale props. Here the writer does not have a single system or laws:

— the wonderful Pump stops functioning (“The Wonderful Pump”):

“Then the woman whispered to her husband to run and pump some more gold while she kept the crowd quiet, and he obeyed quickly. But after a few moments, he returned with a white face to tell

her the pump was dry, and not a gold piece could now be coaxed from the spout” (Baum, L. F., 2013, 111–112).

— the box (“The Box of Robbers”) closes and waits for someone else who will be bored and out of curiosity will open it again:

“Then Martha sat upon the lid and pressed it down with all her weight. To her great delight the lock caught, and, springing down, she exerted all her strength and turned the key” (Baum, L. F., 2013, 15).

— the glass dog returns to his owner and still serves him (“The Glass Dog”):

“As for the glass dog, the wizard set him barking again using his wizards and put him outside his door. I suppose he is there yet, and am rather sorry, for I should like to consult the wizard about the moral to this story” (Baum, L. F., 2013, 27).

— a woman who wanted to marry a little boy-king for the crown (“The Queen of Quok”), together with the royal adviser-swindler she is still counting coins from the magic cap:

“So, there being no chairs, the counselor sat down upon the floor in one corner and began counting out silver twenty-five-cent pieces from the purse, one by one. And the old woman sat upon the floor opposite him and took each piece of money from his hand (...)

The king left them sitting there and went to school, and often thereafter he came to the counselor and interrupted him long enough to get from the purse what money he needed to reign in a proper and dignified manner. This somewhat delayed the counting, but as it was a long job, anyway, that did not matter much (...)

But this is how the counselor was punished for being so careless with the woman’s money. And this is how Mary Ann Brodjinski de la Porkus was also punished for wishing to marry a ten-year-old king so that she might wear the coronet of the queen of Quok” (Baum, L. F., 2013, 40–41).

— the characters from the magic book (“The Girl Who Owned a Bear”) are hidden back in the book:

“But she was interrupted by them all making a rush for the book. There was a swish and a whirr and a rustling of leaves, and an instant later the book lay upon the floor looking just like any other book, while Jane Gladys’ strange companions had all disappeared” (Baum, L. F., 2013, 52).

— stuffed birds flee the city and become invulnerable to hunters’ bullets (“The Enchanted Types”):

“Popopo after this found much enjoyment in visiting every millinery shop he could find and giving new life to the stuffed birds which were carelessly tossed aside as useless. And they

flew to the fields and forests with songs of thanks to the good knook who had rescued them.

Sometimes a hunter fires his gun at a bird and then wonders why he did not hit it. But, having read this story, you will understand that the bird must have been a stuffed one from some millinery shop, which cannot, of course, be killed by a gun" (Baum, L. F., 2013, 62).

— the mannequin turns back into a mannequin under the influence of the spell of the dwarf from the lady but is no longer usable ("The Dummy that Lived"):

"But when they entered No.16 they found only a lifeless dummy lying prone upon the floor. Its wax was cracked and blistered, its head was badly damaged, and the bargain costume was dusty, soiled, and much bedraggled. For the mischief-loving Tanko-Mackie had flown by and breathed once more upon the poor wax lady, and in that instant, her brief life ended" (Baum, L. F., 2013, 125).

In most cases, the life of the heroes is the same as it was before a miracle happens transforming ordinary objects into unusual ones. The author pulls out magic objects from the whirlpool of everyday life for a few minutes, hours or days and brings them back again.

Conclusion

Magic items are not present in all fairy tales of the American writer. For example, they are absent in the following works: "The Laughing Hippopotamus", "The Magic Bon Bons", "The Capture of Father Time", "King of Polar Bears", "Mandarin and Butterfly". In the fairy tales "The Magic Bon Bons" and "Mandarin and Butterfly" the fairy-tale effect is achieved with the help of magic food: candies, magic potions. In others due to the anthropomorphization of time and animals.

As for ordinary objects, they complement the overall entourage. As a rule, these are household items, clothes, toys.

Thus, the world of objects in Baum's fairy tales is represented as follows: ordinary things that create a background, complement the scene, give additional characteristics to the characters, become indicators of the era about which the American storyteller writes, objects that turn from ordinary to magic through magic, and objects, the magical power of which is revealed by chance. Among the items that become magical or are already: a chest, a book, a pump, stuffed birds, a glass dog, and a mannequin. They are an important part of fairy tales because they move the plot and create a unique atmosphere.

REFERENCES

1. Algeo, J. (1985). A Notable Theosophist: L. Frank Baum. *The American Official Journal Of The Theosophical Society In America*, 1985, № 8, pp. 270–273 [in English].
2. Babchenko, Ya. (2020). Khudozhnio-obrazna prezentatsiia svitu rechei u masovii kulturi. *Visnyk KNUKIM, Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, 43, 11–16 [in Ukrainian].
3. Barthes, R. (1990). *The Fashion System*. University of California Press [in English].
4. Baudrillard, J. (1996). *The System of Objects*. London — New York: Verso [in English].
5. Baum, L. F. (2013). *American Fairy Tales*. Kyiv: Znannia [in English].
6. Brown, B. (2004). *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. University of Chicago Press [in English].
7. Derry, K. (2014). "Like You Could Read What Was Inside of Me": Genocide, Hermeneutics, and Religion in The Wizard of Oz. *Journal of Religion and Popular Culture*, 26 (3), 293–309 [in English].
8. Hearn, M. P. (1979). L. Frank Baum and the "modernized fairy tale". *Children's Literature in Education*, 10, 57–67 [in English].
9. Heidegger, M. (1996). *Being and Time*. SUNY Press [in English].
10. Kovaliova, T. (2019). Sposoby dynamizatsii zobrazhennia svitu rechei v anhliskii khudozhnii prozi XVIII–XX stolit. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka, Filolohichni nauky*, 1 (89), 70–74 [in Ukrainian].
11. Olsen, B. (2013). *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Warszawa [in Polish].
12. Pugh, T. (2008). There Lived in the Land of Oz Two Queerly Made Men: Queer Utopianism and Antisocial Eroticism in L. Frank Baum's Oz Series. *Marvels & Tales*, 22 (2), 217–239 [in English].
13. Riley, M. N. (1997). *Oz and Beyond: The Fantasy World of L. Frank Baum*. Lawrence, KS [in English].
14. Shyvelbush, V. (2018). *Rechi i liudy. Esei pro spozhyvannia*. Kyiv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
15. Toporov, V. (1993). Veshch v antropotsentrycheskoi perspektive. *Aequinox* [in Russian].
16. West, M. *The Dakota Fairy Tales of L. Frank Baum*. [in English].
<https://www.sdhspress.com/journal/south-dakota-history-30-1/the-dakota-fairy-tales-of-l-frank-baum/vol-30-no-1-the-dakota-fairy-tales-of-l-frank-baum.pdf>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабченко Я. Художньо-образна презентація світу речей у масовій культурі. *Вісник КНУ-КиМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. № 43. С. 11–16.
2. Ковальова Т. Способи динамізації зображення світу речей в англійській художній прозі XVIII–XX століть. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2019. № 1 (89). С. 70–74.
3. Топоров В. Вещь в антропоцентрической перспективе. *Aequinox*. Москва: Индрик, 1993. С. 70–167.
4. Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання. К.: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. 192 с.
5. Algeo J. A Notable Theosophist: L. Frank Baum. *The American Official Journal Of The Theosophical Society In America*. 1985. № 8. P. 270–273.
6. Barthes R. *The Fashion System*. University of California Press. 1990. 351 p.
7. Baudrillard J. *The System of Objects*. London — New York: Verso. 1996. 206 p.
8. Baum L. F. *American Fairy Tales*. Kyiv: Znannia. 2013. 143 p.
9. Brown B. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. University of Chicago Press. 2004. 254 p.
10. Derry K. “Like You Could Read What Was Inside of Me”: Genocide, Hermeneutics, and Religion in *The Wizard of Oz*. *Journal of Religion and Popular Culture*. 2014. Vol. 26 (3). P. 293–309.
11. Hearn M. P. L. Frank Baum and the “modernized fairy tale”. *Children’s Literature in Education*. 1979. Vol. 10. P. 57–67.
12. Heidegger M. *Being and Time*. SUNY Press. 1996. 487 p.
13. Olsen B. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Warszawa. 2013. 290 s.
14. Pugh T. There Lived in the Land of Oz Two Queerly Made Men: Queer Utopianism and Antisocial Eroticism in L. Frank Baum’s Oz Series. *Marvels & Tales*. 2008. Vol. 22 (2). P. 217–239.
15. Riley M. N. *Oz and Beyond: The Fantasy World of L. Frank Baum*. Lawrence, KS. 1997. 304 p.
16. West M. *The Dakota Fairy Tales of L. Frank Baum*. URL: <https://www.sdhspress.com/journal/south-dakota-history-30-1/the-dakota-fairy-tales-of-l-frank-baum/vol-30-no-1-the-dakota-fairy-tales-of-l-frank-baum.pdf>

Титунь Оксана,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)
ORCID ID 0000-0001-7926-1630
e-mail: tytun_oksana@ukr.net

Деркачова Ольга,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)
ORCID ID 0000-0002-6326-4471
e-mail: olga_derkachova@ukr.net

СВІТ РЕЧЕЙ У КАЗКАХ ЛАЙМЕНА ФРЕНКА БАУМА

Стаття присвячена дослідженню світу речей у дитячій літературі на прикладі книги «Американські казки» Л.Ф. Баума, в якій буденне майстерно, почасти з гумором, поєднується з чарівним завдяки відповідним звичним казковим персонажам та предметній сфері. У статті охарактеризовано можливі функції речей у художньому творі, зокрема у літературній казці. Основну увагу приділено визначенню функцій, які виконують предмети в аналізованих нами казках, а також ролі чарівного та магичних предметів у цих творах, адже наявність чарівних предметів у тексті є одним із маркерів казки як жанру. Речі визначаються як одна з важливих складових казок американського автора. Окрім чарівних предметів, у казках присутні звичайні побутові речі, що виконують функції різноманітних маркерів: створюють фон, доповнюють місце дії, характеризують персонажів, добу чи місце дії. Важливу роль відіграє оживлення предметів, а також трансформація їх зі звичайних у чарівні. Серед таких у казках маємо скриню, книжку-помпу, скляного пса, манекена. Очуднення предметів є важливою скла-

довою казок Баума, а оживлення — улюблений казковий прийом автора, адже у його творах оживають час, іграшки, манекени, опудала птахів. І звісно ж, це відбувається за допомогою чарів, які здійснюють чарівники або гноми. Речі у казках американського письменника виступають також маркерами сучасної йому доби. Він прописує, як і чим гралися тогочасні діти, зосереджує увагу на елементах декору інтер'єру, заняттях персонажів, а також на тогочасній моді. Саме такі предмети у більшості випадків належать до епохи автора, не дублюючи народну казкову традицію чарівних предметів. Отже, світ речей в аналізованих нами творах репрезентований таким чином: речі звичайно-побутові, що характеризують добу, місце проживання персонажа, його уречевленні звички; чарівні предмети, походження яких не завжди відоме, а їхня магічна сила часто відкривається випадково; речі, що зі звичайних перетворюються на чарівні під впливом чарів. Завдяки предметній сфері реципієнт отримує можливість додаткових характеристик персонажів, формує уявлення про світ, в якому існують персонажі, від (не)уміння яких користуватися тими чи іншими речами залежить розвиток подій казкової історії.

Ключові слова: річ, предмет, казка, літературна казка, чарівний предмет, очуднення, оживлення.

Стаття надійшла до редакції 23.02.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Король Лідія,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-2044-1546

e-mail: idil.korol@gmail.com

БРЕНД ПИСЬМЕННИКА Й ОБРАЗ АВТОРА: КОРЕЛЯЦІЯ ПОНЯТЬ

У статті досліджено місце понять «образ автора» й «особистий бренд письменника» в моделі літературного процесу, а також встановлено їх кореляцію. Актуальність наукової розвідки зумовлена зростанням цікавості дослідників до міждисциплінарних студій, адже вони дають змогу переосмислити існуючі знання з різних дисциплін, зокрема літературознавчих, завдяки встановленню кореляційних зв'язків із дотичними поняттями, явищами тощо. Це допомагає науковцям подивитися під новим кутом на опрацьовані проблеми та розширити горизонти їх досліджень у нових сферах. Задля досягнення мети було використано метод синтезу та літературознавчого моделювання. У ході дослідження представлено модель літературного процесу, окреслено зв'язки між автором / образом автора та іншими його учасниками там, де вони виразно проявляються, запропоновано дефініцію терміна «особистий бренд письменника», увиразнено відмінність значень понять «образ автора» і «бренд письменника» та встановлено їх кореляцію. Під час дослідження праць із видавничої справи та реклами в цій сфері стало зрозуміло, що дослідники беруть за об'єкт промоції саме книгу, оминаючи можливість промотувати автора. У ході наукової розвідки було встановлено точки дотику образу автора та бренду письменника. Серед них — сам письменник, той, хто продукує образ автора у творах і частково за допомогою них творить особистий бренд. Окрім цього, розробка і образу, і бренду спрямована насамперед на читача. Проте їх декодування залежить не лише від задуму письменника, але й від досвіду реципієнта. Зважаючи на результати, бачимо перспективу у подальшому дослідженні образу автора та бренду письменника на матеріалі конкретних постатей. Це допоможе зрозуміти, як на практиці втілюється взаємодія обох понять та яким чином можна впливати на читача задля підвищення популярності автора та становлення його як експерта в певній галузі.

Ключові слова: літературний процес, модель літературного процесу, образ автора, особистий бренд письменника.

Пізнання образу автора — доволі звичне явище в літературознавстві. Разом з тим із розвитком соціальних комунікацій дедалі частіше постає потреба переосмислити існуючі філологічні, зокрема літературознавчі, знання за допомогою кореляційних зв'язків із дотичними поняттями, явищами тощо. Міждисциплінарні студії — явище звичне у сучасному науковому світі, хоча й викликає палкі дискусії своїх прихильників з тими, хто надає перевагу класичним методологіям. Іван Лисий зазначає, що міждисциплінарність — це не про роз'єднаність дисциплінарного пізнання, а про «різні аспекти бачення однієї і тієї самої проблеми» (2010, с. 20). Міждисциплінарні дослідження допомагають науковцям перемістити певну проблему, зберігши її актуальність в одній сфері й поглянувши крізь призму методологій іншої галузі. Таким чином окремі завдання можуть отримати нові шляхи вирішень. Так,

Стефан Жулкевський у праці «Про інтеграцію літературознавчих досліджень» зауважував: «Щоб ... спеціалісти могли взаємодіяти, вони мають бути взаємозрозумілими. Поняття їхніх наук мають бути взаємоперекладними з однієї мови на іншу. Однак це вимагає не тільки прийомів дослівно мовних, а й відповідної методологічної процедури» (2008, с. 260).

Дослідження сучасної історії літератури вже неможливо здійснювати без уваги до того образу, який автори творять у численних блогах, інтерв'ю, на дискусійних майданчиках тощо. Саме тому нам близька думка Еви Доманської щодо потреби практичної методології, яку може вибудувати історія як незалежна дисципліна. Окрім того, помічними можуть стати порівняльні стратегії: «Щоб уникнути редукаціонізму, за яким часто критикуються дослідження випадків, слід використовувати порівняльну перспективу. У цій перспективі мене цікавить

як інтервенційний характер та критичне вістря, так і її інтегративний потенціал. Коли, порівнюючи явища, ми зосереджуємося на пошуковій подібності, ми можемо відкрити універсальні аспекти цього явища і, таким чином, вийти поза пропаговане постмодернізмом фрагментарне знання. Порівняльна перспектива <...> дозволяє спрямувати дослідження на <...> побудову цілісних візій досліджуваного явища» (Доманська, 2012, с. 207–208). Отже, і для цього дослідження, і для будь-яких інших літературознавчих студій існує потреба в методології, яка забезпечить цілісність, обґрунтованість, взаємопов'язаність структурних елементів. Помічним у цьому плані може стати літературознавче моделювання.

Скориставшись перевагами наукового моделювання, ми запропонували модель літературного процесу, яку обираємо за **об'єкт дослідження** (Король, 2022). **Предметом дослідження** є кореляція змісту понять «образ автора» і «бренд письменника». **Мета** — окресливши зв'язки автора / образу автора з іншими елементами в моделі літературного процесу, увиразнити відмінність значень понять «образ автора» і «бренд письменника», встановити кореляцію цих понять. Пропонована розвідка на часі, оскільки має прикладний характер для майбутніх історіографічних і теоретичних студій та увиразнює зміст базових теоретичних понять у міждисциплінарних зв'язках.

Теоретичною основою дослідження стали праці літературознавців А. Ткаченка та Г. Сивокіня щодо розуміння сутності поняття «літературний процес». Висновування В. Теремка й О. Скібана вплинули на розуміння взаємодії автора з видавцем та редактором, позиціонування автора у стратегічній системі видавництва, а також увиразнення взаємозв'язків між суб'єктами видавничої справи та промоції видань.

Методика дослідження полягала у комплексному моделюванні літературного процесу; виокремленні в моделі літературного процесу зв'язків автора з іншими елементами системи; окресленні функції автора в тих зв'язках, де він виразно проявляється. Завдяки з'ясуванню стосунків всередині системи вдалося увиразнити відмінність дефініцій понять «образ автора» і «бренд письменника» та встановити їх кореляцію.

Попри начебто очевидний зміст поняття «літературний процес» віднайти готову модель цього явища в літературознавчих працях не вдалося. Тож комплексне моделювання літературного процесу відбуватиметься на основі аналізу дефініцій, запропонованих ученими.

Так, А. Ткаченко визначає хибність думки щодо отождолення літературного процесу із розвитком/поступом літератури взагалі (2003, с. 412). Теоретик літератури вважає, що «літературний процес постає у взаємозв'язку художнього творення та сприймання (рецепції), а також функціонування різнорідних явищ у своєму часі й співвідносно з попереднім і наступним культурно-історичним контекстом» (Ткаченко, 2003, с. 413). Окреслюючи учасників рецепції, А. Ткаченко називає читачів (слухачів, глядачів) і фахову критику; контекст же творять попередники, сучасники, серед яких є й другорядні автори та творці масової літератури.

Про те, що літературний процес — це низка залежностей, переконливо говорив Г. Сивокінь (1986, с. 4). Також літературознавець пропонує поняття «літературне оточення» (очевидно, що синонім до поняття «сучасники», за А. Ткаченком), у якому опиняються «автор молодий і зрілий» (Сивокінь, 1986, с. 4). Поруч із літературними критиками, які займаються «поточним самоусвідомленням, осмисленням й оцінюванням тих чи інших явищ» у літературі (Сивокінь, 1986, с. 16), учасниками літературного процесу вчений називає літературознавців, оскільки саме на них покладається «осмислення процесуальності літературно-художньої творчості» (там само, с. 13).

Таку тенденцію міркувань спостерігаємо в теоретичних літературознавчих розвідках. Разом із тим, зважаючи на тенденції сприйняття письменника в сучасній філологічній науці, вважаємо за доцільне долучити до створення моделі праці з видавничої галузі, маркетингу, менеджменту та теорії масової комунікації.

Так, В. Теремко вписує автора в стратегічну систему видавництва, відводячи йому головну роль, оскільки саме «на співпрацю з ним орієнтовані ідеї, плани і стратегії видавництва» (2012, с. 118). Науковець оперує поняттям «сильний автор», бо саме на ньому фіксують увагу читачі, ЗМІ, система книгорозповсюдження і «центри, що контролюють фінансові, матеріальні та нематеріальні ресурси» (Теремко, 2012, с. 118). Отже, модель літературного процесу має доповнитись такими елементами, як видавництво, засоби масової інформації, система книгорозповсюдження. В. Теремко серед причин невизначеності реалізації видавничих проєктів називає відсутність інтересу автора до долі книжки після її виходу (2012, с. 118). Цей чинник скеровує наукову думку до такого складника літературного процесу, як літературні агенції, оскільки саме вони відповідають за допомогу авторові у просуванні виданої книжки. Принагідно відзначимо, що робота лі-

тературного агента на сформованих книжкових ринках за кордоном і функціональні обов'язки його в Україні відмінні. У першому випадку літературний агент забезпечує контакт автора і видавництва, оскільки «володіє інформацією про складну мережу видавництва і безліч редакторів, щоб гарантувати, що рукописи його клієнтів потраплять у правильні руки. Джерелом цих знань є стосунки, які літературний агент підтримує з редакторами — людьми, які вирішують, які книги представити їхньому видавцю для можливої публікації» (Sambuchino, 2014). Або здійснює продаж перекладу. У реаліях нашої країни літературний агент — це багатофункціональний спеціаліст, який долучається до процесу рекламування книги, адже від кількості проданих примірників залежить його прибуток. Так, наприклад, літературна агенція OVO серед своїх послуг пропонує «промоцію автора», що передбачає і співпрацю із засобами масової інформації, і організацію участі в книжкових фестивалях України та світу. Причину такого широкого поля діяльності літературних агентів в Україні вбачаємо в недосконалих видавничих процесах, зокрема відсутності в окремих видавництвах рекламних відділів.

У цьому контексті цікаві міркування висловлює В. Даниленко у праці «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес». Так, літературознавець чільне місце у міркуваннях відводить рекламуванню, зауважуючи успішний досвід літературного угруповання «Бу-Ба-Бу». Разом з тим існує «традиційний набір технологій для привернення уваги до творчості автора, які може використовувати як видавництво, так і сам письменник» (Даниленко, 2008, с. 54). До цих технологій належить презентація, учасниками якої обов'язково мають бути ЗМІ, літературні критики та «авторитетні люди, до думки яких прислуховується читач» (Бейлі, Мілліган, 2020 с. 54). Рекламуванню також, на думку В. Даниленка, сприяють «рейтингові акції, конкурси і лауреатські звання», інтерв'ю у ЗМІ, публічні заяви (Бейлі, Мілліган, 2020, с. 55).

Аналізуючи взаємодію учасників літературного процесу між собою, поступово зосереджуємо увагу на найважливіших зв'язках. Так, автор як репрезентант літературного покоління перебуває у взаємозв'язках із попередниками по цеху.

Саме поняття «автор» потребує уточнення дефініції, оскільки праця О. Юдіна «Авторство як культурний інститут: стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах» засвідчує, що ця проблема залишається суперечливою в літературознавстві. Навряд

чи можна мислити автора як щось очевидне: «Автор — це три відносно самостійних моменти: 1) інститут авторства; 2) особа; 3) текст, або іманентний автор» (Юдін, 2015, с. 14). Автор, на справедливую думку вченого, постає у взаємозв'язках, але не лише зі своїм попереднім досвідом, продуктами своєї діяльності, а й зі світом: «Автор — не натуральна даність, не природна людська функція, не форма свідомості й не безпосередній зв'язок між людиною і продуктом її діяльності, а насамперед — соціокультурне відношення, створене специфічними суспільними умовами» (Юдін, 2015, с. 13).

Вивчення окреслених зв'язків виводитиме дослідника на питання наступництва, виопуклюватиме вектор неперервництва, формуватиме уявлення про причетність до спільної справи, оскільки реконструкція досвіду автора важлива для розуміння світогляду фізичної особи, а також розкриття інтенції автора під час інтерпретації твору.

Авторство завжди відповідальне, оскільки існує взаємозв'язок результату художнього творення та рецепції, тож наступна пара взаємодії — це «автор — читач».

В основі виникнення літературного тексту лежить прагнення автора не тільки до створення засобами мови власної, авторської картини світу, але й донесення своїх уявлень про мінливі властивості світу до інших. У коло цих «інших» для автора входять насамперед його потенційні читачі. Подальша тривалість життя літературного тексту, його соціальна затребуваність залежать від того, наскільки точно автор визначив для себе, за У. Еко, «якусь модель можливого читача <...>, який, як можна припустити, зможе інтерпретувати сприймані вираження точно в такому ж дусі, в якому письменник їх створює» (Еко, 2004).

Сприймання автора читачем залежатиме від читацького досвіду, а також мінімальної теоретичної грамотності реципієнта. Отже, ми можемо спостерігати кілька процесів. З одного боку, творення дискурсу автора: «Факт, що під тим самим іменем з'явилося кілька текстів, вказує на те, що між ними встановився зв'язок гомогенності, спорідненості, автентичності одних текстів через використання інших» (Фуко, 1966, с. 447); з другого — творення образу автора, який народжується і набуває функціонування в художній реальності твору. У таких випадках образ автора формується завдяки сприйняттю особистості письменника.

Очікувано, що у контексті міждисциплінарного дослідження вченому буде цікавий автор, який зуміє створити комунікативний дискурс із читачем у межах художнього твору, а також

створювати умови зовні для читацької сутестії: «Дехто з маркетингово орієнтованих авторів уявляють своїх читачів і пишуть тексти з урахуванням їхніх потреб, смаків, особливостей сприйняття тексту, обирають манеру письма, обсяг інформації, лексику, синтаксичні конструкції тощо» (Теремко, 2012, с. 95). Це ті фонові знання про читача, які можуть допомогти у задоволенні читацьких запитів, але також можуть негативно позначитися на художності твору.

Щодо образу автора, створеного в художньому творі мовними засобами, то варто зауважити, що заданість цього образу не завжди відбувається свідомо, а межі його все ж залежать від читацького сприйняття і тлумачення словесних знаків: «Владу в тексті перебирає читач — це одна з характерних ознак постмодерної культури. Він виявляє програмовані автором смисли, відкриває власні і достворює їх. Ці смисли можуть бути співмірними і неспівмірними авторським» (Теремко, 2012, с. 122). Цими двома чинниками здебільшого пояснюється «хиткість, хитливість» образу автора.

Після появи твору на формування первинного смислообразу впливають рекламні повідомлення, критичні виступи, рекомендації фахової спільноти. Згодом цей смислообраз конкретизується, розгортається, трансформується і цей процес, зазвичай тривалий у часі: «Виростаючи з фрейму стереотипного комплексу уявлень та інтуїтивних оцінок смислообраз формує нові фрейми. Наприклад, узявши до рук книгу відомого автора, читач на основі попередніх вражень розраховує на певну якість тексту (фрейм)» (Теремко, 2012, с. 115).

Не менш дієвою є взаємодія автора з репрезентантами літературознавчої думки. Учені працюють з творами/текстами і здійснюють спроби класифікувати мистецькі феномени, систематизувати художні явища. Звичайно, «така типологізація вимагає свідомого абстрагування від багатьох індивідуальних особливостей» (Ткаченко, 2003, с. 417). Разом із тим дослідження, присвячені індивідуальним стильовим особливостям, повертають нас до образу автора в кількох іпостасях. Зауважимо, що тенденції розвитку сучасного літературознавства доволі вичерпно представлені в монографії П. Іванишина «Літературознавство постколоніального періоду» (Іванишин, 2014). Доцільно також навести думку польського філософа В. Татаркевича, який констатував зміни, що вплинули на теорію мистецтва, але разом з тим висловив занепокоєння, щоб за цими змінами не відбулося «кінця мистецтва». Того мистецтва, що є частиною культури, що «націлене на те, аби дати життя мистецьким творам;

у творах — його сенс, за них його цінують; назва “мистецтво” дається творам *митця* (виділення моє. — Л. К.), а не тільки його майстерності» (Татаркевич, 2001, с. 45).

Більшою мірою, ніж літературознавчої оцінки, автор потребує літературної критики — фахового орієнтира, кваліфікованої оцінки, що сприятиме введенню твору в літературу доби, у контекст творчості письменника, увиразнюючи всі наявні зв'язки.

Названі взаємодії не відбудуться, поки текст не знайде свого відображення в книжці, що стає можливим здебільшого у співпраці автора з видавцем/редактором. Останній «діє як зацікавлений в успіхові книги співавтор її концепції, критик тексту і партнер автора в його поліпшенні» (Теремко, 2012, с. 97). Для редактора важливо «усвідомлювати імпліцитного читача, працювати з огляду на його інтереси й потреби, будучи певним, що вони не розминуться з їх характеристиками у сприйнятті читача реально» (Теремко, 2012, с. 109). Шляхом досягнення потреб читача є виважена політика видавництва щодо зважання на нарративну політику автора, підсилення її рекламними та іншими засобами, серед яких є й ілюстрації. Обережність поводження з ними зумовлена тим, що зоровий образ може заважати читацькій рецепції.

Видавництво зацікавлене в промоції книжки, тому, у сучасних умовах, залучає до промоції спеціалістів з різних сфер, зокрема й редакторів. Б. Романцова, у колонці для “*Harry Monday*” говорить, що на неї покладена організація презентації книжки, коли вона виходить, і називає свою редакторську роботу «видавництвом у видавництві». О. Скібан теж вважає, що редактора треба активно долучати до промоції, й зазначає, що «написання рекламних текстів у видавництві не може обійтися без редактора, адже він найкраще знає споживчу цінність видання» (2017, с. 222). Проте, як і більшість дослідників, О. Скібан ставить у центр промоції саме книжку і пропонує залучати до промоції тих спеціалістів, які володіють інформацією саме про видання. М. Тимошик говорить, що участь автора у просуванні книжки очевидно є важливою, адже він найкраще розуміється на тому, кому адресоване видання, хто є його споживацькою аудиторією (2001, с. 6). Проте він також фокусується саме на книзі, як на об'єкті промоції, опускаючи, що промотувати можна й самого автора. О. Скібан пропонує поняття «бренд письменника», окреслюючи не його зміст, а функційне навантаження сутності: «Якщо творцем тексту є відомий, а ще й до того ж постійний автор видавництва — справу зроблено: бренд письменника працює»

ватиме на успіх видання, адже у читача уже сформована думка й виникли певні очікування стосовно нього» (2017, с. 223).

Сьогодні науковці не мають єдиної дефініції терміна «бренд». Аби сформулювати визначення поняття «особистий бренд автора», проаналізуємо наявні дефініції понять «бренд» та «особистий брендинг», запропоновані теоретиками і практиками рекламної та маркетингової сфер.

Автори праці «Міфи про брендинг» зазначають, що «бренд — це результат усіх дій, які вживаються для його створення та підтримки, а також подальшого враження, хорошого чи поганого, яке ця діяльність формує у свідомості споживача» (Бейлі, Мілліган, 2020, с. 11). Вони, зокрема, наголошують, що головною умовою створення хорошого бренду є унікальність. Саме унікальність є головною точкою перетину для багатьох досліджень, у яких ідеться про брендинг. Визнають важливою унікальність і Тім Вандехі та Пітер Монтойя, експерти з маркетингу та персонального брендингу. У книзі “The Brand Called You” вони говорять про особистий брендинг передусім як про «контроль над тим, як інші люди сприймають вас до того, як увійдуть у прямий контакт з вами» (Montoya, Vandehey, с. 18). Отже, брендинг — це набір певних контрольованих адресантом дій, спрямованих на певний результат. У випадку з письменником їх може здійснювати сам письменник, його літературний агент, видавець, редактор, піарник у взаємодії один із одним або поодиночці. Спрямовані ці дії будуть на учасників літературного процесу. Зрештою робота письменника та його команди має при-

вести до створення бренду, який Марк Бейті описує як «сукупність асоціацій, сприйняття та очікування» (2008, с. 16), що існують у свідомості реципієнта.

Узагальнюючи представлені знання про бренд, враховуючи, що брендинг має бути спрямований на результат для письменника та видавництва, можемо запропонувати дефініцію для поняття «особистий бренд письменника» — сукупність асоціацій із публічним образом письменника в учасників літературного процесу та людей поза ним, викликаних роботою письменника або його команди, задля підвищення впізнаваності в суспільстві та позиціонування як експерта в галузі.

Отже, в екосистемі літературного процесу одночасно існують і образ автора, і його особистий бренд. Хоча ці терміни належать до різних сфер, перший до літературознавства, а другий до сфери соціальних комунікацій, вони не лише мають точки дотику, але й є взаємодоповнюючими на практиці. Спільною категорією є письменник, який здатний сформувати образ автора у художніх творах і разом з тим своїми творами формує власний особистий бренд. І опосередкована діяльність письменника через твір художньої літератури, і безпосередній вплив через сформований бренд націлені на читача. Відзначимо, що розкодування читачем образу автора й особистого бренду залежить не лише від задуму, закладеного письменником, але й від досвіду читача. Окрім того, особистий бренд письменника впливає на образ автора, адже створює перед читанням той досвід, на який спиратиметься читач при трактуванні ідей, закладених автором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бейлі С., Мілліган Е. Міфи про брендинг. Х.: Фабула, 2020. 256 с.
2. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. К.: Академвидав, 2008. 352 с.
3. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. К.: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Л.: Літопис, 2004. 384 с.
5. Жулкевський С. Про інтеграцію літературознавчих досліджень. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст.* К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 251–283.
6. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду: моногр. К.: Академія, 2014. 192 с.
7. Король Л. Модель сучасного літературного процесу: міждисциплінарна пропозиція. URL: http://ukrlit-2017.blogspot.com/2022/02/blog-post_46.html
8. Лисий І. Гуманітарна міждисциплінарність: засади і практика. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)*. К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2010. С. 10–31.
9. Сивокін Г. Художній твір і літературний процес. К.: Знання, 1986. 48 с.

10. Скібан О. Суб'єкти видавничої промоції: роль автора, редактора, видавця як основних учасників процесу. *Наукові записки Української академії друкарства*. 2017. № 1. С. 221–227.
11. Співпраця. *Літературна агенція Ovo*: офіційний сайт. 2022. URL: <https://litagencyovo.com/spivprasa>
12. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. К.: Юніверс, 2001. 368 с.
13. Теремко В. Видавництво — XXI. Виклики і стратегії: моногр. К.: Академвидав, 2012. 328 с.
14. Тимошик М. Тенденції сучасного українського книговидання. *Вісник Книжкової палати*. 2001. № 7. С. 6.
15. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підруч. для студ. вищ. навч. закл. з гуманіт. спец. філологія, журналістика, літературна творчість. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
16. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Л.: Літопис, 1966. С. 444–456.
17. Юдін О. Авторство як культурний інститут: стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах. К.: Ніка-Центр, 2015. 324 с.
18. Batey M. *Brand Meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008. 282 p.
19. Montoya P., Vandehey T. *The Brand Called You: Make Your Business Stand Out in a Crowded Marketplace*. New York: McGraw Hill, 2008. 288 p.
20. Sambuchino Ch. *Guide to Literary Agents: The Most Trusted Guide to Getting Published*. Blue Ash: Writer's Digest Books, 2014. 363 p.

REFERENCES

1. Beili, S., Milligan, E. (2020). Mify pro brendynh. Per. z anhl. Ya. Mashyko, Kharkiv: Fabula [in Ukrainian].
2. Danylenko, V. (2008). Lisorub u pusteli. Pysmennyk i literaturnyi protses. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
3. Domanska, E. (2012). Istoriia ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
4. Eko, U. (2004). Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
5. Zhulkevskiy, C. (2008). Pro intehratsiiu literaturoznachnykh doslidzen. In *Teoriia literatury v Polshchi. Antolohiia tekstiv. Druha polovyna XX — pochatok XXI st.* (pp. 251–283), Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
6. Ivanyshyn, P. (2014). Ukrainske literaturoznavstvo postkolonialnoho periodu: monohrafiia. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
7. Korol, L. *Model suchasnoho literaturnoho protsesu: mizhdystyplinarna propozytsiia*. [in Ukrainian]. http://ukrlit-2017.blogspot.com/2022/02/blog-post_46.html
8. Lysyi, I. (2010). Humanitarna mizhdystyplinarnist: zasady i praktyka. In *Liudyna v chasi (filosofski aspekty ukrainskoi literatury XX–XXI st.)* (pp. 10–31). Kyiv: Universytetske vyd-vo «Pulsary» [in Ukrainian].
9. Syvokin, H. (1986). Khudozhnii tvir i literaturnyi protses. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
10. Skiban, O. I. (2017). Subiekty vydavnychoi promotsii: rol avtora, redaktora, vydavtsia yak osnovnykh uchastnykiv protsesu. *Naukovi zapysky Ukrainiskoi akademii druzkarstva, 1*, 221–227 [in Ukrainian].
11. Spivpratsia (2022). *Literaturna ahentsiia Ovo*: ofitsiyni sait. [in Ukrainian]. <https://litagencyovo.com/spivprasa>
12. Tatarkevych, V. (2001). Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne Perezhyvannia. Kyiv: Yunivers, 368 p. [in Ukrainian].
13. Teremko, V. (2012). Vydavnytstvo — XXI. Vyklyky i stratehii: monohrafi. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
14. Tymoshyk, M. (2001). Tendentsii suchasnoho ukrainskoho knyhovydannia. *Visnyk Knyzhkovoï palaty, 7, 6* [in Ukrainian].
15. Tkachenko, A. (2003). Mystetstvo slova (Vstup do literaturoznavstva): pidruch. dlia stud. vyshch. navch. zakl. z humanit. spets. filolohiia, zhurnalistyka, literaturna tvorchist. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet» [in Ukrainian].
16. Fuko, M. (1966). Shcho take avtor? In *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Za red. M. Zubrytskoi (pp. 444– 456), Lviv: Litopys [in Ukrainian].

17. Yudin, O. (2015). Avtorstvo yak kulturnyi instytut: stratehii avtoryzatsii v khudozhniomu ta literaturoznavchomu dyskursakh. Kyiv: Nika-Tsenr [in Ukrainian].
18. Batey, M. (2008). Brand Meaning. New York: Routledge Taylor & Francis Group [in English].
19. Montoya, P., & Vandehey, T. (2008). The Brand Called You: Make Your Business Stand Out in a Crowded Marketplace. New York: McGraw Hill [in English].
20. Sambuchino, Ch. (2014). Guide to Literary Agents: The Most Trusted Guide to Getting Published. Blue Ash: Writers Digest Books [in English].

Lidiia Korol,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-2044-1546

e-mail: idil.korol@gmail.com

WRITER'S BRAND AND AUTHOR'S IMAGE: CORRELATION OF CONCEPTS

The place of the concepts of "author's image" and "writer's personal brand" in the model of the literary process was investigated in the article. Their correlation was also established. The relevance of scientific research is due to the growing interest of scholars in interdisciplinary studies. They provide an opportunity to reconsider existing knowledge in various disciplines, including literary, by establishing correlations with related concepts and phenomena. It helps scientists to look at the problems from a different perspective and expand the horizons of their exploration in new areas. The method of synthesis and literary modeling was used to achieve the aim. In the course of the research a model of the literary process was presented; the links between the author / author's image and other participants, where they were evident, were outlined; a definition of "writer's personal brand" was proposed; the difference between the meanings of "author's image" and "writer's brand" was highlighted and their correlation was established. During the research of scientific papers on publishing and advertising in this field, it became clear that researchers took the book as the object of promotion, avoiding the opportunity to foster the author. The common ground between the author's image and the writer's brand was established in the course of scientific research. Among them, there is the writer, as one who produces the author's image in the works. With their help, he partially creates a personal brand. The development of the image and the brand is aimed primarily at the reader. However, their decoding depends not only on the intention of the writer but also on the experience of the recipient. Considering the results, we see prospects in further study of the author's image and the writer's personal brand on the material of specific figures. This will help to understand how the interaction of both concepts is put into practice and how the reader can be influenced to increase the author's popularity and become an expert in a particular field.

Keywords: literary process, model of literary process, author's image, writer's personal brand.

Стаття надійшла до редакції 21.03.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Кравченко Ангеліна,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-3883-505X

e-mail: a.kravchenko.asp@kubg.edu.ua

КОНСТРУКТ МОЛИТВИ У МОДЕЛЮВАННІ ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖА (МОДИФІКАЦІЇ У ПРОЗІ О. ЗАБУЖКО, Ю. ІЗДРИКА, С. ЖАДАНА)

Молитва як літературний жанр викликає певне зацікавлення у контексті аналізу творчості українських письменників. Оскільки вона одночасно є текстом релігійного дискурсу і містить елементи сакрального, в її конструкті найчастіше заховано ключові цінності, прагнення та трансцендентні сподівання персонажа, що дає змогу проаналізувати його ідентичність. Отже, у статті звертаємося до аналізу місця молитви в тексті й конструюванні ідентичності персонажа у художніх творах Оксани Забужко («Польові дослідження з українського сексу», «Музей покинутих секретів»), Юрія Іздрика («Воццек», «Подвійний Леон»), Сергія Жадана («Депеш Мод», «Ворошиловград»), тому що кожен з них, звертаючись до одного й того ж жанру, пропонує формально різні способи представлення молитви в тексті, наповнює її відмінними смисловими значеннями та функціями.

Молитви, представлені у текстах О. Забужко, являють собою роздуми-рефлексії риторичного спрямування вгору, що демонструють ціннісні й моральні установки того чи іншого персонажа. Іздрик звертається до молитви насамперед як до інтертекстуальної гри, проте завдяки особливостям побудови тексту твору й зображення ідентичності персонажа, молитва у нього водночас набуває певних світоглядно-філософських сенсів. С. Жадан використовує молитви як засіб деконструкції існуючих текстів (біблійних чи радянських), змінюючи їх початковий сенс, щоб продемонструвати поточний стан або процес переформатування ідентичності персонажа (або групи персонажів).

Новизна статті полягає у визначеній проблематиці, оскільки молитву здебільшого аналізують як віршований жанр у творчості поетів. Натомість у статті звертаємося до молитви як частини великої структури (роману або повісті), її місця й ролі у конструюванні ідентичностей персонажів. Практичне значення — в ідеї дослідження ідентичності, зокрема релігійної, через аналіз релігійних концептів, які водночас являють собою самостійні літературні жанри.

Ключові слова: ідентичність, молитва як літературний жанр, проза, Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Сергій Жадан.

Одна з особливостей структури художнього прозового твору полягає в її здатності охоплювати й поєднувати в собі низку різних жанрів, видозмінюючи їх та продукуючи нові зразки на межі між існуючими жанрами. У літературі постмодернізму менші жанри, опинившись у складі великого тексту, зазнають більших та глибших трансформацій, ніж за попередніх епох, оскільки можуть втрачати не лише канонічну форму, але й «канонічну» суть та функції, внаслідок чого відбувається або якісне переконструювання, або створення симулякру.

Виявлення причин та наслідків впливу цих жанрів на інтерпретаційний та рецептивний аспекти становить окрему проблему у вивченні художніх текстів. У контексті дослідження способів

моделювання ідентичності персонажів (зокрема релігійної) увагу привертає звернення авторів до такого жанру (чи навіть метажанру; Даниленко; 2015, с. 35–36), як молитва.

Дискурс довкола молитви як літературного жанру в українському контексті повноцінно або ж почасти охоплює праці Т. Бовсунівської (2003), І. Даниленко (2008, 2015), Т. Белобрової (2005), І. Бетко (1999), І. Качуровського (2008) та ін. дослідників. Зазначається, що молитва як жанр існує в декількох просторах: у релігійно-культурному, літературному і навіть мистецькому дискурсах (див. аналіз молитви як метажанру; Даниленко, 2015, с. 37). У першому випадку ми говоримо про молитву як засіб звернення людини (або громади) до Бога (або божества) з певним проханням, прослав-

ленням, покаванням, сповіддю тощо, тобто це процес «сходження розуму до Бога або всього необхідного від Бога» (Ковалів, 2007, с. 67–68). Літературний жанр молитви позначається як своєрідний «сакральний діалог з ідеальним адресатом, здатний втілюватися в різні жанрово-видові форми <...> та жанрово-тематичні різновиди» (Даниленко, 2008, с. 44). У структурі тексту вона покликана відобразити, як «митець оформлює своє трансцендентне світобачення, прагне пізнання власної душі» (Даниленко, 2008, с. 271), або ж продемонструвати порухи й трансцендентне світобачення персонажів твору. Подібно до свого протожанрового прототипу, релігійної молитви, молитва як літературний жанр на противагу іншому мовленню в тексті вирізняється своєю сакральністю та інтимністю, психологічно виділяючись з повсякденного дискурсу (Даниленко, 2015, с. 35).

Дослідники розрізняють певні види молитви, зокрема молитву-прохання, славослів'я, покавання (Даниленко, 2008, с. 39) тощо. З точки зору літературного втілення, додаються молитви як ікони (Лерахін, 2001, с. 153), «не-молитви», «молитви до молитви» (Бовсунівська, 2007, с. 188) тощо. Також можемо говорити про молитву «як обробку (парафраз, або переспів, стилізацію) канонічних молитовних текстів і молитву індивідуально-авторську (креативну)», про молитву «як самостійний твір (поезія-молитва) та як частину великого твору (вставна молитва)» (Даниленко, 2008, с. 44), молитву особисту й колективну. Також засвідчується близькість жанру молитви з жанрами гімну, закліть, проклять тощо. Наприклад, Качуровський називає ці жанри містичними (2008, с. 678), а Даниленко визначає гімн жанро-видовою формою літературної молитви тощо (2008, с. 44).

Проте ці дослідники говорять здебільшого про поетичний вимір та способи втілення жанру молитви у віршованих текстах. Натомість нас цікавить роль та місце молитви як вставного жанру в прозовій творчості сучасних українських письменників, оскільки в такій художній ситуації розширюються можливості її моделювання (не лише поетична форма), ускладнюються функції та створюються додаткові інтерпретації, що можуть виходити за межі власне релігійного контексту (тобто контексту Біблії, храму, священників тощо).

У контексті дослідження звернемося до творчості кількох письменників, а саме: Оксани Забужко, Юрія Іздрика, Сергія Жадана. Попри те, що вони є представниками сучасної постмодерної української літератури, їхня творчість диференціюється за низкою ознак: територіальною приналежністю авторів,

статтю, віком, роками творчості, авторською манерою письма, провідними темами та образами тощо, — які дають змогу проаналізувати й зіставити функціонування молитви як вставного жанру в різних художніх умовах. Задля збільшення матеріалу дослідження й можливості простежити особливості авторських рішень щодо моделювання молитви в контексті розкриття ідентичності персонажа до розгляду було обрано по два прозових тексти згаданих авторів, кожен з яких містив у своїй структурі молитву: «Польові дослідження з українського сексу» (2019), «Музей покинутих секретів» (2020) О. Забужко; «Воццек» (2016), «Подвійний Леон» (2016) Ю. Іздрика; «Депеш Мод» (2014), «Ворошиловград» (2015) С. Жадана.

Отже, **мета дослідження** — проаналізувати використання жанру молитви в прозових текстах, простежити особливості цього використання та визначити роль і місце молитви в процесі моделювання ідентичності персонажа в творі.

Для визначення авторських особливостей жанру молитви та її ролі в кожному творі використано метод жанрового й структурного аналізу; для виявлення аспектів ідентичності в молитовних текстах — герменевтична інтерпретація; для реконструкції прийомів текстової гри автора з читачем — метод деконструкції.

У художньому тексті автор, моделюючи й демонструючи ідентичність персонажа, не лише використовує пряме постулювання, але й вдається до імпліцитних методів (фонових), які опосередковано показують, ким є персонажі, їхні цінності та світоглядні позиції (наприклад, через приналежність до певної соціальної групи, певні вчинки, міркування та слова). Молитва як жанр, зосереджений на внутрішніх переживаннях особистості, у тексті стосується вертикальної осі координат, тобто належить до поля сакрального й зв'язку людини з Абсолютом. Водночас саме тексти сакрального змісту з вертикальним спрямуванням, на відміну від профанного, стосуються смислотворчих аспектів, підкреслюючи установки морально-етичної та ціннісної систем персонажа (Даниленко, 2015; Качуровський, 2008).

Так, у текстах О. Забужко ми бачимо приклади авторських молитов, які вмонтовано в розлогі рефлексії персонажів. *Перша молитва*, взята до розгляду, — це молитва наратора у «Польових дослідженнях з українського сексу». Текст побудовано на переосмисленні сексуальних стосунків жінки із чоловіком.

Молитва композиційно є частиною фрагмента тексту, де героїня, яка вже покинула чоловіка, дізнається, що він міг померти, і га-

рячково звертається із молитвою: «Хай він буде живий. І здоровий. І щасливий» (Забужко, 2019, с. 17). Проте особливість цієї молитви в аспекті моделювання ідентичності персонажа полягає не у факті звернення до цього жанру й навіть не в тому, що саме через молитву авторка передає гостру тугу персонажа (зрештою, можливо, присутня певна алюзія на Ярославну, що тужить за чоловіком), а у згадці про те, в яких ще ситуаціях героїня молилася: «Вона стала молитися — так, як перед тим молилася лише двічі, раз за батька, як долежував у лікарні по вже безпотрібній операції, <...> і вдруге, стид згадати, — за незалежність, тоді, 24-го серпня дев'яносто першого року, <...> Господи, просила трусячись, поможи — не задля нас, бо негідні єсмо, а задля всіх полеглих наших, що несть їм числа» (Забужко, 2019, с. 17). Тобто автор звертається до жанру молитви, щоб виразити, чи навіть підкреслити, найгостріші бажання персонажа, найголовніші для нього цінності — життя членів родини й стан держави, які, зі свого боку, пов'язані з ідентифікацією груповою (родина, чоловік) та національною (незалежність України). Отже, молитва в моделюванні ідентичності персонажа відіграє роль дзеркала, за допомогою якого автор демонструє наявність двох вказаних ідентичностей і їхню прив'язку до конкретних персонажів та локусу.

Другий приклад молитви належить Андріанові з «Музею покинутих секретів» (Забужко, 2020, с. 400–404) у момент його переживання за кохану жінку, яка втратила роботу й, можливо, матиме проблеми з впливовими людьми, проти яких не має засобів боротьби чи захисту.

Андріян у своєму монолозі-міркуванні спершу не знає, до кого звернутися: «Я ще хвилюк посиджу, подумки попрошу “його”-“їх”, сперши голову на покладені поверх керма кулаки», — тому розпочинає з безіменної вертикальної осі, проте далі говорить: «Господи, який марзм...» — і одразу, наче вхопившись за нарешті названого адресата, починає свою молитву: «Господи! Ти бачиш, який я мудак» (Забужко, 2020, с. 400).

Молитва Андріяна, представлена форматом риторичної розмови-звертання, проходить кілька етапів: *сповідь* (персонаж проговорює усе своє життя й визнає, що нічого толком ні для кого не зробив, що спустив своє життя, що був ні холодним, ні гарячим, що не втримався на тому занятті, яке йому справді подобалося, неправильно скористався тим, що мав), *виправдовування* (попри все це, одного він не зробив — він не зрадив нікого й намагається втримати хоч щось), *благання*, аби Господь охо-

роняв його кохану: «Вбережи цю жінку» (двічі повторює; Забужко, 2020, с. 403).

Тобто цей монолог персонажа в тексті спрямований на розкриття його ціннісних орієнтирів: насамперед прозоріння щодо свого місця у боротьбі проти системи (відсутності такої боротьби), далі розуміння, що своїм певним установкам він не зрадив, а зберіг їх (йдеться про крамницю старих речей, яку тримав), а отже, не втратив частину моральних принципів, які мав (вірність), і зрештою розуміння, що центральною його цінністю наразі є кохана жінка (любов як найвища цінність). По суті, це сповідання не стільки віри, скільки того, ким він наразі є та ким себе ідентифікує («чоловік цієї жінки»), і автор задля такого монологу обирає саме форму молитви — звернення до Господа, хоча ключовим тут є не власне Господь як Вища Сила, а переживання й спроби розставити ціннісні маркери персонажа.

Отже, в конструкції наведених двох текстів говоримо про молитву як своєрідну рефлексію (або її частину), органічно вплетену чи навіть розчинену в тексті, за допомогою якої автор підкреслює процес осмислення персонажем його ключових цінностей, пов'язаних чи то з певною особою, чи то з певним локусом, що, зі свого боку, свідчить про приналежності до чогось — про ідентичність локальну. Таке використання молитви відповідає загальній моделі конструювання тексту О. Забужко, оскільки для моделювання ідентичності персонажів, розгортання й перевірки певних мисленневих і поведінкових моделей авторка використовує здебільшого засоби, пов'язані з рефлексуванням, досягаючи потрібних висновків не стільки через зміну подій і поведінку персонажів у них, скільки через осмислення внутрішніх установок.

Дещо іншу модель звернення до молитви спостерігаємо у Ю. Іздрика, який, вдаючись до жанру молитви, демонструє певні закономірності і формального вживання, і функціонального, що зумовлено особливостями побудови творів.

Перш ніж зацентуватися на *молитві* в «Воццеку», варто окреслити його структуру, яка складається з двох частин: «Ніч» та «День». До того ж текст сконструйовано як химерний потік свідомості / спогадів / роздумів, здається, божевільної людини, де відбувається мозаїчне поєднання найрізноманітніших фрагментів і вставок, серед яких присутня й молитва, тому звернемо увагу на роль, яку вона відіграє в такому конструкті.

Обидва розділи завершуються цитуванням однієї й тієї ж молитви — «Отче наш», за якою слідує повторення (заклинання) «Господи Ісусе

Христе, змилуйся наді мною», що поступово «розсипається» сторінкою (Іздрик, 2016, с. 56, с. 110–111).

З одного боку, молитва (особливо спосіб її оформлення в тексті) присутня як елемент гри з текстом (насамперед візуальної) і смислами, що загалом притаманно для літератури, зокрема постмодерної.

З іншого боку, такий прийом відіграє певну роль у композиційному аспекті художнього твору — відбувається своєрідне замикання циклу однією й тією ж ідеєю, вираженою проханням в молитві: перед «Отче наш» в обох фрагментах містяться майже ідентичні записи про благання до когось (зважаючи на присутню далі молитву, можемо говорити, що це благання звернено до тієї ж сили, до якої звернена молитва — до Отця й до Господа Ісуса Христа), аби душа персонажа могла отримати завершення й звільнення, забуття й спокій. Окрім цього, молитва тут як вставлений жанр містить і додаткове смислове навантаження: однакове завершення «Ночі» й «Дня» являє собою не лише цикл доби, але й цикл, по суті, всього життя персонажа, що починається й закінчується проханням до Бога «закінчитися самому» і молитвою, яка розпадається-розлітається подібно до ідентичності персонажа, загубленої в снах/спогадах/історіях.

У такому стані персонажеві потрібно замкнути на чомусь свою ідентичність, віднайти смислову вертикаль, яка дозволила б вийти із цього циклу ночі-дня незібраності. Єдиним повторним, майже ідентичним композиційним елементом обох розділів є якраз вказана молитва. Можна припустити, що вона, як явище вертикальних стосунків, є спробою ідентифікувати себе та надати смислу всьому, що відбувається, або принаймні закінчити ходіння по колу, проте прийом «розсипаного» тексту свідчить про недостатність цього елементу для становлення ідентичності, тож вона лишається замкненою в циклі доби-життя без опори.

Ще один *приклад молитви-гри* — це дві молитви в «Подвійному Леоні» (Іздрик, 2016, с. 249–250).

Тут твір — це теж мозаїка вигадок / снів / марень хворого з психлікарні, які до того ж містять внутрішньотекстові посилання. Тобто текст створюється за принципом поєднання реального й нереального, а також додаванням різноманітних алюзій на різні тексти в широкому значенні цього слова (апокрифи святих, реальні поети й люди, «Політ над гніздом зозулі» Кізі, фільм «Леон-кілер» тощо). В одному з фрагментів, коли свідомість персонажа-наратора перебуває на межі між химерним сном і реаль-

ністю у психлікарні, з гучномовця о 5-й годині ранку замість очікуваних пісень лунає молитва, яку читає дитячий голос, дякуючи, що Господь збудив з нічного сну та заховав від наглої й несподіваної смерті (Іздрик, 2016, с. 249). Персонаж, почувши молитву, наче прокидається, виривається із липких марень і починає читати наступну молитву — молитву оттинських старців, яка являє собою прохання, щоб Господь дав належно зустріти все, що чекає на людину протягом дня (Іздрик, 2016, с. 249–250).

У мозаїчному персонажі, який, по суті, не може скластися в цілісність (зламана ідентичність, подібна до ідентичності персонажа-наратора в «Воццеку»), саме оці фрагменти молитов, що являють собою вставки вже ustalених сакралізованих текстів з певною традицією в історії церкви, наче виривають персонажа із марень та на якийсь період дають йому насагу діяти далі — спробувати вибратися із психлікарні на волю.

Тобто тут автор, намагаючись сконструювати чи зібрати ідентичність персонажа, знову, як і в «Воццеку», звертається до сакрального тексту молитви, проте в цьому творі, на відміну від попереднього, молитва на якийсь проміжок художнього часу здатна стати певною основою для ідентичності персонажа, спираючись на яку, він пробує вирватися з колооберту ще одного циклу (постійне потрапляння до одного й того ж місця то як сторонній спостерігач, то як учасник, то як оповідач, то як жертва) і навіть ненадовго вибирається з нього.

Простеживши за особливостями вживання молитви в текстах Іздрика, можна зробити висновок, що вона тут насамперед виступає як інтертекстуальна гра, оскільки автор не конструює якоїсь власної індивідуальної молитви, натомість цитує вже відомі. Проте така, здавалось би, цілком постмодерна вставка-гра все ж містить певне філософсько-світоглядне навантаження в структурі тексту. З одного боку, випробування, чи може молитва (яка представляє тут релігійний чи, можливо, навіть загалом духовний аспект життя) стати точкою опори для становлення ідентичності, приводить до висновку про нездатність молитви виконати цю роль, бо вона не надає персонажеві постійного смислу. А з іншого боку, ця нездатність навіть тексту молитви (сакрального) створити сенси для становлення ідентичності персонажа ще раз підкреслює його приреченість на незавершеність і постійне блукання по колу неприналежності до бодай чогось.

С. Жадан — ще один автор, у текстах якого молитва набуває, по-перше, специфічного вираження, по-друге, певних функцій у кон-

струюванні ідентичності, до того ж ідентичності не лише індивідуальної, але й колективної.

Перший приклад являє собою молитву Чака Бері — одного з персонажів у «Депеш Мод», учасника музичної групи, яка протиставляється проповіді та перекладу іноземного проповідника Джонсона-і-Джонсона. Це молитва — гра на гітарі, де персонаж просить Бога «звернути на нього увагу», просить «просвітку», «смужки світла» й багато разів перепитує: «Ти чуєш мене?» (Жадан, 2014, с. 36–37). Загалом за структурою, хоч і дуже віддалено, це нагадує псалми Давида, у яких він просить Бога про пояртунок і перепитує, чи чує його Господь.

Попри свою короткість і лаконічність, ця молитва несе кілька смислово-структурних навантажень, важливих для інтерпретації ідентичності персонажів. По-перше, вона, як і розміщена до неї в тексті химерна псевдоповідь представника «чужої релігії», подається крізь сприйняття одного з персонажів — Какао. На проповідь він реагує так: «Сидить на лаві й намагається зрозуміти, про що вони там говорили, але до нього не доходить зміст промови» (Жадан, 2014, с. 35); натомість, коли грає Чак, то «ось це Какао подобається значно більше, ніж проповідь преподобного, йому тут усе зрозуміло, <...> раптом чує, як хтось просто вигрібає з оркестру, <...> упізнає гітару Чака Бері, який <...> ніби говорив, звертаючись до натовпу» (Жадан, 2014, с. 36). Тобто сказане словами «чужим» Какао не розуміє зовсім, натомість сказане «своїм» розуміє навіть без слів — це ще один

прийом у тексті, який викристалізовує момент «пошуку» своєї ідентичності й неможливості «чужої» системи цю ідентичність надати.

По-друге, ця молитва містить у собі консолідовану думку про стан персонажа: «Мені хриново, <...> а мені лише 19 <...> дай просвітку <...> хоча б якоїсь втіхи <...> і кросівки, пару кросівок <...> чуєш?» (Жадан, 2014, с. 37). Цієї короткої молитви достатньо, щоб описати стан майже всіх персонажів роману, які подібні «ріці, що тече проти течії» й намагаються зібрати свою ідентичність у світі, який розвалюється (події 1993 р., коли відбулася перебудова радянської свідомості), і шукають, на що спертися, зокрема й на релігію.

Інший приклад молитви-деконструювання представлений «Ворошиловградом» — це гімни помісної громади (Жадан, 2015, с. 144–145). Важливо зазначити, що у цьому тексті багато йдеться про процес осмислення своєї групової ідентичності, і одним з найпотужніших засобів, який автор обирає для формування такої ідентичності персонажа, є місцева релігійна громада та її священник. У сцені з похороном вперше з'являється образ священника, який роздає вірянам на листках гімн, що його вони потім дружно починають співати.

Тобто тут молитви представлені віршованою формою (гімном) і спільно співаються громадою (колективна молитва). Проте окремої уваги заслуговує структура цих молитов: перед нами зразок переконструйованих радянських гімнів, які функціонували в цьому локусі протягом певного часу.

Гімни	
«Слався, Отечество наше свободное, дружбы народов надежный оплот!»	«Слався, наша Вітчизно, вільна й незалежна, слався наш небесний Єрусалиме, дружби народів надійний оплот! Слово Ісуса, сила незрима, саре мануша де таборо явена, романо законо припхенела саре лен те прилес!»
«Живи, Україно, прекрасна і сильна, В Радянським Союзі ти щастя знайшла. Між рівними рівна, між вільними вільна, Під сонцем свободи, як цвіт, розцвіла.»	«Тож живи, Романістан, прекрасний і вільний, позбавлений згубного впливу транснаціональних корпорацій, саре манушенде кокале парне, рат лоли. Між вільними вільний, між рівними рівний, визнаний світовою спільнотою та спеціальною комісією ОБСЄ з питань духовної та культурної спадщини малих народів Європи...»

Автор перероблює радянський текст в контекст релігійний, а водночас і в контекст локальний (приналежність до групи) та етнічний (Романістан вказує на ромів), демонструючи, як поступово відбувається переконструювання колоніальної ідентичності, де знайомі поняття змінюються настільки, що набувають нової, консолідуючої ідеї. У тексті розгортаються події, які свідчать, що «свої» й «люди з церкви» — це одні й ті самі люди,

і вони тримаються разом якраз на спільній релігії — «Вдячність і спільна відповідальність», яку, по суті, й просуває місцевий священник, зокрема й через спільне виконання от таких молитов-гімнів.

Тобто у текстах С. Жадана ми спостерігаємо молитву індивідуально-авторську, що створюється методом переконструювання подібного, вже існуючого тексту, щоб відобразити стан ідентичності персонажа або групи персонажів.

Отже, молитва як жанр представлена в низці прозових текстів О. Забужко, Ю. Іздрика та С. Жадана за допомогою різних текстуальних рішень. Говоримо про молитву індивідуальну та колективну, молитву-цитування, молитву-стилізацію і молитву індивідуально-авторську (проте розміщену в контексті конкретної релігії), та все ж усі ці молитви належать до одного культурного простору — простору, що спирається саме на християнську релігію. Окрім того, в усіх авторів молитва постає як елемент висхідного (вертикального) діалогу (з християнським Богом), що символізує розмову із сакральним та пошук сенсів, цінностей, які прямо чи опосередковано вказують на ідентичність персонажа. До того ж молитви в усіх трьох авторів пов'язані з кризовими моментами: розпачем від страху втрати найдорожчої людини, усвідомленням свого жахливого становища й неможливості з нього вибратися, смертю.

Проте в кожного з авторів молитва відіграє свою роль у моделюванні ідентичності персонажів (її відображення або становлення), і відповідно до цієї ролі їх можна класифікувати за такими групами: молитва-рефлексія (представлена текстами О. Забужко), молитва-гра (Ю. Іздрик), молитва-(де)конструювання (С. Жадан).

Молитва-рефлексія представлена індивідуально-авторськими молитвами, вплетеними в розлогі роздуми персонажа. Ці молитви зберігають звернення до Господа християнської (православної) релігії, проте їхня мета в тексті не стільки поговорити з Богом, скільки висвітлити процес міркування й самоусвідомлення персонажа, викристалізувати опорні для нього цінності (моральні, людські або подієві), що вказують на елементи ідентифікування себе в тому чи іншому ціннісному просторі (здебільшого пов'язаного із групою (родинною) чи національною ідентичністю).

Молитва-гра являє собою вставку молитов, що функціонують як усталені релігійною

(християнською) традицією сакральні тексти. З одного боку, вони відіграють роль текстуальної гри (колажування тексту, фігурне подання в тексті тощо), з іншого — ці молитви спрямовані на те, щоб у певний спосіб зшити розщеплену ідентичність персонажів (наприклад, замкнути циклічне коло пошуків себе або відіграти роль вертикальної основи — носія смислів, на яку міг би спертися персонаж).

Молитва-(де)конструювання являє собою радше теж індивідуально-авторську молитву, яка, утім, своїм корінням сягає певної традиції: або біблійної (Псалтир, Плач Єремії, пророчі книги), або ж соціально-політичної (гімни СРСР, які було перероблено) — та є своєрідною деконструкцією цих молитов. Мета таких текстів, по-перше, виразити особливості тих, хто молиться (їхні потреби, стан, цінності тощо); по-друге, консолідувати довкола певної ідеї (ці молитви водночас містять прагнення певної групи, її цінності та потреби, що являють їхню ідентичність як групи); по-третє, у С. Жадана ці молитви відіграють і роль деконструкції радянської ментальності з наступним її конструюванням у місцеву ідентичність, не пов'язану з радянською ідентифікацією.

Отже, використання в текстах названих авторів молитви як сакрального тексту-діалогу із вертикаллю, з одного боку, містить низку подібних проявів, а з іншого — кожен з авторів вдається до свого специфічного моделювання молитви, способу її введення в текст та надання ролі у відображенні ідентичності персонажа.

Подальші дослідження в цьому руслі можуть бути спрямовані або на аналіз вживання молитви у прозових текстах інших авторів, або на аналіз інших явних чи імплікативних текстів, пов'язаних із релігійною сферою (наприклад, цитування біблійних чи апокрифічних текстів, введення в текст і розгортання образів церкви, Біблії, святих, янголів тощо), й інтерпретування, яким способом ці реалії свідчать про ідентичність персонажа, яку роль відіграють у її конструюванні чи представленні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афанасьева Э.М. Жанровая форма «молитвы» в русской романтической поэзии. *Проблемы литературных жанров: Материалы VIII научной межвузовской конференции 17–19 октября 1995 года*. Ч. I. Томск: Изд-во ТГУ, 1995. С. 53–55.
2. Бетко І.П. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття. Zielona Gora: Kijow, 1999. 160 с.
3. Белоброва Т.А. Молитва сакральна: генетичні модифікації. Вебсайт. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v33/35.pdf>
4. Белоброва Т.А. Просторова організація ліричного переживання в молитовному тексті. *Слово і час*. 2005. № 11. С. 78–83.

5. Бовсунівська Т.В. Молитва як літературний жанр: Роль Шевченка в романтичному жанротворенні. *Поетика Тараса Шевченка. Вибрані статті*. К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2017. С. 186–206.
6. Даниленко І.І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція: моногр. Миколаїв: Видво МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 304 с.
7. Даниленко І.І. Молитва як метажанр. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2015. № 247. Т. 259. С. 35–38.
8. Жадан С.В. Ворошиловград: роман. Бігти, не зупиняючись: оповідання. Х.: Фоліо, 2015. 316 с.
9. Жадан С.В. Деш Мод. Х.: Фоліо, 2014. 229 с.
10. Забужко О.С. Музей покинутих секретів: Роман. К.: Комора, 2020. 832 с.
11. Забужко О.С. Польові дослідження з українського сексу: Роман. К.: Комора, 2019. 120 с.
12. Іздрик Ю.Р. Номінація. Л.: Видавництво Старого Лева, 2016. 856 с.
13. Качуровський І.В. Променисті сільвети. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 766 с.
14. Лепакхін В.В. Ікона та іконічність. Л.: Свічадо, 2001. 288 с.
15. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. К.: Вид. центр «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
16. Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії / упоряд. Т. Салига. Л.: Світ, 1999. 781 с.

REFERENCES

1. Afanaseva, E. (1995). Zhanrovaia forma «molitvy» v russkoi romanticheskoi poezii. *Problemy lyteraturnykh zhanrov: Materyaly VIII nauchnoi mezhdvuzovskoi konferentsii 17-19 oktiabria 1995 g.* Part I (p. 53–55), Tomsk: TGU [in Russian].
2. Betko, I. (1999). *Bibliini siuzhety i motyvy v ukrainskii poezii XX — pochatku XX stolit.* Zielona Góra; Kijów [in Ukrainian].
3. Bielobrova, T. (2005, October). Prostorova orhanizatsiia lirychnoho perezhyvannia v molytovnomu teksti. *Slovo i chas*, 11, 78–83 [in Ukrainian].
4. Bielobrova, T. *Molytva sakralna: henolohichni modyfikatsii.* [in Ukrainian]. <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v33/35.pdf>
5. Bovsunivska, T. (2017). Molytva yak literaturnyi zhanr: Rol Shevchenka v romantichnomu zhanrotvorenni. *Poetyka Tarasa Shevchenka. Vybrani statti* (pp. 186–206), Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
6. Danylenko, I. (2008). *Molytva yak literaturnyi zhanr: heneza ta evoliutsiia: Monohrafiia.* Mykolaiv: Vyd-vo MDHU im. Petra Mohyly [in Ukrainian].
7. Danylenko, I. (2015). Molytva yak metazhanr. *Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturoznnavstvo*, 259 (247), 35–38 [in Ukrainian].
8. Izdryk, Yu. (2016). *Nominatsiia.* Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
9. Kachurovskiy, I. (2008). *Promenysti sylvety.* Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
10. Kovaliv, Yu. (ed.). (2007). *Literaturna entsyklopediia* (u 2 t.). Kyiv: Vyd. tsentr «Akademiia» [in Ukrainian].
11. Liepakhin, V. (2001). *Ikona ta ikonichnist.* Lviv [in Ukrainian].
12. Salyha, T. (ed.). (1999). *Slovo blahovistu: Antolohiia ukrainskoi relihiinoi poezii.* Lviv: Svit [in Ukrainian].
13. Zabuzhko, O. (2019). *Poliovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu: roman.* Kyiv: Komora [in Ukrainian].
14. Zabuzhko, O. (2020). *Muzei pokynutykh sekretiv: Roman.* Kyiv: Komora [in Ukrainian].
15. Zhadan, S. (2015). *Voroshylivhrad: roman; Bihty, ne zupyniaiuuchys: opovidannia.* Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
16. Zhadan, S. (2014). *Depesh Mod.* Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

Angelina Kravchenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-3883-505X

e-mail: a.kravchenko.asp@kubg.edu.ua

**THE CONSTRUCT OF PRAYER IN MODELING THE IDENTITY OF THE CHARACTER
(MODIFICATIONS IN THE PROSE OF O. ZABUZHKO, Yu. IZDRYK, S. ZHADAN)**

Prayer as a literary genre is of some interest in the context of analyzing the work of Ukrainian writers, because as a text of religious discourse, it contains elements of the sacred, so its construction often hides key values, aspirations, and transcendental hopes of the character, which allow exploring its identity. In this article we analyze the place of prayer in the text and constructing the identity of the character in the works of Oksana Zabuzhko ("Fieldwork in Ukrainian Sex"; "The Museum of Abandoned Secrets"), Yuri Izdryk ("Wozzeck"; "Double Leon"), Serhiy Zhadan ("Depeche Mode"; "Voroshylovhrad"), because each of them during addressing to the same genre offers formally different ways of presenting prayer in the text, and fills it with different semantic meanings and functions.

The prayers presented in Oksana Zabuzhko's texts are reflections – reflections of rhetorical upward direction, which demonstrate the values and moral attitudes of one or another character. Yuri Izdryk refers to prayer primarily as an intertextual game, but due to the peculiarities of the text of the work and the image of the identity of the character, prayer here at the same time acquires certain ideological and philosophical meanings. Serhiy Zhadan uses prayers as means of deconstructing existing texts (biblical or Soviet), changing their original meaning to demonstrate the current state or process of reformatting the identity of a character (or group of characters).

The novelty of the article is due to the issue, because prayer is mostly analyzed as a poetic genre in the works of poets, while the article addresses prayer as part of a large structure (novel or story), its place and role in constructing character identities. Practical significance lies in the idea of the study of identity, including religious, through the analysis of religious concepts, which are also independent literary genres.

Keywords: identity, prayer as literary genre, novel, Oksana Zabuzhko, Yuri Izdryk, Serhiy Zhadan.

Стаття надійшла до редакції 21.03.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Eugene Lepokhin,

Kolomyia Educational–Scientific Institute,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Kolomyia, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-6941-7467

e-mail: eugene.lepokhin@pnu.edu.ua

**“THE SONG REMAINS THE SAME”: MYKOLA KHVYLOVY’S
“NON-CANONICAL” SHORT STORIES AND “CANONICAL” WRITER’S STYLE**

The paper analyzes Mykola Khvylovy's selected 'non-canonical' small pieces of prose ("A Happy Secretary", "The Last Day"). The writer was found to have resorted to a set of literary means and techniques that had previously proven effective in baring his views on the issues of the time. These include various types of stylistic repetition, antithesis, and irony as a way of criticizing ideological differences. A renewed emphasis is placed on the relevance of the colour blue in the writer's works as one of the means of creating a stylistic contrast between the explicit context and the overtones that lie beneath it. The texts under study centre on the fate of the new Soviet man, diligent, industrious, and submissive, capable of a personal life but doomed to failure because of certain irrevocable obligations. The writer exemplifies the existential dilemmas his characters face by reinforcing the ironic aspects of the discourse. Narratological and architectonic features of the stories have been studied. The various types of chronotope have been distinguished — the everyday life, the socio-historical, and the road chronotope. The holistic view on the problem under study is due to a combination of cultural-historical, semantic-stylistic, comparative-typological, and descriptive-analytical methods. The findings are to prove useful to all those involved in: the study of the Ukrainian writer's signature world-view; the issue of personality both in Khvylovy's fiction and some Ukrainian prose writers of the 20-30s of the twentieth century; the analysis of the Ukrainian literature of the first half of the twentieth century development; the studies on the perception of Khvylovy's works by literary critics and scholars; for experts in artistic anthropology and narratological analysis of Khvylovy's written works. It will also be relevant in pursuing the studies of both the writer's late fiction and his mature pieces of work; studying the texts of the latter phase with regard to intertextual interaction (for instance, the short story "The Inspector-General", 1929).

Keywords: short story, character, writer, discourse, structure, chronotope, repetition, narrator, existential, irony.

Introduction

Mykola Khvylovy (1893–1933) is regarded as one of the founders of the 20th century Ukrainian literature. He began his artistic career as a poet but soon progressed to a writer, not to mention his merits as a polemist and a pamphleteer. Since the late 1980s, Khvylovy's works have become a major focus of academic studies in Ukraine, as with another victim of the Soviet regime — Valerian Pidmohylnyi (1901–1937). Hryhory Kostiuk, the compiler of Mykola Khvylovy's five volumes of works published in Ukrainian in exile, divided the literary artist's creative work into three cycles. Much of these studies are concerned with the short stories, stories and sketches written during the first (1921–1924) and the second (1925–1930) cycle of Khvylovy's creative work. Less attention is drawn to those, which appeared during the third cycle (1931–1933), among them the short stories *A Happy Secretary* («Shchaslyvyi

sekretar», 1931) and *The Last Day* («Ostannii den», 1931). However, other scholars split Khvylovy's creative prose into two main phases slightly varying in years, but sustaining a similar view towards identified artistic issues in his works (Aheieva, 1993, p. 544; Ferguson, 1976, p. 427; Kratochvil, 1999, pp. 3–4). An overview of these works was provided mainly by Hryhory Kostiuk in the third volume of Khvylovy's writings (Kostiuk, 1982, pp. 7–19) and by Antonina Mykytenko in her thesis *Means of Publicistic Expressiveness and Efficacy* (based on pamphlets and sketches by Mykola Khvylovy) (Mykytenko, 2005, pp. 157–169). These sketches represent Khvylovy's compliance with the requirements of the socialist realism on the one hand, though they may also be considered as some fine examples of the author's modernistic ideals, his idiosyncratic style, and partly acclaimed intertextuality on the other hand.

In the present study, therefore, we will examine the distinctive features of the author's manner in his least known and reviewed short stories. We will confirm Khvylovy's rigid and invariable position towards presenting his literary means: the appliance of attributive adjectives to make the assessed status of the character or appraise the situation under consideration (most often expressing the irony of the situation where there is a reversal of expectations); skilful employment of reiteration serving a structure formative function in the texts; the juxtaposition of contrasting words, phrases, or ideas, so as to mock the social ideal of the society under the state communism and to portray the tragedy of suburban.

Hermeneutics of the person under state communism

The short story *A Happy Secretary* focuses on comrade Stark, a very talented, skillful and committed to the mutual cause person. He is the man whose abilities and knowledge are required for the coal mine normal running. The only thing in the whole universe that can emotionally influence on him is his four years old son Vova. As the narrator informs us:

As soon as there was a breakthrough somewhere, and the district felt a strong need of a good manager, a man like comrade Stark was called to mind in the first place. Having ensured that he had already settled the matter at his last workplace, they offered him to go whereto a steady hand and good thoughtful head were required. Did comrade Stark complain about that? Never! On the contrary: he even was proud of such an attention to him from the party and did not feel at all that anything was standing in the way of his family life. (Khvylovy, 1982a, p. 389).¹

Stark is a rolling stone that lives out of suitcases, though somehow he has managed to enter marriage and become a fond father.

The early Khvylovy's reviewers, his contemporaries, have already referred to the employment of contrast as one of the distinctive features of the writer's style. Mykola Chyrkov, for instance, noted, "The antithesis between humdrum existence and the allure of the revolution is one of the most beloved contrasts in the writings of Khvylovy" (Chyrkov, 1925, p. 41), whereas Oleksandr Leites (1926, p. 11) pointed to "naturalism and romanticism, captured fact and fictional grotesque, mean sarcasm

and lofty pathetics" entwined in the majority of his pieces of writing. In *A Happy Secretary*, we observe some of these contrasts when the narrator counters Stark's behaviour at work to the transformation into a gentle and caring father:

He loved Vova the way an affectionate and passionate father could love. Even Dusia (Stark's wife), a woman of submissive and meek kind, even she gave in to her love for her son. There was just a curly-haired "merry little one" in comrade Stark's private life (this was the name the father dubbed Vova with due to his constant smiling). However, he wasn't able to find much time to pay heed to his son and he often didn't see him for weeks on end: at times he would go to the administrative centre, at others he would stay in the backwoods, helping those underdeveloped. (Khvylovy, 1982a, p. 390).

In this short story, we have an antithesis of personal (the longing of a man for his wife and son) and common (holding the responsibilities to the coal miners, the party authorities, the Soviet society), of one own desires vs. the call of the Party, i.e., the political tenor of the accounted events. There widens the gap between the state socialist rhetoric and the 'communist body' encouraged to neglect particular aspects of everyday life. In the citation quoted above, Khvylovy vividly underscores it by way of spacing each letter of the adjective 'private' out. Aside from the internal contrast, this story is an opposition to his earlier experimental writings that are viewed as the examples of expressionistic, impressionistic and even partly surrealist paradigm.

One of the ways to counter the harsh reality of state communism and to retain the chance to work during those turbulent times was irony and satire implicitly present in tackling the suppressed sociocultural issues. We may observe this retrospectively when juxtaposing the title of the story to the tragic ending of it. The attributive adjective *happy*, its synonyms and the meaning-bearing related words (Hayakawa, 1978; Apresyan, Botyakova, & Latysheva, 2000) describe the secretary's state of mind regarding the son, "All of a sudden, comrade Stark became pensive, and the image of his child, so dear to him, arose in his mind. This image caressed his eyes to the extent where he narrowed the lids with joy" (Khvylovy, 1982a, p. 390). It is also employed for conveying Stark's ability to do his job in the best way possible:

Comrade Stark has already handled even the miner's pick well. When he took it in his hands, it did not sink irrevocably into the seam, as it would with the novices.

¹ Here and subsequently, unless indicated otherwise, translations from Ukrainian are by Eugene Lepokhin.

'What a lucky fellow!' he was talked about everywhere. 'Whatever he undertakes, he is already great at it... A happy secretary!' (Khvylovy, 1982a, p. 391).

He was fortunate to find new lodging for the family and was anticipating for their arrival so much that:

He (confidentially speaking) even wanted to run out into the street, stop in the middle of it, and, like a boy, shout at the top of his lungs.

'Look, how happy I am! I'll tell you what it is: there is no other happier secretary at all, both in social and private life!' (Khvylovy, 1982a, p. 392).

Each one and everything surrounding him was radiating this elevating vibe. Thus, we may consider the title relates to the text of the story itself: it is indeed about the secretary, who carries out the orders of the Party, is very young, handsome, industrious, hard-working pal and a happy family man. However, Stark tries to subdue his inner strives, feelings, longings, that is why others consider him to be a grim, rough person, who fills everybody with fear.

This may also be verified when we re-examine his name — Stark. In German, the word *stark* means 'physically strong or powerful' [Wahrig-Burfeind, 2011, p. 1405], "He climbed the most dangerous places, and within a month, there was no such a winze in the area that would not let his young body sleek with health in the minefield. He was already somersaulting the way the true miner was arguably able to do" (Khvylovy, 1982a, p. 391). Concurrently *stark* is synonymous to 'leistungsfähig', 'hart', 'zäh' [Dudenredaktion, 2014, p. 848] — all these adjectives eventually describe the protagonist of the story. Mykola Khvylovy gives us the first hint to the story's twist in this. His name foreshadows the bitter result of the choice Stark is to make in favour of the society under state communism, thus living up to its requirements at the end. This is further pronounced when Stark envisions his son to become one of the leaders of the Party, for which Stark is ready to die right away:

There suddenly flashed a thought through his mind: as far as he goes, he may die, but what about his son? Would he immolate his merry little one, if the Party demanded so? Say, a supreme and an unexpected sacrifice? In case yes, would he still be as happy as he is at the moment? Comrade Stark gave a wave of the hand, as if someone really argued with him claiming, why should one speculate?! Does anyone require making a sacrifice from him? (Khvylovy, 1982a, p. 393).

Mykola Khvylovy's modernistic outlook rested upon the notions of hopelessness and *ressentiment*. The contemporary Ukrainian scholar Yurii Bezkhutryi points out that almost in every story, short story or sketch the main characters are doomed either physically or morally, "Tragicness as the staple of Khvylovy's artistic world forms a proper pathos of all his texts without any exception" (Bezkhutryi, 2004, p. 81). The tragic outcome of *A Happy Secretary* is significant as well. However, we do not observe here any disrupted self-consciousness of the main character that is indicative of modernistic paradigm, as Yurii Bezkhutryi rightfully suggests, nor are we witnesses of infatuation with death. Yet, Khvylovy's character do reaches an impasse that leaves him emotionally devastated but kept in a state of thrall to a sovereign power. Hence, we may go further in defining Stark as an 'object body': a docile and governable one that results from sociopolitical oppressiveness produced by specific historical experience of totalitarian state management.

The setting of the story is the one that is intrinsic to the works of Khvylovy — Ukraine in the first decade under the Soviets. Although no battles, no insurgents, no Cheka men and agents, no revolutionary romanticism — these times are all gone. We have a totally committed person who fails to pass an exam on basic human ethics. This is not the first time Mykola Khvylovy uses the family bonds to juxtapose with the social obligations and duties. Khvylovyi already articulates this straight in his *My Self (Romantica)* («Ya (Romantyka)»), when homodiegetic narrator utters, "And I realize that I am a *chekist*, but still I remain a human being" (Khvylovy, 1960, p. 33). There is again this subtle irony of Khvylovy that emits from the title and the quoted words, if one is aware of the imminence of his deeds. The economic, the emotional, the intellectual future of the character has been compromised. He was the last one to hammer a sharp nail into his sanity, when killing the mother.

The style of *A Happy Secretary* is not so highly poetic in comparison with *My Self (Romantica)* that is defined by a profusion of descriptive adjectives and adverbs, but it succeeds in making its point. Marta Rudenko resumes it even more vividly than Hryhorii Kostiuk, "The one, who neglects the life of his son today, will disregard the lives of millions of other people tomorrow" (Rudenko, 2003, p. 117). The gap between people and their nature, which will widen at the end of the story, reveals an absolute division betwixt right and wrong, life and death. Khvylovy leaves his story with a dramatic, ambivalent ending: the reader encounters an ironic reversal in the sense that the decision to pursue

the new production mission instead to reunite with the family and the terminally ill child negates his previous achievements in the workplace.

The point of view used in *A Happy Secretary* is third-person omniscient. For example, after reading the second wire from his wife, Stark leaves the office shocked and emotionally ruined, reeling past the doorkeeper who believes the valorous fellow is drunk, “The secretary staggered out of his office, passed the surprised doorman round without a word (the doorman thought the heroic secretary was tipsy) and went outside. He went into the blue night and then suddenly he turned into the lane to the post office” (Khvylovy, 1982a, p. 396). The syntagm *синя ніч* (blue night) with the adjective *синій* (blue), one of Khvylovy’s favourite colours, is also meaningful for conveying the essence of the story, more importantly — its ending. The significance of colours in Khvylovy’s literary discourse has already been studied by the scholars. They point out *blue* with its derivatives forms a larger scale of the writer’s both linguistic paradigm and mythopoetic system. Zoriana Hodunok explains:

Considering the time aspect of M. Khvylovy’s works, it is blue that is the symbol of the future, to which the characters aspire and which, as it has already been noted, can only be achieved either through death under anti-national, anti-humanistic communism, or by means of an escape from the drab realities of everyday life. (Hodunok, 2008, pp. 283–284).

Is Stark aware of what he is setting up? Is he capable of plotting his future as a successful employee, highly efficient and active? Unfortunately, no, as he has lost himself in the system that defines, gratifies and controls Stark’s needs. The invisible narrator, however, stays close to the central character, the secretary Stark, and the readers are presented to with his thoughts. He is fully revealed from outside and within.

Rhetorical figures of reiteration to convey irony, diversify the narration flow, amplify the high artistic value of the discourse

Another hallmark of the writer’s style, so prominent in his previous works, is the employment of repetition. In *A Happy Secretary*, this repetition is embodied in Stark’s thoughts about his son’s sacrificial demise to solve the unsettling ethical issues of the time. Thus, it intensifies the grave consequence of the way the things turn out. It is not solely Stark who is in the focus of Khvylovy’s scornful mocking, but the system that prevailed in post-intestine war Ukraine and the subsequent

way of life under it. The secretary is just (a pun of words) an unlucky lad because he has to choose what is initially wrong. Therefore, Hryhorii Kostiuk’s words are true to say that Stark is the Party loyalist, “A *bona fide* ‘lackey’ of the Party, no longer he is a living being. He has got neither fatherly, nor familial feelings. He is a robot. Furthermore, he is a cog in the callous party machine” (Kostiuk, 1982, pp. 16–17). The reiteration is also featured at the level of words and phrases:

Finally, comrade Stark had a stroke of luck finding a *suitable flat*. At first, the *flat* didn’t look quite *suitable*: a *room* with a *kitchen* and a small *pantry*. Then the *flat* changed its exterior. Comrade Stark was not going to cook something in the *kitchen* (he decided to settle the whole family in the dining room for the newcomers), which is why he converted the *kitchen* into a second *room*. As for the *pantry*, it proved to be not an altogether bad lavatory with a shower: every morning, he poured cold water over himself. (Khvylovy, 1982a, p. 391). [emphasis added]

This excerpt demonstrates the compositional reprise — anadiplosis (‘flat’), which, in its turn, exposes the principal connection between the parts of the text combined around the concept of ‘flat’. The author emphasizes the importance of the described fact to the character through ‘appearance’ — ‘face’ (of the flat) correlation. In other instances, the repetition highlights the emotional state of mind of the character, e.g., most prominently with the adjective ‘happy’ in predicative position and those implying a similar notion, “The day, too, was unusually *happy*. The sun was *happy*, the blue sky was *happy*, the wide open space within the *happy* secretary’s eyeshot radiated joy” (Khvylovy, 1982a, p. 392) [emphasis added]. The applied epanalepsis contributes to the rhythmical pace of the text. One may also spot iteration in the form of framing, as in the example below:

How *nice* it is to *return* home after a hard but efficient work, to *return* driving a Ford across summer steppe, and while poking his hand out in the window under the unsettling air (the car was rushing), to think about *meeting* his wife and son, whom he hasn’t *met* in about six weeks. Exceptionally *nice*! (Khvylovy, 1982a, p. 394) [emphasis added].

The reiteration grants the text with completeness and amplifies its underlying meaning — ‘nice’. Advanced repetition of the ‘return’ lexeme serves as a means of enhancing the emotional and logical content of the statement. Readers are given access

to the character's thoughts, rendered in the form of free indirect speech, which provides an account of Stark's thoughts. This bears a clear impression of the narrator's mediating involvement.

The structure of the story is classical, i.e., with its typical constituents — paratextual elements, but specific of Khvylovy's style: it has got a title (*A Happy Secretary*); a preface / commentary by the author, in which he defies another biting remarks of pro-communist reviewers regarding the ethical maxims of the story; the dedication to the eminent 20th century Ukrainian writer-satirist Ostap Vyshnia (true name Pavlo Hubenko). Coupled with another two stories (*The Last Day* and *The Future Miners*, «Maibutni shakhtari»), it forms a trilogy about the pit workers' issues and those related to this kind of trade. *A Happy Secretary* is divided into three structural parts. The title of any story and the discourse itself are always interrelated. In case of «Schaslyvyi sekretar», this connection is tangible by way of utilizing the adjective *happy*.

When we compare the arrangement of the parts or elements of the story *The Last Day*, we see it shares the same preface / commentary by Khvylovy as *A Happy Secretary*. No dedication is written. The titles of the stories do not reflect any concrete chronotope: there is no metaphorical relation to some historical facts or events that resonate in the discourse, age determination etc. *The Last Day* is divided into five structural parts / chapters. It may be viewed as more dramatic and existential than its predecessor, but at the same time with the traces of bitter irony. The story is about a coalface worker named Kravchuk. He started to work at the mines while being 17 years old. The fellow was very enthusiastic and anxious regarding everything that concerns the well-being of mines and miners. To stress this feature of the character, Mykola Khvylovy renders Kravchuk's ideas by way of repetition as well:

What was Kravchuk *thinking about* on this road? He was *thinking that* he was one of the best colliers, *that* it was very gratifying to be aware of *it*, and that there was nothing wrong about *it*. He was *thinking about* the *maladies* of the mine and how to get rid of these *maladies*. And while he was *thinking about it*, he fancied himself as a much-anticipated doctor, whom the settlement lacked. (Khvylovy, 1982b, p. 400) [emphasis added].

The author conveys the implications of the character's reflections by dint of amplification. The repetition of 'thinking about / thinking that' contributes to the enhancement of significance and expressiveness of speech. The worker fell in love with the wife of one of the engineering

managers. When it came to some romantic issues like displaying love and affection, he was shy and coy; however, he was very energetic, brave, zealous and fervent slogger. The title *The Last Day* refers to the intention of Kravchuk to declare his feelings to Olena Oleksandrivna who appears to be benevolent towards him (though it is unclear, we are never allowed to enter her mind, the narration is limited to the point of view of Kravchuk and at the same time marked by ubiquity). Her husband is supposed to be transferred to another region, so the miner rushes to confide to her. Each time, Kravchuk postpones his declaration of love due to different hindrances on his part. When rendering the flow of thoughts of the worker, heterodiegetic narrator shifts from the direct speech to free indirect one:

'It's about time I'll tell her everything,' Kravchuk thought. 'Everything, all and everything. I won't hide anything... How now, indeed, till when will I cry craven? I should immediately pull myself together... Sweet Jesus! How good it feels for him to walk with her, what a poignant enrapturing delight to feel her shoulder cuddled up to his.' (Khvylovy, 1982b, p. 409).

The reader observes concurrently the growing conflict between Kravchuk and the pitman Shrub, a much older perky, cocky fellow, envious of Kravchuk's vocational achievements as a shock worker. In the climax of the story, these two lines intertwine with a tragic outcome: the jealous colleague stabs a young worker, thus rendering Kravchuk's confession to the lady impossible. The ironic inversion exhibited in the short story is that the possibility of romance is extinguished by killing off Kravchuk with whom Khvylovy solicits the reader's identification. The writer invites the readers to a sympathetic alignment with the character of Kravchuk despite the obvious moral repercussions. The predicament of the miner is that of disability to speak out his feelings as opposed to secretary Stark who was given the chance to make it on his own, albeit he was tacit. The readers' identification is usually associated with the feelings of sympathy they may get for a character that is rooted in the evaluation of that character's moral worth. However, it is rather disputable what turns out to be viler: infidelity / disruption of one's family life or stepping outside the boundaries of family responsibilities.

As in the previous story, this one also contains foreshadowing components with reference to the title, exhibiting the pun of words. Olena appoints the meeting for Kravchuk the next day after their brief encounter. The man believes that she has already decided on something

in connection to him. So, the next day is to be the pivotal one:

'You also have a decisive day tomorrow, don't you?' inquired Olena Oleksandrivna while shaking collier by the hand.

'Yes, I do. A workplace competition with a neighbouring mine is due to end tomorrow. Tomorrow is the final day.'

'Don't say that,' the woman quavered in her voice. 'The day is crucial, but not the l a s t one. I want it to be day one. Ok?' (Khvylovy, 1982b, p. 411).

This utterance becomes again a harbinger of the inevitable, even more distinctly when Kravchuk ponders on the words of the lady:

'Now I will tell you everything and I will be all through straight with you,' he thought. 'Now you'll have to b r i d l e me. Today is a decisive day, both beneath and on the ground... The last day!'

She said, one shouldn't refer to it as 'the last one'. Kravchuk remembered her quavery voice protesting against the naming of the day as the l a s t, and then an unexpected anxiety of something wicked surged through his heart. (Khvylovy, 1982b, p. 414).

There is a rapid transition from direct to free indirect and indirect discourse. Similar to the previous story, the narrator is third-person subjective. The protagonist receives some veiled warning from the fate in the manner of the one in *A Happy Secretary*, but he is unable to recognize these signs.

Blue is again employed to reach the effect of irony. After working at night shift, Kravchuk was heading home to change the clothes, the morning was fondly blue, and he felt elated. As Nataliia Demediuk points out, blue may be interpreted as the colour of hope, well-being, happiness (Demediuk, 2011, p. 152). The writer has an adverse effect on the colour symbol this time. It does not suggest success for Kravchuk, but on the contrary, emphasizes the dialectical opposite of the perceived situation. This is particularly significant in the last passage of the text, where the reader observes the outcome of the fight between Kravchuk and Shrub as well as the sun "that ever so slowly, hardly visible, moved over the blue field of the summer morning sky and indifferently bypassed the still body" (Khvylovy, 1982b, p. 416). The narrator grants us access to the last images that arise in the dying mind of Kravchuk. The things we witness are again stylistically rendered by way of reiteration:

And so, the ray of morning light shone on before his eyes in something acutely disturbing, and he felt

an unimaginable pain around his heart. *And so, for an instant, a soggy drift flashed before his eyes as well as avalanches of coal, which he has mined a lot today on this decisive, last day. Finally, there appeared the face of Olena Oleksandrivna: at first, it was normal, then it began to grow smaller, and then suddenly, it vanished completely. Then he passed out once and for all.* (Khvylovy, 1982b, p. 416) [emphasis added].

The writer utilizes the compositional reprise of an anaphora ('and so...'). In the third sentence, he introduces the adverb 'then', which semantically repeats the combination 'and so' thus producing the effect of a climax finalizing it in the regrettable resolution. A separate technique employed in the text is a semantic gradation ('today on this decisive, last day'), which emphasizes the increasing significance level of the words. Due to the gradation of the words 'shone', 'flashed', 'appeared', the writer also increases expressiveness, while describing the character's last living moments.

The time of the plot events in *A Happy Secretary* covers a day and late night. It starts at 8 o'clock in the morning and ends late at night of the very day. The whole first structural part and a bit of the second one the narrator gives a background on Stark, his appearance, his nature, his attitude towards the job and the family. In *The Last Day*, the action takes place for two days. As in the previous story, the first structural part refers to social origin of the main character, his status, the type of work experience he had. In both stories, the events are rendered chronologically. The implied author does not take part in the described events, but his time goes by along the time of the narrated events. Besides, he is integral to the place his characters are put in.

In *The Last Day*, the everyday chronotope is more distinct than in *A Happy Secretary*. We find here things, phenomena that indicate the action takes place amidst the miners of Donbas region, Eastern Ukraine under the Soviet regime: coalface worker, driver, yield curve, trolley, cage, miner, collapse, waste pile, haulage man, the mining committee, procurement station, drift, pick hammer, bed, barn, winze. The space where action takes place is vaster in *The Last Day* than in *A Happy Secretary*. It is restricted to the temporary apartment where Stark resides. The narrator informs us about the distinctive features of the dwelling the protagonist is in, his routine regarding making it habitable. We also follow the secretary in the car to his place of work and back home. During the trips, Stark is contemplating about the way he will be happy to reunite with the family. Thus, we may conclude that Stark is defined by the chronotope of the road.

Conclusion

The stories under study are not abundant in words that describe the writer's idiolect, though there are some lexemes, which signify the setting, socially and historically concrete: comrade (*tovarysh*), shock worker (*udarnyk*), engineering manager (*tekhruk*), party member (*partiiets*), party meeting (*partzbory*), district committee (*raikom*), socialist emulation (*sotszmahannia*), wealthy peasant (*kulak*) etc. In *A Happy Secretary*, the word 'comrade' functions to underline the Stark's membership in the USSR society, possibly also hinting at the final choice the clerk will make in favour of the Party to which he obediently belonged. The endings of two stories stress the existential and irremediable nature of the human condition.

We note the presence of socio-historical chronotope in *A Happy Secretary* and *The Last Day*. The grounds of our views lie in the fact that socio-historical chronotope tends toward pathos and an ironic distance in narration; describes the way in which a man and the society regard and behave toward each other; the tragedy of the loss of personal, communal time and place

(Nonna Kopystianska). The stories are structured by a kind of flip where the protagonists try to change identity: Stark is a family man who is as extremely happy when there arrives an opportunity to see his son, a blue-eyed merry little one (*smikhunchyk*). At another part of his routine, Stark is serving as a manager at the coalmines in Donbas. Similarly, Kravchuk is split by his inner turmoil: the discrepancy between his potential love affair and the harsh feud with Shrub.

Therefore, it is obvious that even in his late artistic career Mykola Khvylovy was following the tenets of his earlier writings, both thematically and stylistically. The stories indicate that beneath the historical surfaces an unchanging armature can be found: production and subjection are the mainstays of a normalised society; the needs of an individual are monitored and not satisfied; a person is the body, whether individual or collective, regarded as a nexus of often-competing forces, affects and ideologies. It is notably prominent in *A Happy Secretary*, where Stark is, in fact, unhappy. He has to move each time, his family is always left behind, he is left with his obligations and that is it.

REFERENCES

1. Aheieva, V. (1993). Mykola Khvyliovyi. In V. H. Donchuk (ed.), *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia* [History of the 20th century Ukrainian Literature]. U 2 kn., Kn. 1: 1910–1930-ti roky: navch. Posibnyk, (pp. 533–551), Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
2. Apresian, Yu. D., Botiakova, V. V., & Latysheva, T. E. (2000). *Anglo-russkii sinonimicheskii slovar* (5th ed.). Moskva: Russkii yazyk [in Russian].
3. Bezkhutryi, Yu. (2004). Mykola Khvyliovyi ta estetychni poshuky v ukrainskii literaturi pershoi tretyny 20 stolittia [Mykola Khvylovy and Aesthetic Pursuits in Ukrainian Literature in the first third of the twentieth century]. *Skhid-Zakhid: Istoryko-kulturolohichniy zbirnyk*, 6, 79–89 [in Ukrainian]. <https://cius-archives.ca/items/show/1754>
4. Chyrkov, M. (1925). Mykola Khvylovy u yoho prozi [Mykola Khvylovy in His Prose]. *Zhyttia i revoliutsia*, 9, 38–44 [in Ukrainian].
5. Demediuk (Zynych), N. V. (2011). Synii kolir u novelistytsi Mykoly Khvyliovoho: mifopoetychnyi aspekt [The Colour Blue in Mykola Khvyliovyi's Short Stories: Mythopoetic aspect]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"*. Ser.: *Filolohichna*, 21, 150–159 [in Ukrainian].
6. Dudenredaktion. (2014). *Duden — Das Synonymwörterbuch: Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter* (6., vollst. überarb. Aufl.). Berlin: Dudenverlag [in German].
7. Ferguson, D. M. (1976). Lyricism and the Internal Landscape in the Early Creative Prose of Mykola Khvylovyi. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 18(4), 427–441 [in English]. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00085006.1976.11091466>
8. Hayakawa, S. I. (Ed.). (1978). *Use the Right Word: Modern Guide to Synonyms and Related Words* (5th printing). Funk & Wagnalls, A Division of Reader's Digest Books, Inc. [in English].
9. Hodunok, Z. V. (2008). Symvolichna funktsiia kolioru u khudozhnii prozi M. Khvyliovoho [The Symbolic Function of Color in the Fiction Prose of M. Khvyliovyi]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"*. Ser.: *Filolohichna*, 10, 282–290 [in Ukrainian].
10. Khvylovy, M. (1960). My Self (Romantica). In George S. N. Luckyj (Ed.), *Stories from the Ukraine* (Andrusyshyn, C. H., trans.), (pp. 31–55) [in English]. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005277>

11. Khvylovy, M. (1982b). Ostanii den [The Last Day]. In H. Kostiuk (Ed.), *Mykola Khvylovy. Tvory v piatiokh tomakh*: T. 3, (pp. 397–416), New York Baltimore Toronto, USA: V. Symonenko Smoloskyp Publishers, Smoloskyp Inc. and Ukrainian Writers' Association in Exile [in Ukrainian].
12. Khvylovy, M. (1982a). Shchaslyvyi sekretar [A Happy Secretary]. In H. Kostiuk (Ed.), *Mykola Khvylovy. Tvory v piatiokh tomakh*: T. 3 (pp. 387–396). New York Baltimore Toronto, USA: V. Symonenko Smoloskyp Publishers, Smoloskyp Inc. and Ukrainian Writers' Association in Exile [in Ukrainian].
13. Kopystianska, N. (1997). Osoblyvosti stvorennia sotsialno-istorychnoho khronotopu v romanakh F. Kafky «Protse» i «Zamok» [Features of producing the social-historical chronotope in the novels *The Trial* and *The Castle* by Franz Kafka]. *Inozemna filolohiia*, 110, 157–166 [in Ukrainian].
14. Kostiuk, H. (1982). V sytuatsii trahichnoho bezvyhiddia (Notatky redaktora) [In a Situation of Tragic Despair (Editor's notes)]. In H. Kostiuk (Ed.), *Mykola Khvylovy. Tvory v piatiokh tomakh*: T. 3, (pp. 7–19), New York Baltimore Toronto, USA: V. Symonenko Smoloskyp Publishers, Smoloskyp Inc. and Ukrainian Writers' Association in Exile [in Ukrainian].
15. Kratochvil, A. (1999). *Mykola Chvylovyy. Eine Studie zu Leben und Werk*. [in German]. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/26187>
16. Krome, S. (Chefred.). (2011). *Brockhaus, Wahrig, Deutsches Wörterbuch mit einem Lexikon der Sprachlehre von Renate Wahrig-Burfeind* (9., vollst. neu bearb. und aktualisierte Aufl.). Gütersloh ; München : Wissenmedia in der Inmedia-ONE-GmbH [in German].
17. Leites, O. (1926). Shliakhy do romanu [Pathways to a Novel]. *Vsesvit*, 8(31), 10–11 [in Ukrainian].
18. Mykytenko, A. (2005). *Zasoby publitsystychnoi vyraznosti ta diievosti (na materialakh pamfletiv i arsyiv Mykoly Khvyliovoho)* [Means of Publicistic Expressiveness and Efficacy (based on pamphlets and sketches by Mykola Khvyliovyi)]. Unpublished thesis for the Candidate's degree in Philology, V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv [in Ukrainian].
19. Rudenko, M. (2004). *Narativna struktura khudozhnioi prozy Mykoly Khvyliovoho* [Narrative Structure of the Artistic Prose by M. Khvyliovyi]. Unpublished thesis for the Candidate's degree in Philology, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil [in Ukrainian].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Микола Хвильовий. *Історія української літератури ХХ століття*: у 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: навч. посіб. / за заг. ред. В.Г. Дончик. К., 1993. С. 533–551.
2. Англо-русский синонимический словарь / Ю.Д. Апресян, В.В. Ботякова, Т.Э. Латышева. Москва: Русский язык, 2000. 544 с.
3. Безхутрий Ю. Микола Хвильовий та естетичні пошуки в українській літературі першої третини ХХ століття. *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. Харків; Київ, 2004. Вип. 6. С. 79–89. URL: <https://cius-archives.ca/items/show/1754> (дата звернення: 11.02.2022).
4. Годунок З.В. Символічна функція кольору у художній прозі М. Хвильового. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна*. 2008. Вип. 10. С. 282–290. URL: <https://eprints.ua.edu/527/> (дата звернення: 11.02.2022).
5. Демедюк (Зінич) Н.В. Синій колір у новелістиці Миколи Хвильового: міфопоетичний аспект. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна*. 2011. Вип. 21. С. 150–159.
6. Копистянська Н.Х. Особливості створення соціально-історичного хронотопу в романах Ф. Кафки «Процес» і «Замок». *Іноземна філологія*. 1997. Вип. 110. С. 157–166.
7. Костюк Гр. В ситуації трагічного безвихіддя (Нотатки редактора). *Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах*: Т. 3 / упоряд., передм. і заг. ред. Г. Костюка; слово про поезію М. Хвильового С. Гординського. Нью-Йорк, Балтімор, Торонто, 1982. С. 7–19.
8. Лейтес О. Шляхи до роману. *Vsesvit*. 1926. № 8 (31). С. 10–11.
9. Микитенко А.М. Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалах памфлетів і нарисів Миколи Хвильового): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. К., 2005. 175 с.
10. Руденко М.І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2004. 211 с.
11. Хвильовий М. Останній день. *Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах*: Т. 3 / упоряд., передм. і заг. ред. Григорія Костюка; слово про поезію М. Хвильового С. Гординського. Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1982. С. 397–416.
12. Хвильовий М. Щасливий секретар. *Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах*: Т. 3 / упоряд., передм. і заг. ред. Г. Костюка; слово про поезію М. Хвильового С. Гординського. Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1982. С. 387–396.

13. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі. *Життя і революція*. 1925. № 9. С. 38–44.
14. Brockhaus, Wahrig, Deutsches Wörterbuch mit einem Lexikon der Sprachlehre von Renate Wahrig-Burfeind / 9., vollst. neu bearb. und aktualisierte Aufl., Chefred. Sabine Krome. Gütersloh; München: Wissenmedia in der Inmedia-ONE-GmbH, 2011. 1728 s.
15. Duden — Das Synonymwörterbuch: Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter / 6., vollst. überarb. Aufl., herausgegeben von der Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag, 2014. 1139 s.
16. Ferguson D. M. Lyricism and the Internal Landscape in the Early Creative Prose of Mykola Khvylovyi. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. 1976. Vol. 18, No 4. P. 427–441. DOI: <https://doi.org/10.1080/00085006.1976.11091466>
17. Khvylovy M. My Self (Romantica). *M. Khvylovy. Stories from the Ukraine* / trans. by C. H. Andrusyshyn with an introd. by George S. N. Luckyj. New York, 1960. P. 31–55. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005277> (дата звернення: 11.02.2022).
18. Kratochvil A. Mykola Chvylovyj: Eine Studie zu Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1999. 244 p. URL: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/26187> (дата звернення: 11.02.2022).
19. Use the Right Word: Modern Guide to Synonyms and Related Words / ed. by S. I. Hayakawa, 5th printing. Funk & Wagnalls, A Division of Reader's Digest Books, Inc., 1978, 726 p.

Лепьохін Євгеній,

Коломийський навчально-науковий інститут
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Коломия, Україна)
ORCID ID 0000-0002-6941-7467
e-mail: eugene.lepokhin@pnu.edu.ua

**«ПІСНЯ ЗАЛИШАЄТЬСЯ УСЕ ТІЄЮ Ж»: «НЕКАНОНІЧНІ» ОПОВІДАННЯ
МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО Й «КАНОНІЧНИЙ» АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ**

У статті проаналізовано вибрані малі твори «неканонічного» Миколи Хвильового («Щасливий секретар», «Останній день»). З'ясовано, що письменник послуговувався набором художніх засобів і методів, які попередньо вже довели свою ефективність у розкритті поглядів митця на тогочасні проблеми. Серед них слід виокремити різні види стилістичних повторів, антитезу, іронію як спосіб критики ідеологічних розбіжностей. Ще раз наголошено на значенні у творах прозаїка синього кольору як одного із засобів створення стилістичного протиставлення явного контексту і прихованого підтексту. У центрі досліджуваних текстів — доля нової радянської людини, старанної, працелюбної й покірної, здатної мати особисте життя, але приреченої на невдачу через певні безвідкличні зобов'язання. Письменник ілюструє екзистенційні дилеми, з якими стикаються його персонажі, шляхом підсилення іронічних аспектів дискурсу. Комплексний підхід до досліджуваної проблеми забезпечено поєднанням культурно-історичного, семантико-стилістичного, порівняльно-типологічного, описово-аналітичного методів. Розглянуто наратологічні й архітектонічні особливості оповідань, виокремлено різні види хронотопу — побутовий, соціально-історичний, дороги. Отримані результати дослідження будуть корисні всім, хто займається вивченням індивідуально-авторського світосприйняття українського письменника, проблемою особистості у творчості митця та низки українських прозаїків 20–30-х років ХХ ст, аналізом розвитку української літератури першої половини ХХ ст., досліджує рецепцію прози автора літературною критикою і літературознавством, фахівцям у галузі художньої антропології та наратологічного аналізу прози М. Хвильового. Вони також будуть актуальними для продовження студій як пізньої прозової творчості автора, так і зрілої, вивчення текстів останньої фази з позиції міжтекстової взаємодії (наприклад, оповідання «Ревізор»).

Ключові слова: новела, оповідання, герой, письменник, дискурс, структура, хронотоп, повторення, наратор, екзистенційний, іронія.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Терехова Ірина,

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

ORCID ID 0000-0002-5630-5175

e-mail: lakshinska@gmail.com

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЗАБУТОЇ КАЗКОВОЇ ПРОЗИ МАРКА ВОВЧКА

Запропонована стаття присвячена вивченню художньої специфіки забутої казкової прози Марка Вовчка. У сучасному літературознавстві попри певні здобутки у царині дослідження казкової спадщини письменниці так і лишаються твори, які жодного разу не піддавалися критичному аналізу, прикладом тому є збірка «Сказки и былъ Марка Вовчка» (1874). Донині це видання не отримало належної оцінки. Винятком можна назвати фольклорно-історичну повість «Маруся», решта ж творів («Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник») так і не здобула літературознавчої оцінки. Утім, казкова проза Марка Вовчка поступово вертається із забуття до сучасного читача. Зазначимо, що цей процес супроводжується потребою детального та глибинного переосмислення. Отже, запропоноване дослідження є актуальним, оскільки має на меті довести оригінальність невідомої критиками казкової творчості письменниці. За допомогою біографічного методу, методу аналізу та синтезу, текстового аналізу визначено художню своєрідність казкової прози Марка Вовчка. Практично не вивчені зазначені твори авторки, які за своїм жанровим спрямуванням є соціально-побутовими казками, розкривають морально-етичні проблеми, зумовлені суспільними та психологічними факторами. Найбільш рельєфно у них постає проблема егоїзму та ницості людської душі, що у свою чергу підпорядкована злободенній соціальній проблемі — домінуванню панського свавілля, що призводить до фатальних наслідків. Тут окреслена проблема набуває відповідної градації: спочатку розкривається у казці «Королевна Я», згодом актуалізується в «Совершенной курице», а особливо трагічного звучання набирає в «Затейнике».

Передусім варто звернути увагу на заголовки аналізованих казок. Вони мають своєрідний іронічний підтекст, який розкривається наприкінці. Наприклад, у сюжеті казки «Королевна Я» висміяно такі вади, як зверхність і пихатість людської натури, в «Совершенной курице» натякається на аморальність так званої досконалої панської поведінки, а у казці «Затейник» виражено приховану іронію над романтичною ідеєю перетворення суспільства.

У статті також з'ясовано основні принципи казкотворення у збірці «Сказки и былъ Марка Вовчка»: наявність соціального сюжету, однолінійність у розвитку подій, поєднання романтичних і реалістичних стилістичних рис у зображенні дійсності, психологізм як один з основних принципів образотворення, використання контрастності в архітектоніці казок.

Ключові слова: романтизм, казка, Марко Вовчок, психологізм, проза.

Актуальність теми дослідження.

Значну частину свого життя Марко Вовчок присвятила вивченню фольклору, виявляючи особливий інтерес до народних казок і легенд. Тому на створенні власної казкової прози позначилися передусім її фольклористичні уподобання: «Широко ерудована в казковому епосі (і не тільки українському) Марко Вовчок здійснювала обробки народних казок, стилізувала оригінальні твори під казки...» (Лановик, 2006, с. 405).

У 1874 р. письменниця видає збірку «Сказки и былъ Марка Вовчка», до складу якої увійшли авторські казки «Королевна Я», «Совершенная курица» (пізніше вони були перекладені та на-

друковані французькою), «Затейник», а також відома українському читачеві повість «Маруся».

Казкову прозу Марка Вовчка свого часу досліджували М. Сиваченко, Н. Крутікова, О. Гончар, Є. Нахлік, О. Зубрихіна, В. Кизилова, М. Яценко та ін. Зокрема, М. Сиваченко визначив зв'язок творчості письменниці з народною казкою. Літературознавець Є. Нахлік з'ясував специфіку романтичних оповідань Марка Вовчка, а також розглянув козацьку тему крізь призму народних інтересів у фольклорно-історичній повісті «Маруся». Дослідження цієї повісті продовжила також О. Зубрихіна, акцентувавши увагу на композиційних особливостях твору. У науковій статті «Марко Вовчок і літературна

казка: авторський внесок у розбудову жанру» дослідниця В. Кизилова переконливо довела, що казки Марка Вовчка є цілком сформованим витвором художньої творчості, гармонійним поєднанням мистецького хисту й свідомої думки» (Кизилова, 2020, с. 149). Літературознавець М. Яценко, подаючи загальну характеристику літературних казок письменниці, відзначає, що ці твори, перебуваючи у силовому полі реалізму, різною мірою засвідчують і свій фольклорно-романтичний характер (Яценко, 2005, с. 257).

Незважаючи на певні здобутки в галузі вивчення казкової прози Марка Вовчка, у сучасному літературознавстві все ж таки лишаються твори, які жодного разу не піддавалися критичному аналізу, прикладом тому є збірка «Сказки и были Марка Вовчка» (1874). Це видання, не отримавши належної оцінки, так і залишилось в тіні спадщини письменниці. Винятком хіба що можна назвати фольклорно-історичну повість «Маруся», решта творів — «Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник» і понині не здобули своєї літературознавчої оцінки. Тому запропоноване дослідження є актуальним, оскільки спрямоване довести оригінальність непізнаної критиками казкової прози Марка Вовчка.

Метою нашого дослідження є з'ясування художньої специфіки забутої казкової прози Марка Вовчка, зокрема таких її творів: «Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник».

Основні завдання дослідження:

- визначити художню своєрідність казкової прози Марка Вовчка;
- проаналізувати забуті казкові твори: «Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник»;
- з'ясувати художнє втілення проблеми егоїзму в зазначених казках Марка Вовчка;
- окреслити основні принципи казкотворення авторки.

Методи дослідження: біографічний, аналізу та синтезу, текстовий аналіз.

Практично не досліджені казкові твори Марка Вовчка «Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник» за своїм жанровим спрямуванням є соціально-побутовими. Вони розкривають морально-етичні проблеми, зумовлені суспільними та психологічними факторами. Найбільш рельєфною в згаданих казках письменниці є проблема егоїзму та ницості людської душі. Тут вона набуває відповідної градації: спочатку розкривається у казці «Королевна Я», згодом актуалізується в «Совершенной курице», а особливого звучання набуває в «Затейнике». У зазначених казкових творах Мар-

ка Вовчка разом з етичною проблемою наявна і соціальна — проблема панського свавілля.

У першу чергу варто звернути увагу на заголовки аналізованих казок. Вони мають своєрідний іронічний підтекст, який розкривається наприкінці. Наприклад, у сюжеті казки «Королевна Я» висміяно такі вади, як зверхність і пихатість людської натури, в «Совершенной курице» зроблено натяк на аморальність так званої «досконалої» панської поведінки, у казці «Затейник» виражено приховану іронію над романтичною ідеєю перетворення суспільства.

Літературна казка Марка Вовчка «Королевна Я» за своєю структурою та стилістичними особливостями подібна до народної казки. Провідною у ній є соціально-етична проблема: змалювання панського егоїзму та свавілля. За слушним зауваженням Є. Нахліка, етична оцінка у Марка Вовчка набуває більш особистісного, суб'єктивного характеру (Нахлік, 1988, с. 241).

Головна героїня твору Марка Вовчка — свавільна та гонорова королівна. Маючи неймовірну вроду, казкова красуня була спотвореною духовно: «Я» так гремело, що не тільки все королевство, но и сами добрые старые король и королева забыли прежнее имя своей красавицы дочки, и никто иначе не величал ее, как королевна Я» (Вовчок, 1983, с. 184–185). Отже, сама назва казки іронічно натякає на духовну ницість героїні.

У творі Марка Вовчка «Королевна Я» використовується традиційний казковий зачин: «За тридевять земель, в тридесятом царстве, в далеком государстве жил-был король с королевой, которые всем были довольны, если бы не сокрушало их одно: у них не было детей» (Вовчок, 1983, с. 182). Тут, за спостереженням В. Кизилової, хронологічні формули твору здебільшого мають розпливчасту фіксацію, а неточність і невиразність часу зафіксована ініціальними формулами (Кизилова, 2020, с. 147).

У запропонованій літературній казці Марка Вовчка відсутнє зіткнення негативних і позитивних персонажів. Воно виявляється здебільшого в психологічному аспекті. На початку твору королівна постає негативним персонажем, а в кінці здійснюється її моральне переродження. Зауважимо, що цей сюжетний прийом властивий романтичним творах письменниці, на чому, зокрема, наголошує літературознавець Є. Нахлік: «У Марка Вовчка-романтика етична проблема осмислювалася передусім в аспекті розкриття психології персонажа, моральна оцінка інтимізувалася» (Нахлік, 1988, с. 250).

У «Королевне Я» немає традиційних народно-казкових героїв-антагоністів, які всіляко

чинять перешкоди. У розвитку сюжетної лінії використано «несподіваний поворот дії» — усе було добре, аж раптом зміна в житті героя (Нахлік, 1988, с. 164–165). Неочікувано для всіх королівна починає відчувати сум, нудьгу та втікає з палацу, потрапляючи до страшного лісу. Відповідно до традицій народної казки ліс навіює почуття жаху та страху: «Обширный дремучий лес поистине имел в себе что-то грозное. Куда ни обрати глаза, везде воздвигаются черноватые громадные стволы и зеленые массы непроницаемой листвы. Куда ни попытайся двинуться, отовсюду протягиваются ветви, которые хлещут в лицо, иглистые кусты, которые впиваются в тело, колючие терновники, которые словно крючьями рвут одежду, колеблющиеся над головою гирлянды зелени, которые цепляются за волосы. Беспрестанно приходилось спотыкаться на повалившиеся деревья, а скрывавшие их гордовины, хмель и другие ползучие и вьющиеся растения опутывали ноги, словно цепи или змеи, тянули назад» (Вовчок, 1983, с. 191). Героїня опиняється у зовсім іншій реальності. За твердженням О. Зубрихіної, такий «ліс... спрямовує героїв до іншого світу» (Зубрихіна, 2018, с. 65). У відчаї вона починає тремтіти, відчуваючи свою безпорадність. Отже, створюється контраст між нищівною міццю лісу та тендітністю королівни. За слухним зауваженням І. Денисюка, тут спостерігається «не банальний контраст між природою і людиною, це контраст етичний» (Денисюк, 1981, с. 39). Через свою зухвалу та свавільну поведінку вона отримує покарання, потрапляє до страшного місця, яке може призвести до загибелі.

Королівну намагаються врятувати подорожні, однак вона не здатна пояснити, що з нею відбувається, оскільки практично втрачає мову. Порятунком для неї стає порада подорожнього знахаря: «На себе и ищи» (Вовчок, 1983, с. 192).

Далі пейзаж змінюється. Вечоріє, насувається непроглядна темрява та тиша. Це ще більше нагнітає страх. Королівна починає кричати. Вона хоче висловити свої почуття, однак брак слів не дає їй змоги це зробити. Від безвиході героїня падає на коліна: «“Я” все разносилось, раскатывалось, гремело, рокотало, пело и визжало. Казалось, вся природа перекликалась этим страшным словом» (Вовчок, 1983, с. 193). Тут, як бачимо, за слухним зауваженням О. Гончара, пейзажні малюнки в Марка Вовчка відтінюють почуття, настрої героїв (Гончар, 2005, с. 587).

Згодом сюжетна дія твору уривається, і королівна впадає в сон. Хронологічні межі цього процесу не визначено. Після пробудження

кардинально змінюються пейзаж і психологічний настрій самої героїні. Ніч починає огортати королівну своєю лагідністю, а вона, у свою чергу, відчуває дивні аромати, під дією яких перетворюється і її внутрішній стан: «Сердце ее как-то чудно расширилось и ныло... В груди ее тоже развевывался какой-то цветок, и развевывался быстро: все лепестки его начинали трепетать жизнью, все волокна тихо волновались и вздрагивали» (Вовчок, 1983, с. 193). Героїня починає морально перероджуватися і знов впадає в безпам'ятство.

Вранці теплий сонячний промінь будить її. Пейзаж зазнає кардинальної видозміни. Ліс реагує на моральне переродження королівни: «А что за превращенье свершилось с лесом! Он, казалось, на улыбку королевны улыбнулся всею своею зеленою массой... Веселый трепет пронесся по кустарникам, проник в освеженную ночной росой листву, наполнил воздух тихим шелестом, разбудил разноголосое пенье, щебетанье и заставил дрогнуть все тихие и звонкие ноты ликующего весеннего утра» (Вовчок, 1983, с. 194).

Королівна із задоволенням продовжує свою подорож лісом, сприйняття якого гармоніює з її внутрішнім станом. Під час мандрів вона переосмислює свої вчинки, визнаючи провину за свавільну поведінку: «Она только что припомнила и перебирала все свое прошедшее. Перед нее мелькали целые вереницы огорченных лиц, которых она когда-то угощала своим “Я”. “Бедные! — думала королевна. — Я постараюсь всех их вознаградить за претерпленные огорченья, утешить...”» (Вовчок, 1983, с. 194–195). Отже, героїня перебуває на шляху морального переродження.

Попри кінцеві оптимістичні настанови, фінал казки Марка Вовчка не закінчений. Королівна благополучно повернулася додому, однак «сила злих чарів» перейшла на іншого героя — Івана-королевича: «По известиям с границы наших владений, он теперь ничего не может выговорить, кроме “Я”... Жаль беднягу!» (Вовчок, 1983, с. 196). Як бачимо, проблему людського егоїзму та панського свавілля остаточно не викорінено. Казка Марка Вовчка «Королевна Я» переконливо доводить тезу приреченості суспільства на соціальне зло.

Продовження філософського осмислення цієї проблеми знаходимо і в іншій казці Марка Вовчка «Совершенная курица». Назва твору вказує не на головного героя, а на другорядного. «Досконалим», відповідно до сюжету, виявляється той, хто відзначається своїм егоїзмом і байдужістю. Як бачимо, заголовок цієї казки, як і попередньої, також приховує в собі іронію.

Образна система твору антитетична. На початку з'являється образ «досконалої» курки Авдотії Федотівни: «Жила-была курица Авдотья Федотовна, красавица, умница, на все искусница и мастерица, храбрая, добрая, обходительная, ловкая, великодушная, все побеждающая» (Вовчок, 1983, с. 95). Їй кардинально протиставлений образ старого пса: «И жил-был пес, Фингал, еще не старый годами, но угрюмый, серьезный, воркун, который часто лаял, хотя почти никогда не кусался» (Вовчок, 1983, с. 95).

Сюжет казки побудований на розповіді про непросту долю пса Фінгала. Варто сказати, що тут Марко Вовчок використовує загальнопоширений сюжетний прийом, властивий більшості її творів: «Тяжіння Марка Вовчка до жанру оповідання-“долі” зумовлене її увагою до теми поневірянь людини з соціальних низів, намаганням відтворити складний життєвий шлях героя» (Гончар, 2005, с. 574).

Пес був улюбленцем пана. Однак на полюванні трапився нещасний випадок, внаслідок якого Фінгала було поранено. Через отриману травму собаку кинуто напризволяще. Усіма забутий, він лишається на самоті.

Об'єктом захоплення пса була курка Авдотья Федотівна, про яку він постійно піклувався та заради порятунку якої приніс своє життя в жертву. Проте курка виявилася невдячною та повелася негідно.

У цій казці Марка Вовчка світу тварин протиставлений світ людей: пихатого панства та морально потворної прислуги. Особливо негативно охарактеризовано образ служниці Тобішки: «Эта старуха самая лицемерная тварь!» (Вовчок, 1983, с. 129); «Не глядите на меня такими сладкими глазами! Я раз видел, какой злобой, каким коварством они исполнены, и этого довольно! Кто лицемерит с людьми, тому и собаки не верят! Вы думаете, что если сунуть собаке какой-нибудь лакомый кусочек, так она сейчас и возведет вас в доброе создание?» (Вовчок, 1983, с. 137).

Тема людської байдужості та егоїзму продовжується і в іншій казці Марка Вовчка «Затейник», де вимальовано образ дивака, який намагається змінити світ за принципами добра та справедливості. Така романтична ідея перетворення середовища лишається нездійсненою, а герой у фіналі гине.

Початок твору дещо нагадує ідилічне різдвяне оповідання. Проте тут Марком Вовчком використано специфічний художньо-стилістичний прийом, суть якого, за слухним зауваженням І. Денисюка, полягає в тому, що «ідилічні початки оповідань контрастують з їх трагічним закінченням» (Денисюк, 1981, с. 31).

У «Затейнику» ведеться оповідь про одну шановану родину, члени якої всі поважні: дідусь, бабуся, батько, діти, — крім одного сина, головного героя історії, який вирізнявся своєю некеріваністю та чудернацькими витівками.

Розпочинається твір епізодом, коли до родини напередодні новорічних свят завітали з подарунками бабуся з дідусем. Найменшому онукові подарували іграшкового коня. Однак той відмовився взяти подарунок, оскільки, на його думку, син столяра Федько, бідний і неохайний хлопчик, більше потребує такої іграшки. Батькам така реакція здалася чудернацькою витівкою.

Далі сюжетна лінія розгортається таким чином, що неслухняний син відлучається від родини. Зауважимо, що тут, як і в попередній казці Марка Вовчка, головний герой перебуває у стані відчуження. Своїми добрими справами він намагається змінити світ.

Через кілька років він, виснажений і блідий, вертається до хати. Батько починає іронізувати з його ідеї вдосконалення суспільства: «Так свет-то нам исправишь, а? Добро любить всех заставишь, а? Ах ты, добролюб!.. Хе-хе-хе! Затейник!» (Вовчок, 1983, с. 216). Глузуючи з витівки сина, він пропонує йому гроші. Молодший син гордовито відмовляється. Отже, як бачимо, тут, за слухним спостереженням Є. Нахліка, «романтична мрія стикається з протилежною їй романтичною мрією чи з утилітарною “прозою життя”...» (Нахлік, 1988, с. 239).

Проходить ще кілька років. Розв'язка твору є непередбачено трагічною. Особливо вражає остання сцена, коли з брудних воріт величезного брудного будинку виїхав віз, на якому лежала погано збита із дощок труна. Слідом йшли брат і сестра померлого. Закінчується твір іронічними словами очевидця: «У нас затейливые ребята недолговечны-с!» (Вовчок, 1983, с. 217). Зауважимо, що особливо потворними у цьому епізоді є бруд і труна, що символізують собою духовну ницість і свавілля егоїзму. З усіх казок збірки «Сказки и были Марка Вовчка» саме «Затейник» відзначається своєю трагедійною сюжетною гостротою. Тут Марко Вовчок показала своє «вміння в спокійно-стриманій манері передавати напружений драматизм подій» (Гончар, 2005, с. 587).

Висновки. Отже, казкова проза Марка Вовчка поступово вертається із забуття до сучасного читача. Цей процес супроводжується потребою детального та глибинного переосмислення, прикладом чого є наше дослідження соціально- побутових казок письменниці, що входять до складу видання «Сказки и были Марка Вовчка»: «Королевна Я», «Совершенная курица», «Затейник». Зазначені твори пов'язані між собою ви-

світленням спільної етичної проблеми — егоїзму та людської байдужості, що у свою чергу підпорядкована злободенній соціальній проблемі — домінуванню панського свавілля.

Основними принципами казкотворення у збірці «Сказки и былъ Марка Вовчка» є на-

явність соціального сюжету, однолінійність у розвитку подій, поєднання романтичних і реалістичних стилістичних рис у зображенні дійсності, психологізм як один із основних принципів образотворення, використання контрастності в архітектоніці казок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вовчок М. Твори: в 2 т. Т. 2. К.: Дніпро, 1983.
2. Гончар О. Марко Вовчок. *Історія української літератури XIX століття: у 2 кн. Кн. перша*. К.: Либідь, 2005. С. 569–594.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. К.: Вища школа, 1981.
4. Зубрихіна О. Композиційні особливості історичної повісті Марка Вовчка «Маруся». *Слово і час*. 2018. № 3. С. 59–68.
5. Кизилова В. Марко Вовчок і літературна казка: авторський внесок у розбудову жанру. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70). 2020. № 1, 3. С. 145–150.
6. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. К.: Знання-Прес, 2006.
7. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. К.: Наукова думка, 1988.
8. Яценко М. Романтизм. *Історія української літератури XIX століття: у 2 кн. Кн. перша*. К.: Либідь, 2005. С. 230–285.

REFERENCES

1. Denysiuk, I. (1981). *Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX – poch. XX st.* [Development of Ukrainian Short Prose of the 19th – early 20th century]. *Vyshcha shkola* [in Ukrainian].
2. Honchar, O. (2005). Marko Vovchok. *Istoriia ukrainskoi literatury XIX stolittia. U dvokh knykh. Knyha persha*, Lybid, 569–594 [in Ukrainian].
3. Yatsenko, M. (2005). Romantyzm [Romanticism]. *Istoriia ukrainskoi literatury XIX stolittia, U dvokh knykh, Knyha persha*, Lybid, 230–285 [in Ukrainian].
4. Kyzlyova, V. (2020). Marko Vovchok i literaturna kazka: avtorskyi vnesok u rozbudovu zhanru [Marko Vovchok and a Literary Tale: The author's contribution to the development of the genre]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii. Tom 31(70)*, 1, 3, 145–150 [in Ukrainian].
5. Lanovyk, M., & Lanovyk, Z. (2006). *Ukrainska usna narodna tvorchist* [Ukrainian Oral Folk Creativity]. *Znannia-Press* [in Ukrainian].
6. Nakhlik, Ye. (1988). *Ukrainska romantychna proza 20–60-ky rokiv XIX st.* [Ukrainian Romantic Prose of the 20s–60s of the 19th century]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
7. Vovchok, M. (1983). *Tvory: V 2-ky t. T. 2.* [Works: In 2 vols., Vol. 2]. *Dnipro* [in Ukrainian, in Russian].
8. Zubrykhina, O. (2018). *Kompozytsiini osoblyvosti istorychnoi povisti Marka Vovchka «Marusia»* [Compositional Features of Marko Vovchko's Historical Story "Marusia"]. *Slovo i chas*, 3, 59–68 [in Ukrainian].

Iryna Terekhova,

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-5630-5175

e-mail: lakshinska@gmail.com

ART SPECIFICS OF FORGOTTEN FAIRY-TALE PROSE BY MARKO VOVCHOK

The proposed article is devoted to the study of the artistic specifics of forgotten fairy tale prose by Marko Vovchok. In modern literary criticism, despite some achievements in the field of research of the fairy-tale heritage of the writer, there are still works that have never been subjected to critical

analysis, an example of this – the collection “Fairy Tales and Tales by Marko Vovchok” (1874). Today, this publication, without receiving proper evaluation, is in the shadow of the author’s work. The only exception is the folklore-historical story “Marusia”, and the rest of the works: “Queen Myself”, “The Perfect Chicken”, “Inventor” have not received their literary assessment. Therefore, the fairy-tale prose of Marko Vovchko is gradually returning from oblivion to the modern reader. It is noted that this process is accompanied by the need for detailed and in-depth rethinking. Thus, the proposed study is relevant because it aims to prove the originality of the unknown to critics of the fairy-tale work of the writer.

In the given article the artistic originality of Marko Vovchko’s fairy-tale prose is determined with the help of biographical method, the method of analysis and synthesis, and text analysis.

The fairy-tale works of the author “Queen Myself”, “The Perfect Chicken”, “Inventor” in their genre direction – social and domestic fairy tales are practically not studied. They reveal moral and ethical issues due to social and psychological factors. The most prominent in the above-mentioned works of the writer is the problem of selfishness and meanness of the human soul, which in turn is subject to the pressing social problem – the dominance of lordly arbitrariness, which leads to fatal consequences. The outlined problem acquires a corresponding gradation here: first it is revealed in the fairy tale “Queen Myself”, later it is actualized in “The Perfect Chicken», and acquires a special tragic sound in “Inventor”.

First of all, you should pay attention to the titles of the analyzed fairy tales. They have a kind of ironic connotation, which is revealed at the end. For example, in the plot of the fairy tale “Queen Myself” ridiculed such flaws as the arrogance and arrogance of human nature, in “The Perfect Chicken” – a hint of immorality of the so-called “perfect” lordly behavior, in the fairy tale “Inventor” – expressed hidden irony of the romantic idea transformation of society.

The article also clarifies the basic principles of storytelling in the collection “Fairy Tales and Tales by Marko Vovchok” : the presence of a social plot, uniformity in the development of events, a combination of romantic and realistic stylistic features in the image of reality, psychology as one of the basic principles of fairy tales.

Keywords: romanticism, fairy tale, Marko Vovchok, psychologism, prose.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Федик Тамара,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-3673-7077

e-mail: tamarafedyk@gmail.com

ХУДОЖНІ МОДЕЛІ АДИКТИВНОЇ ПОВЕДІНКИ У П'ЄСИ О. МИКОЛАЙЧУКА ТА НЕДИ НЕЖДАНОЇ «ОНОРЕ, А ДЕ БАЛЬЗАК?»

У статті проаналізовано поетику художніх моделей адиктивної поведінки дійових осіб п'єси О. Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?». Актуальність дослідження зумовлена зростанням кількості міждисциплінарних розвідок, що сприяє значному розширенню спектра аспектів дослідження літератури. Особливе місце посідають праці, присвячені аналізу художніх творів крізь призму психології. Задля досягнення мети було використано такі методи, як: моделювання, психологічного аналізу і поетологічний. Під час дослідження з'ясовано зміст понять «залежність» і «адиктивна поведінка», виокремлено потенційні ознаки залежності, які можуть бути реалізовані у п'єсі, зважаючи на специфіку характеротворення дійових осіб у драматургічному творі, і як наслідок визначено моделі адиктивної поведінки. Носіями адиктивної поведінки у п'єсі О. Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?» є Кноте, Оноре де Бальзак і Евеліна Ганська, які утворюють систему образів-адиктів. Міжособистісна залежність дійових осіб вирізняється трьома яскравими ознаками: компульсивною поведінкою, реакцією особистості на згадку про її залежність або об'єкт залежності, маніпуляціями з іншими людьми для досягнення власних цілей, пов'язаних з об'єктом залежності. Драматурги використовують низку засобів для творення образів дійових осіб — представників адиктивної поведінки, зокрема: лексичні (наявність специфічних лексем та їх повтори), морфологічні (істотна кількість прикметників і дієслів з негативною конотацією) і синтаксичні (незавершені та окличні речення, риторичні запитання, ремарки-словосполучення, спрямовані на опис дій і розкриття внутрішнього стану дійових осіб). Зважаючи на результати, бачимо перспективу у подальшому аналізі поетики художніх моделей адиктивної поведінки на матеріалі інших п'єс сучасної української драматургії, таким чином розширюючи об'єкт дослідження.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, залежність, адиктивна поведінка, поетика адикції.

Систематична увага до нових здобутків у царині літературознавства дає підстави твердити, що з кожним роком стрімко зростає кількість міждисциплінарних розвідок у гуманітаристиці. На думку Івана Лисого, «в атмосфері постмодерну міждисциплінарний підхід набуває особливого статусу: він не складає окремого випадку інтеграції наукового знання, а радше є її постмодерним продовженням» (Лисий, 2010, с. 19). Насамперед міждисциплінарні студії — «це спосіб контекстуалізації текстів» (Будний, 2008, с. 5) в інші галузі, серед яких — культурологія, мистецтвознавство, психологія, філософія тощо. Наслідком міждисциплінарних праць є помітне розширення спектра аспектів дослідження художніх творів, оскільки «твориться той ширший — естетичний — контекст, завдяки якому проблема набуває нових вимірів, оприявнює інші, доти не зауважені свої грані» (Лисий, 2010, с. 30). Доволі пошире-

ними в літературознавстві є міждисциплінарні розвідки, спрямовані на дослідження художніх текстів крізь призму психології, зокрема, такі: «Психологізм романів Івана Франка середини 80-х — 90-х рр.» Лариси Каневської, «Риси психологізму в постмодерній драмі» Оксани Когут, «Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника» Сергія Михиди, «Прийоми психологізму в новелі “Асфальтовий хлопець” Івана Яцканина» Оксани Талабірчук, «Психологізм української драматургії XXI століття» Наталії Веселовської та ін. Увага дослідників зосереджена переважно на пошуках маркерів психологізму у творчості одного письменника або у художніх творах певного літературного періоду, обмеженого часовими рамками. Для реалізації таких досліджень літературознавці переважно послуговуються системним підходом до аналізу художнього тексту із застосуванням психоаналітичної тео-

рії. Водночас залежність і адиктивна поведінка в таких розвідках згадуються побіжно. Наприклад, Н. Веселовська, аналізуючи українську драматургію ХХІ ст. з точки зору психології, зокрема п'єсу Неди Нежданої «Самогубство самоти», зазначає, що введення представника адиктивної поведінки в систему образів сприяє посиленню психологізму драматургічного твору: «Героїня п'єси не подолала емоційної залежності від попереднього зв'язку (на відміну від Нього!), а переживши момент високого душевного напруження через спробу суїциду і, відповідно, маючи потребу в катарсисі — звільненні від негативних почуттів і думок, потрапляє у другий любовний трикутник» (Веселовська, 2016, с. 49). Саме наявність емоційної залежності у дійової особи пояснює подальший розвиток подій у п'єсі — вона вкотре стає жертвою зради. Також варто зауважити, що родова своєрідність драми — дія і переважання мовлення дійових осіб над авторськими думками — це той потенційний матеріал, у якому може бути виявлена адиктивна поведінка дійових осіб. Отже, зважаючи на окреслені чинники: збільшення міждисциплінарних розвідок, особливу увагу літературознавців до маркерів психологізму у художніх творах, родову специфіку драми як платформи для реалізації художніх моделей адиктивної поведінки, — дослідження актуальне й на часі.

Мета дослідження — здійснити аналіз поетики художніх моделей адиктивної поведінки дійових осіб п'єси Олега Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?» задля нової інтерпретації біографічної драми.

Для досягнення поставленої мети були виконані такі **завдання**: з'ясовано зміст понять «залежність» та «адиктивна поведінка»; визначено специфіку характеротворення дійових осіб у драматургічних творах; виокремлено потенційні ознаки залежності, які можуть бути реалізовані у драматургічному творі, і як наслідок визначено моделі адиктивної поведінки; проаналізовано поетику художніх моделей адиктивної поведінки дійових осіб драматургічного твору.

Для реалізації окреслених завдань були використані такі **методи**: 1) моделювання, що дозволив сформувати моделі адиктивної поведінки; 2) психологічного аналізу, за допомогою якого виявлено представників адиктивної поведінки; 3) поетологічний для встановлення особливостей поетики художніх моделей адиктивної поведінки дійових осіб драматургічного твору.

Методика дослідження включає в себе низку етапів. Насамперед з'ясовано значення клю-

зових дефініцій дослідження, серед яких «залежність» та «адиктивна поведінка». На основі праць з психології, присвячених темі залежності, виокремлено ознаки адиктивної поведінки. Визначено специфіку творення дійових осіб задля розуміння конструювання моделей адиктивної поведінки у драматургічних творах. Наступний етап — окреслення ознак носія залежності, що можуть бути реалізовані засобами драматургії, як-от: компульсивна поведінка, реакція особистості на згадку про її залежність або об'єкт залежності, маніпуляції з іншими людьми для досягнення власних цілей, пов'язаних з об'єктом залежності. Спираючись на теоретичне підґрунтя, проаналізовано поетику художніх моделей адиктивної поведінки дійових осіб п'єси О. Миколайчука і Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?». З'ясовано, що носії залежності в п'єсі представлені за допомогою лексичних, морфологічних і синтаксичних засобів.

Драматургічний твір О. Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?» неодноразово ставав об'єктом наукових спостережень літературознавців. У праці Олени Цокол п'єса аналізується в контексті дослідження жанрових експериментів, які відзначаються комбінуванням кількох текстових стратегій. Дослідниця зазначає, що «у театральному й драматургічному просторі спостерігається розширення меж документально-біографічної драми, зокрема на тематичному рівні» (Цокол, 2017, с. 93). Драмознавиця переконана, що це явище спровоковане активізацією романтичної тенденції до синкретизму родів і жанрів під дією психологізму і ліризму (Цокол, 2017, с. 93). Н. Веселовська стверджує, що драматургія Неди Нежданої та О. Миколайчука-Низовця відзначається глибиною психоаналітичного освоєння дійсності завдяки багаторівневій психологізації драми (2016, с. 156). Літературознавиця, аналізуючи творчі доробки драматургів, підкреслює, що «особливість реалізації художнього психологізму полягає у відображенні причин виникнення емоційного дисбалансу, форм його вияву та прийомів і способів відтворення внутрішніх процесів і станів дійових осіб» (Веселовська, 2016, с. 156). Зважаючи на наявність явища психологізму у драматургії Неди Нежданої та О. Миколайчука-Низовця, вважаємо, що п'єси авторів потенційно можуть містити дійових осіб — носіїв адиктивної поведінки, які утворюватимуть систему художніх моделей адикції.

Для реалізації дослідження варто з'ясувати зміст базової термінології. Залежність упродовж багатьох років є предметом наукових зацікавлень, як наслідок маємо різні варіан-

ти трактування змісту цього поняття. Варіативність дефініцій спричинена розширенням спектра чинників, які можуть викликати залежність (Nakken, 1996, р. 11). Наприклад, раніше науковець Говард Маркель, спираючись на дослідження Зигмунда Фрейда та Вільяма Холстеда, зазначав, що адикція — це систематичне зловживання шкідливими звичками, такими як алкоголь та наркотики (Markel, 2011, р. 30). Проте у сучасних умовах суспільних і соціальних трансформацій спостерігається значне збільшення різноманітності проявів залежної поведінки (Капталан, 2020, с. 102). Враховуючи цей аспект, Анна Лембке пропонує власне визначення адикції. Під «залежністю» психологиня розуміє «тривале й компульсивне споживання речовини чи нав'язливу поведінку попри згубні наслідки для себе й інших людей» (Лембке, 2021, с. 20).

Наявність залежності у поведінці особистості зумовлює появу нового поняття — «адиктивна поведінка», під яким Тетяна Андреева пропонує розуміти «поведінку людини, для якої притаманне прагнення до відходу від реальності шляхом штучної зміни свого психічного стану завдяки прийому різноманітних хімічних речовин чи постійній фіксації уваги на певних видах діяльності з метою розвитку та підтримання інтенсивних емоцій» (Андреева, 2011, с. 70). Переважно дослідники пропонують розрізняти особливості кожного виду адикції, проте Раймонд Крич виокремив низку ознак, якими можна охарактеризувати будь-яку залежність: компульсивна поведінка; нездатність отримувати задоволення від речей/діяльностей, відмінних від об'єкта залежності; негативні емоції, викликані діями оточуючих, спрямованими на припинення підживлення нездорового задоволення; почуття тривоги внаслідок спроб позбутися залежності; маніпуляції з довколишніми задля досягнення своїх цілей, які стосуються об'єкта залежності; непередбачувані реакції на розмови про залежність або об'єкт залежності (Крич, 1989, с. 746).

Родові ознаки драми зумовлюють особливу увагу до дій та вчинків дійових осіб, їхньої поведінки у суспільстві, втілення прихованих мотивів. Для розуміння, як саме реалізуються моделі адиктивної поведінки у драматургічних творах, варто визначити специфіку творення дійових осіб. Однією з ключових ознак драми як роду літератури є дія (зовнішня/внутрішня) — основний рушій сюжету. Під «зовнішньою дією» розуміємо «вчинки персонажа, події у його житті, зміни його долі, становища, стосунки з іншими персонажами» (Шахов, 2009, с. 57). На противагу їй у драматургічному творі існує внутрішня

дія, яка відображає «духовне життя героя, його роздуми, зміни умонастрою, зіткнення ідей, позицій <...> розкриває приховані, глибинні суперечності» (Шахов, 2009, с. 57). Часто зовнішня та внутрішня дії поєднуються у драматургічному творі, активізуючи сприйняття реципієнтом перипетій історії. Ще одним специфічним інструментом творення образу дійової особи є введення різних типів мовлення, як-от: «монолог, діалог, полілог — основні форми розкриття конфлікту, характерів персонажів у драмі» (Шахов, 2009, с. 57), — що сприяє встановленню контакту між дійовими особами та реципієнтом. Таким чином, унікальність зображення дійових осіб у драматургічному творі, зокрема моделей їхньої адиктивної поведінки, криється у формуванні образів дійових осіб шляхом зображення їхніх дій та вчинків, частково у самохарактеристиках і характеристиках іншими дійовими особами.

Аналіз змісту ключових понять дослідження та специфіки творення дійових осіб п'єси дає підстави виокремити яскраві ознаки адиктивної поведінки, які можуть бути реалізовані засобами драматургії. Найхарактернішою ознакою вважаємо компульсивну (нав'язливу систематичну) поведінку. У драматургічному творі вона має вираження в діях і вчинках персонажів. Ще однією ознакою є реакція особистості на згадку про її залежність або об'єкт залежності. Це проявляється в різних, переважно негативних, емоцій, які проявляються в мовленні дійових осіб, але можуть спровокувати і неочікувані дії персонажів. Третя ознака — маніпуляції з іншими людьми для досягнення власних цілей, пов'язаних з об'єктом залежності. Зазвичай адикти намагаються здійснити словесний тиск на інших персонажів п'єси аби вплинути на світогляд або переконання оточуючих. Наслідком може стати залучення їх до втілення своїх ідей, також існує ймовірність появи залежності у інших дійових осіб. Отже, спираючись на виокремлені ознаки, пропонуємо розглянути адиктивні моделі поведінки дійових осіб на прикладі п'єси О. Миколайчука та Неди Нежданої «Оноре, а де Бальзак?».

У цій біографічній п'єсі наявні чотири дійові особи: «Евеліна Ганська (Ева) — польська графиня, коханка Оноре де Бальзака; Оноре де Бальзак (Бальзак) — французький письменник; Кноте — лікар Ганської; Анна Мнішек (Анна) — дочка Ганської» (Миколайчук, Неждана, 2003, с. 119). Прототипи дійових осіб — відомі постаті, уявлення про яких лягли в основу художнього моделювання характерів персонажів. На перший погляд, драматурги зосереджують увагу на зображенні одного з безлічі корот-

ких романів французького письменника, жертвою якого цього разу стала польська графиня, а Кноте та Анна — свідками розвитку їхніх стосунків. Насправді біографічна складова є лише полотном п'єси, на якому драматурги творять систему образів — носіїв міжособистісної залежності.

Найбільш яскраво вираженим носієм адиктивної поведінки є Кноте. Спостерігаємо впродовж твору його компульсії: бажання лікаря постійно бути поруч з об'єктом своєї залежності спричиняє перебування Кноте в маєтку Ганських без огляду на стан самопочуття мешканців будинку.

Евеліна переконана, що у них з лікарем дружні стосунки, проте неочікувана звістка про приїзд Бальзака викликає обурення у Кноте, і як наслідок він зізнається їй у коханні: «А я знаю людей, принаймні одну людину, для якої ви назавжди залишитесь однією-єдиною... <...> (підводиться і ходить по кімнаті). Невже ви не помічаєте? (Присідає біля її колін). А коли помічаєте, як можете бути такою жорстокою? (Стає на коліна). Я кохаю вас, Евеліно...» (там само, с. 123). Спроба викликати почуття провини та співчуття в Евеліні — основні мотиви, які керують лікарем у цей момент. Серйозність намірів Кноте досягається низкою синтаксичних засобів: незавершеними реченнями (лікар обриває думку, оскільки вважає недоречним проговорювати очевидні речі, які кохана не помічала довгий час); нагромадженням запитальних речень, які мають характер звинувачення. Ремарки, які коментують дії Кноте під час звернення до Евеліни, підсилюють зображення компульсивної поведінки дійової особи: «ходить по кімнаті» — маркер нервування; «стає на коліна» — маркер відданості та щирості почуттів, прагнення фізично наблизитися до коханої. Усвідомлення, що зв'язок з об'єктом залежності може бути втрачений, пригнічує Кноте, тим самим пробуджуючи в нього відповідний поведінковий патерн залежної особистості — існування можливе лише за умови підтримки емоційного контакту з об'єктом адикції, тобто перебуваючи поруч з Евеліною. Графиня відчуває зміну настроїв лікаря, тому намагається запобігти виникненню конфліктів між ним і Бальзаком, застосовуючи категоричні аргументи — розірвання будь-яких зв'язків: «І попереджую вас, якщо по приїзді пана де Бальзака ви переступите межу... у своїх емоціях, попри всю симпатію і дружбу, наголошую, дружбу, нам доведеться навіки прощатися, запам'ятайте це» (там само, с. 124). Слова коханої розбивають серце Кноте, але він не збирається здаватися, тому промовляє: «(холодно і сумно).

Запам'ятаю...» (там само, с. 124). Використання розділового знаку «...» поруч з дієсловом згоди підкреслює непримиренність лікаря із ситуацією і його готовність боротися за місце поруч з об'єктом адикції, а відповідні настроєві ремарки підкреслюють різку зміну настрою Кноте та оприявнюють приховану непохитність у своїй позиції.

Ймовірність втрати об'єкта залежності є тригером для адиктивів, тому Кноте готовий на все, у нього з'являється нова мета — скасування весілля та руйнування стосунків графині з письменником. Задля досягнення цілі Кноте обирає метод маніпуляції. Насамперед він намагається вплинути на переконання Евеліни Ганської: «Ви розумна жінка. Я зовсім не знаю пана де Бальзака. Але шлюб із письменником — ви розумієте... Митці — страшенні егоїсти, не здатні кохати по-справжньому. Їх треба оберігати і опікати, витягувати з неприємностей... Бальзак — геній фантазії, і в його уяві стільки прекрасних жінок, що боюся, простим смертним вже немає місця. Адже весь ваш роман — це листування, короткі зустрічі, випадкові побачення. Близькість може розчарувати. І ви станете однією з багатьох... Ви в душі — актриса і маєте право на власний театр» (там само, с. 123). Маніпулятивний характер промови лікаря досягається наявністю неповних та незакінчених речень, що підкреслюють розгубленість та неготовність Кноте втрачати Евеліну, та прийомом контрасту при описі воєра — «викрадача» об'єкта залежності («Бальзак — геній фантазії» — «Митці — страшенні егоїсти»). Морфологічні засоби посилюють вплив лікаря на графиню, а саме негативно забарвлені прикметники з іменниками введені у відповідний контекст (очевидне знецінення стосунків Ганської і Бальзака) та нагромадження дієслів з негативною конотацією (витягувати з неприємностей, опікати, розчарувати). Кноте не відчуває жодних етичних та моральних меж, оскільки він, користуючись професійним становищем, навіть вдається до вигадкування смертельних діагнозів для Оноре задля відмови Еви від ідеї з одруженням: «З його діагнозом трапляються суїцидальні настрої. <...> Суїцидальні — спрямовані на самогубство... В цьому стані для нього небезпечні будь-які хвилювання» (там само, с. 144). Повтори лексем на позначення смерті використовує лікар, аби ввести графиню у стан розгубленості та мати владу над нею. Провокації Кноте не діють на Ганську, тому він ухвалює рішення вплинути на вибір Евеліни через доньку.

Перший крок — переконати Анну в доброчинності своїх намірів: «Послухайте, Анно,

відкиньмо всі умовності і будьмо відвертими. Здається, наші інтереси збігаються» (там само, с. 130), — та, маніпулюючи почуттями до матері, змусити повірити, що цей шлюб матиме негативний вплив на її життя: «Гадаю, у ваших інтересах не допустити цього необачного кроку. Поки ваша матінка сумнівається, а вона у сумнівах — будьте певні... <...> Це жертва заради неї самої, її порятунку» (там само, с. 131). Часте використання лексеми «мати» сприяє швидкому переконанню Анни «перейти на бік зла», оскільки мама не лише найближча людина для Анни, а й власниця сімейних статків, тому донька готова на все, аби «врятувати» графиню. Другий крок — створення провокативних ситуацій, які змусять Евеліну змінити своє рішення. Кноте втілює це «руками» Анни. Спочатку спроба розіграти сцену зради: «Анна підходить упритул, обнімає і наближає губи, Бальзак завмирає, не знаючи, що робити. Він стоїть спиною до дверей, і їхня постава виглядає дво-значно» (там само, с. 138); згодом інсценізація самогубства через Бальзака, граючи на почуттях матері: «Пробачте, мамо, я не хотіла робити вам боляче. Але й він не винуватий... І я не маю іншого виходу... Навіщо ви мене врятували — так було б краще для всіх...» (там само, с. 148). Незавершені речення вказують на штучність ситуацій, це лише непродумана гра аматорів, яка не вплинула на вибір матері. Зрештою план Кноте зазнає невдачі, Евеліна бере шлюб з Оноре де Бальзаком і полишає рідний маєток.

Ще одним носієм поведінки залежності постає Оноре де Бальзак. Письменник є представником фінансового типу адикції, яка, своєю чергою, породжує міжособистісну залежність. Оноре має безліч боргів, які істотно зросли впродовж останніх років. Кошти витрачалися переважно на задоволення власних забаганок. Евеліна — заможна графиня, яка нещодавно отримала значні статки у спадок від чоловіка, тому вона стає об'єктом залежності письменника, проте мотивація відмінна від Кноте — для Оноре важлива її фінансова забезпеченість. Підтвердженням цього є розмова: «ЕВА: Скажи, а ти візьмеш мене таку, графиню без графства? БАЛЬЗАК (опускає очі): Мені потрібна тільки ти, вовчихо... Але я не хочу, щоб ти йшла на такі жертви заради мене...» (там само, с. 129). Ремарка «опускає очі» підкреслює неправдивість відповіді Оноре. Бальзак нещирий з коханою, про що також свідчать незакінчені речення — спроби підібрати правильні слова, аби графиня не викрила приховану сутність письменника. Ніжне ставлення до коханої чергується з неконтрольованими проявами компульсивної поведінки, яка реалізується двома

шляхами: через регулярні згадки про важливість і цінність статків Ганської: «Я не маю часу чекати — я живу у борг, я дихаю у борг... Я чекав на тебе все життя. Ти — фата моргана, а не жінка...» (там само, с. 129); спрямування усіх зусиль на одержання шлюбу з графинєю: «Чому? Чому “зачекай”? Я не можу більше чекати! Я прожив стільки життів, перестраждав, переборював...» (там само, с. 129). Несвідоме вживання питальних та окличних неповних речень увиразнює демонстрацію його істинних бажань — для письменника важливо якнайшвидше взяти шлюб з Ганською.

Бажання Оноре забезпечити собі фінансову стабільність за рахунок Евеліни помічає Анна: «Він завжди прагнув багатства, але його борги лише зростали... (Зітхає). Але татан! Така легковажність у її віці!» (там само, с. 131). Нагородження окличних речень акцентує обурення доньки, яка переймається, що письменнику потрібні лише гроші, і намагається вберегти матір від необдуманих рішень. Анна здійснює спробу пояснити Евеліні, чим вмотивоване таке бажання Оноре швидко отримати дозвіл від імператора та одружитися з графинєю: «АННА (ображено): <...> і у нього просто немає іншого виходу — всі ці борги... ЕВА: Що ти говориш? Ти загралася, Анно. Ти хочеш сказати, що він хоче одружитися зі мною через свої борги?» (там само, с. 148). Риторичні запитання, окличні речення і ремарки на позначення стану дійових осіб вказують на підвищену емоційність розмови матері та доньки. Почуті перестороги не впливають на рішення Евеліни, адже вона переконана, що це лише спроби завадити їхньому з Оноре щастю.

Кноте, зважаючи на свою зацікавленість Ганською, є особливо уважним до Бальзака. Лікар не лише з'ясовує істинні наміри письменника одружитися з Евою, він вирішує впевнитися у своїх здогадках: «Залежність... Напевно, якби ви одружилися із заможною жінкою, то отримали б цю незалежність... Скажіть відверто, адже фактор багатства вирізняє Евеліну Ганську поміж усіх жінок?» (там само, с. 141). Провокативні запитання і твердження лікаря — каталізатори, що викликають відповідну реакцію адикта: Оноре не дає відповіді на запитання і намагається змінити вектор розмови, проте Кноте стоїть на своєму. Зрештою адикт не витримує тиску співрозмовника стосовно об'єкта своєї залежності, що супроводжується різкою зміною настрою, та просить лікаря залишити його на одинці: «Дякую вам і прошу залишити мене на самоті» (там само, с. 142).

Маніпуляція почуттями — прийом, який застосовує адикт Оноре до об'єкта адикції — Еви.

З моменту приїзду письменник різними шляхами намагається уникнути розмови про свої борги, адже це може призвести до втрати найціннішого — об'єкта залежності. Бальзак, аби відвернути увагу графині від нав'язливих розмов доньки і лікаря, розповідає про своє нещасливе життя без коханої: «Я був таким самотнім у Парижі, безмежно самотнім... Я боявся лише одного — померти без тебе...» (там само, с. 128). Бальзак неодноразово повторює лексему «самотній» і проговорює власні страхи, щоб переконати Евеліну у щирості та правдивості своїх почуттів і викликати співчуття до себе. Одного дня Евеліна все ж таки починає серйозну розмову словами: «Я хочу знати, на що я йду, і йти з відкритими очима. Скільки у тебе боргів?» (там само, с. 146). Розгублений адикт уникає точних відповідей на запитання: «Якщо чесно, то я вже й сам не знаю» (там само, с. 146); намагається змінити тему розмови, мовляв, усі кошти були витрачені на облаштування комфорту для коханої: «О, ти не була там, Ево! Правда, ззовні він трохи задовгий і непоказний, але всередині — просто чудо! Я так умеблював його, це справжній палац! (Захоплено). Я не казав тобі, бо хотів зробити сюрприз. Це наше гніздечко, і воно чекає на тебе. Ти побачиш, Ево, я все зробив там для тебе. Знаєш, там є навіть капличка, справді, як у королеви...» (там само, с. 147); шукає аргументи, які можуть врятувати його від повноцінного краху, обіцяючи змінитися: «Не хвилюйся, тепер я працюватиму з подвійною силою і писатиму роман за романом, книгу за книгою, але примушу суспільство платити мені стільки, скільки я заслуговую!» (там само, с. 146). Таким чином, адикт отримує владу над об'єктом залежності: «Норе, Норе, на яку руїну ти перетворився? Зберися. Сьогодні твоє свято, свято, якого ти чекав вісімнадцять років... Ще одна перемога, можливо, найбільша перемога, Наполеон ти бісовий! Де твій бойовий дух? Нічого, тепер ми повоюємо, правда, пане де Бальзаку? Скільки ще вершин здолати...» (там само, с. 151). Оноре охоплює страх втрати об'єкта залежності — гаранта матеріальної стабільності, тому він втрачає контроль над собою. Риторичні запитання і окличні відповіді — розмова сам на сам із собою, намагання радіти досягненню такої очікуваної мети, проте адикт не відчуває емоції радості. Тривога залишитися без об'єкта адикції сильніша, тому закінчується монолог незавершеним реченням, що наштовхує на роздуми реципієнтів.

На дослідницьку увагу заслуговує і Евеліна Ганська. На відміну від інших дійових осіб адиктивна поведінка жінки є найменш вираженою. Час від часу відстежуємо лише фра-

гментарну компульсивну поведінку. Графиня соромиться свого віку, однак вона бажає, аби поруч був значно молодший від неї чоловік. Це спричинено відмовою від усвідомлення швидкоплинності життя та прийняття себе справжньої: «Ні, я прошу, най буде так... (Сумно). Бачиш, я стала боятися яскравого світла — щоб ти не розгледів, скільки мені років, Норе. Півтемрява добріша до жінок...» (там само, с. 127). Евеліна стурбована своїм зовнішнім виглядом, оскільки її переповнює страх втрати Оноре через її недосконалість. Це проявляється у постійних проханнях графині перебувати у напівтемряві і увиразнюється ремаркою, яка вказує на внутрішній стан дійової особи. Постійні переживання щодо віку мучать графиню впродовж усього твору, проте напередодні одруження Ева вирішує відкритися майбутньому чоловікові: «Я видавала себе на шість років молодшою, ніж є насправді... Я вже стара для тебе» (там само, с. 147). Незважаючи на страх залишитися самотньою, Евеліна вирішує розповісти Бальзаку про свій реальний вік. Незавершені речення виконують роль підсилення співчуття до Ганської не лише реципієнтів, але й Оноре. На мою думку, драматурги навмисно змінюють вік Евеліни Ганської (у реальному житті вона була молодша за Бальзака на два роки), аби увиразнити першопричину її адиктивної особистості. Одразу після смерті Бальзака графиня знаходить нового об'єкта залежності: «Чи то художник, чи то письменник. Знаєте, у цьому божему Парижі так важко з цим розібратись. Знаю лише, що він молодший від неї» (там само, с. 154), — оскільки для адиктивної особистості необхідний постійний емоційний контакт з об'єктом адикції.

Отже, аналіз маркерів залежності у п'єсі О. Миколайчука і Неди Нежданой «Оноре, а де Бальзак?» презентує інший погляд на інтерпретацію біографічної драми. Сюжет п'єси рухають адиктивні особистості міжособистісної залежності — лікар Кноте, французький письменник Оноре де Бальзак і польська графиня Евеліна Ганська. Найяскравішим носієм адиктивної поведінки серед них є Кноте: компульсивна поведінка дійової особи (постійне перебування поруч з об'єктом залежності — Евеліною), непередбачувана реакція на згадку про об'єкт залежності (раптові зізнання в коханні) та маніпуляції з іншими дійовими особами заради збереження безперервного контакту з об'єктом адикції (змова з Анною задля запобігання одруженню Бальзака та Еви). Ще одним адиктом у п'єсі є Оноре де Бальзак, об'єктом залежності якого також є графиня, проте мотивація інша — для письменника важлива її фінансова

забезпеченість. Залежність реалізується через нав'язливу поведінку (постійні намагання пришвидшити одруження), різкі зміни настрою внаслідок розмов про об'єкт залежності та спроби маніпулювання, встановлення влади над об'єктом адикції (переконавання Евеліни у доцільності використання її коштів). Евеліна Ганська — найменш виражена носійка адиктивності, оскільки впродовж твору у неї простежується лише фрагментарна компульсивна поведінка — приховування справжнього віку задля створення сім'ї з молодшими від себе чоловіками. Яскраві художні моделі адикції творяться за допомогою лексичних (введення осо-

бливих слів у відповідний контекст, їх повтори), морфологічних (нагромадження різних частин мови з негативною конотацією) та синтаксичних засобів (незавершені та окличні речення, риторичні запитання, ремарки-словосполучення, спрямовані на опис дій і розкриття внутрішнього стану дійових осіб). Зважаючи на результати, перспективним у подальшому є аналіз поетики художніх моделей адиктивної поведінки на матеріалі інших п'єс сучасної української драматургії. Розширення об'єкта дослідження дасть змогу відстежити та проаналізувати різні типи художніх моделей адиктивної поведінки, здійснити їх компаративний аналіз.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева Т. Вільний час підлітків та ризик вживання алкоголю. *Соціальна психологія*. 2011. № 2. С. 70–79.
2. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 22–31.
3. Веселовська Н. Психологізм української драматургії XXI століття: дис. ... канд. філол. наук. К., 2016. 186 с.
4. Капталан Н. Залежна поведінка особистості як проблема сучасної психології. *Психологія та соціальні науки*. 2020. Вип. 1. С. 102–112.
5. Лембке А. Дофамінове покоління. К.: Лабораторія, 2021. 208 с.
6. Лисий І. Гуманітарна міждисциплінарність: засади і практика. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.)*. К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2010. С. 10–31.
7. Миколайчук О., Неждана Неда. Оноре, а де Бальзак? *У пошуку театру. Антологія молодій драматургії*. К.: Смолоскип, 2003. С. 119–155.
8. Цокол О. Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років: дис. ... канд. філол. наук. К., 2017. 204 с.
9. Шахов П. Поетика драми. *Філологічні науки*. 2009. Вип. 2. С. 57–65.
10. Krych R. Abnormal Consumer Behavior: A Model of Addictive Behaviors. *NA — Advances in Consumer Research*. 1989. Vol. 16. Pp. 745–748.
11. Markel H. An Anatomy of Addiction: Sigmund Freud, William Halsted, and the Miracle Drug Cocaine. New York: Pantheon, 2011. 575 p.
12. Nakken C. The Addictive Personality: Understanding the Addictive Process and Compulsive Behavior. Center city, Minnesota: Hazelden Publishing, 1996. 132 p.

REFERENCES

1. Andreieva, T. (2011). Vilnyi chas pidlitkiv ta ryzyk vzhivannia alkoholiu. *Sotsialna psykholohiia*, 2, 70–79 [in Ukrainian].
2. Budnyi, V. (2008). Mizh dystsyplinamy: rozshyrennia kontekstiv literaturoznavchoi haluzi chy zmina statusu? *Visnyk Lvivskoho universytetu, Seriiia filolohichna*, 44, 1, 22–31 [in Ukrainian].
3. Veselovska, N. (2016). Psykholohizm ukrainskoi dramaturhii XXI stolittia: dys. ... kand. filol. nauk, Kyiv [in Ukrainian].
4. Kaptalan, N. (2020). Zalezchna povedinka osobystosti yak problema suchasnoi psykholohii. *Psykhologhiia ta sotsialni nauky*, 1, 102–112 [in Ukrainian].
5. Lembke, A. (2021). Dofaminove pokolinnia. Kyiv: Laboratoriia [in Ukrainian].
6. Lysyi, I. (2010). Humanitarna mizhdystsyplinarnist: zasady i praktyka. *Liudyna v chasi (filosofski aspekty ukrainskoi literatury XX–XXI stolittia)*, (pp. 10–31), Kyiv: Universytetske vyd-vo «Pulsary» [in Ukrainian].

7. Mykolaichuk, O., & Nezhdana, Neda. (2003). Onore, a de Balzac? In *U poshuku teatru. Antolohiia molodoi dramaturhii*, (pp. 119–155), Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
8. Tsokol, O. (2017). Tekstovi stratehii ukrainskoi dramaturhii 1980–2010 rokiv: dys. ... kand. filol. nauk, Kyiv [in Ukrainian].
9. Shakhov, P. (2009). Poetyka dramy. *Filolohichni nauky*, 2, 57–65 [in Ukrainian].
10. Krych, R. (1989). Abnormal Consumer Behavior: a Model of Addictive Behaviors. *NA — Advances in Consumer Research*, 16, 745–748 [in English].
11. Markel, H. (2011). An Anatomy of Addiction: Sigmund Freud, William Halsted, and the Miracle Drug Cocaine. New York: Pantheon [in English].
12. Nakken, C. (1966). The Addictive Personality: Understanding the Addictive Process and Compulsive Behavior. Center city, Minnesota: Hazelden Publishing [in English].

Tamara Fedyk,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukrainian)

ORCID ID 0000-0002-3673-7077

e-mail: tamarafedyk@gmail.com

**ARTISTIC MODELS OF ADDICTIVE BEHAVIOR
IN O. MYKOLAYCHUK AND NEDA NEZHDANA'S PLAY "HONORE, AND WHERE IS BALZAC?"**

The article is devoted to the analysis of poetics of artistic models of protagonists' addictive behavior in the play "Honore, and where is Balzac?" by O. Mykolaychuk and Neda Nezhdana. The relevance of the study is due to the notable increase in the number of interdisciplinary investigations. It contributes to a significant expansion of the range of aspects of research in the literature, especially the research devoted to the analysis of the works of art within the context of psychology. This study was conducted using modeling, psychological and poetological analysis. The content of the concepts of "addiction" and "addictive behavior" was clarified; the potential signs of addiction that can be realized in the play were singled out, taking into account the specifics of the characterization of the characters in the play, and as a result, the models of addictive behavior were determined. Knote, Honore de Balzac and Evelina Hanska are carriers of addictive behavior and form a system of images-addicts in the play "Honore, and where is Balzac?" by O. Mykolaychuk and Neda Nezhdana. The interpersonal addiction of the characters is distinguished by three striking features: compulsive behavior, the reaction of the individual to the mention of his addiction or object of addiction, and manipulation of other people to achieve their own goals related to the object of addiction. Playwrights use a number of tools to create images of actors — representatives of addictive behavior, including lexical (the presence of specific tokens and their repetitions), morphological (a significant number of adjectives and verbs with negative connotations) and syntactic (incomplete sentences and exclamatory sentences, rhetorical questions, remarks-phrases, which are aimed at describing the actions and disclosing the internal state of the actors). The obtained results make it possible for us to see the prospect in further analysis of the poetics of artistic models of addictive behavior on the basis of other plays of modern Ukrainian drama, thus expanding the object of study.

Keywords: contemporary Ukrainian drama, addiction, addictive behavior, poetics of addiction.

Стаття надійшла до редакції 21.03.2022.

Прийнято до друку 03.04.2022.

Наукове видання

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

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

**Збірник наукових статей
(філологічні науки)**

№ 19, 2022

Кубг.edu.ua

НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали *Н.І. Гетьман, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Н.В. Клименко

Підписано до друку 30.06.2022 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. ????. Наклад 100 пр. Зам. № 2-0?.

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.