

## Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

## Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

**№ 20**

Виходить двічі на рік  
Видається з грудня 2012 року

**Засновник:**  
Київський університет імені Бориса Грінченка

**Видається з грудня 2012 року**

*Виходить двічі на рік*

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол № 10 від 30.11.2022 р.)

**Головний редактор:**

*Вірченко Тетяна Ігорівна* — професор кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

**Заступник головного редактора:**

*Руснак Ірина Євгенівна* — декан Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

**Випусковий редактор:**

*Козлов Роман Анатолійович* — професор кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

**Редколегія:**

*Букрієнко Андрій Олександрович* — завідувач кафедри японської мови і перекладу Факультету східних мов Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент (Україна);

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

*Гайдаш Анна Владиславівна* — професор кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, доцент (Україна);

*Гальчук Оксана Василівна* — професор кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

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

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

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

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

*Ткаченко Анатолій Олександрович* — професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

*Чеснокова Ганна Вадимівна* — професор кафедри лінгвістики та перекладу Факультету романо-германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, професор (Україна);

*Штепенко Олександра Геннадіївна* — завідувач кафедри журналістики Міжрегіональної академії управління персоналом, доктор філологічних наук (Україна);

*Шурма Світлана Григорівна* — доцент кафедри сучасних мов і літератур Університету Томаша Баті, кандидат філологічних наук (Чехія).

**Реферується, індексується та зберігається в**

ERIH PLUS, Національна бібліотека України імені В. Вернадського,  
Google Scholar, Index Copernicus International

**Адреса редакційної колегії**

04207, Україна, м. Київ, вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, ауд. 220

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: [litp@kubg.edu.ua](mailto:litp@kubg.edu.ua)

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/>

**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

The journal is included in the List of scientific professional publications of Ukraine (category “B”) in Philology (specialty 035) according to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 420 dated 15.03.2021

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University  
(*Rec. No 10 dated 30.11.2022*)

**Editor in Chief:**

*Tetiana Virchenko* — Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

**Deputy Editor in Chief:**

*Iryna Rusnak* — Dean of the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

**Managing Editor:**

*Roman Kozlov* — Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

**Editorial Board:**

*Andrii Bukriienko* — Head of the Department of Japanese Language and Translation at the Faculty of Oriental Languages at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ukraine);

*Anna Chesnokova* — Professor of the Department of Linguistics and Translation at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Professor (Ukraine);

*Oksana Halchuk* — Professor of the Department of World Literature at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

*Anna Gaidash* — Professor of the Department of Germanic Philology at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Associate Professor (Ukraine);

*Salvatore del Gaudio* — Professor of the Department of Romance Philology and Comparative-Typological Linguistics at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philosophy Habilitated (Ukraine);

*Liudmyla Nezhyva* — Professor of the Department of Primary School Education at the Faculty of Pedagogical Education at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Doctor of Pedagogy, Associate Professor (Ukraine);

*Willie van Peer* — Professor at the Institute of Literary Studies and Foreign Languages at Ludwig Maximilian University of Munich, Doctor of Intercultural Hermeneutics, Professor (Germany);

*Oleh Rarytskyi* — Head of the Department of History of Ukrainian Literature and Comparative Studies at Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

*Oleksandra Shtepenko* — Head of the Department of Journalistic at Interregional Academy of Personnel Management, Doctor of Philology (Ukraine);

*Svitlana Shurma* — Assistant Professor of the Department of Modern Languages and Literatures, Tomas Bata University in Zlín, Candidate of Philological Sciences (Czech Republic);

*Anatolii Tkachenko* — Professor of the Department of History of Ukrainian Literature, Theory of Literature and Literary Art at Taras Shevchenko National University of Kyiv, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

*Natalia Vinnikova* — Vice-Rector for Research at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

**Referenced, indexed and archived in**

ERIH PLUS, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky,  
Google Scholar, Index Copernicus International

**Editorial Address**

04207, Ukraine, Kyiv, 13-B Levka Lukianenka St, office 220  
Borys Grinchenko Kyiv University  
Tel: +38 (044) 426-46-60  
Email: [litp@kubg.edu.ua](mailto:litp@kubg.edu.ua)  
Website: <https://litp.kubg.edu.ua/>

# ЗМІСТ

<i>Астрахан Наталія. Апокаліпсис як альтернатива нескінченності страждання: до питання про витоки художньої концептуалізації історії та мистецтва</i> . . . . .	6
<i>Бокшань Галина. Літературна проекція пандемії в романі Марлен Гаусгофер «За стіною»</i> . . . . .	14
<i>Жигун Сніжана. Український жіночий роман про війну: проблема теми і жанру</i> . . . . .	20
<i>Козлов Роман. До історії перших публікацій віршів Бориса Грінченка</i> . . . . .	28
<i>Кондратєва Світлана. Вплив Української революції 1917–1921 рр. та Другої світової війни на драматургію Юрія Яновського</i> . . . . .	35
<i>Моклиця Марія. Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини)</i> . . . . .	44
<i>Пилинський Михайло. Упорядкована свобода в текстах Бориса Гуменюка</i> . . . . .	51
<i>Руснак Ірина. Поетика драматичної мініатюри «Шлях із Крут» Миколи Чирського (вісниківський досвід)</i> . . . . .	59
<i>Скорина Людмила. Параметри інтертекстуального поля роману Агатангела Кримського «Андрій Лаговський»</i> . . . . .	70
<i>Трофименко Анастасія. Модифікації жанру горор</i> . . . . .	78

# CONTENTS

<i>Natalia Astrakhan</i> . Apocalypse as an Alternative to Endless Suffering: Revising the origins of the artistic conceptualisation of history and art .....	6
<i>Halyna Bokshan</i> . Literary Projection of Pandemic in Marlen Haushofer's Novel "The Wall" .....	14
<i>Snizhana Zhygun</i> . Ukrainian Women's Novel about the War of the 20th Century: The problem of theme and genre .....	20
<i>Roman Kozlov</i> . On the History of the First Publications of Borys Grinchenko's Poems .....	28
<i>Svitlana Kondratieva</i> . The Influence of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 and the Second World War on the Dramaturgy of Yuri Yanovsky .....	35
<i>Maria Moklytsia</i> . Game Methods of Text Analysis ("Pastels" by Pavlo Tychyna) .....	44
<i>Mykhailo Pylynskyi</i> . Ordered Liberty in Borys Humeniuk's Texts .....	51
<i>Iryna Rusnak</i> . The Poetics of the Dramatic Miniature "The Way from Kruty" by Mykola Chyrskiy (visnykivets' experience) .....	59
<i>Lyudmyla Skoryna</i> . Intertextual Field Parameters in the Novel "Andrii Lahovskyi" by Ahatanhel Krymskyi .....	70
<i>Anastasiia Trofymenko</i> . Modifications of the Horror Genre .....	78

**Астрахан Наталія,**

Житомирський державний університет імені Івана Франка (Житомир, Україна)

ORCID ID 0000-0002-4087-2466

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

## **АПОКАЛІПСИС ЯК АЛЬТЕРНАТИВА НЕСКІНЧЕННОСТІ СТРАЖДАННЯ: ДО ПИТАННЯ ПРО ВИТОКИ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ ТА МИСТЕЦТВА**

*У статті завершальна книга Біблії — «Об'явлення Івана Богослова» — розглядається як визначальна для мистецького бачення історії, що формується у просторі європейської культури. З опорою на настанови Н. Фрая аналізуються окремі мотиви «Об'явлення», інтерпретація яких має особливе значення в контексті розвитку європейської літератури, зокрема в плані векторів художньої концептуалізації історії. Відповідно до створюваної в «Об'явленні» картини, символічно узгодженої зі Старим Заповітом і Євангелічною проповіддю, кожна окрема людина і все людство в цілому опиняються перед альтернативою катастрофічного завершення історії або якісного перетворення часу, що може стати результатом духовних зусиль людей, вибору на користь каяття та очищення. Здатність символів «Об'явлення Івана Богослова» наповнюватись актуальними для інтерпретаторів значеннями у кожному нову історичну епоху акцентує проблему осмислення історичних подій, рефлексії щодо перебігу культурогенезу, що розгортаються передусім у просторі мистецького дискурсу. Механізми осмислення індивідуального та загального буття, задіяні в процесі літературно-художньої творчості, характеризуються як похідні від релігійної картини світу, зв'язок із якою мистецтво зберігає на рівні символізації зображуваного. Архетипи колективного несвідомого, що, відповідно до глибинної психології К.Г. Юнга, проглядають крізь символічні конструкції мистецтва, підкреслюють укоріненість процесів смислопородження у релігійних переживаннях, їх міфологічному оформленні/усвідомленні. У цьому контексті особливого значення набуває сам феномен літературно-художньої творчості, що неначе надбудовується над релігійно-міфологічним баченням та осмисленням буття. Апокаліптичний мотив катастрофічного припинення існування фікційного світу, що отримує найвищий розвиток у літературі доби постмодерну, інтерпретується як похідний від симулякризації постмодерністського мистецтва, його розриву із провідними мистецькими традиціями минулого, укоріненними у синкретичних первнях духовної культури.*

**Ключові слова:** картина світу, апокаліптичні мотиви, символ, інтерпретація, архетип, міф, духовна культура.

«Об'явлення Івана Богослова» (Біблія, 2019) протягом століть не втрачає актуальності у свідомості європейців, породжуючи низку інтерпретацій не лише релігійного й філософського, але й мистецького характеру, тим більше, що підстав для візуалізації, образного втілення змісту завершальної біблійної книги достатньо. Власне, сама її жанрова форма — візія, одкровення не у слові, а саме у картині, що розгортається перед внутрішнім поглядом, звертається до духовного бачення людини, — провокує матеріалізацію побаченого в образах, покликаних оприятити богонатхненні смисли. «Об'явлення Івана Богослова», як і Біблія в цілому, відіграє ключову роль у становленні та розвитку європейської «образної традиції»

(Фрай, 2010, с. 19). Тому, як зауважував у своїй книзі «Великий код: Біблія і література» (1982) Н. Фрай, «велика частка питань сучасного літературознавства закорінена в герменевтичних студіях Біблії» (Фрай, 2010, с. 19). Зокрема, вектори художньої концептуалізації історії й дослідження феномену людини у європейському мистецтві й літературі від раннього середньовіччя і до сучасності зберігають щільний зв'язок із останньою біблійною книгою, її літургічною композицією, образним та смисловим рядами.

Сучасне літературознавство у своєму розвитку спирається на біблійну герменевтичну традицію, намагається врахувати її досвід, про що свідчить знакова монографія З. Ла-

новик «Hermeneutica Sacra» (Лановик, 2006). Біблійний вплив на становлення давньої української літератури, історичну поетику літературного твору перебуває в епіцентрі медієвістичних студій П. Білоуса та представників його наукової школи (Білоус, 2015). Апокаліптичні мотиви сучасної української літератури, в межах якої сформувався національний варіант дискурсу катастрофізму (Харлан, 2008), досліджуються у працях О. Бондаревої (Бондарева, 2005), Т. Гундорової (Гундорова, 2006), М. Гуцол (Гуцол, 2015). Художня інтерпретація біблійних текстів у просторі тих чи інших видів мистецтва, на думку українських дослідників, стає передумовою продуктивної взаємодії різних підходів у широкому міждисциплінарному просторі (Братерська-Дронь, 2012).

**Метою статті** є спроба розглянути смисловий потенціал окремих мотивів «Об'явлення Івана Богослова» у перспективі його художніх тлумачень та їх літературознавчого осмислення у зв'язку з проблемою витоків сучасної художньої концептуалізації історії та літературно-художньої творчості.

Страхотливий характер містичної події Страшного суду, що відкрилася благочестивій уяві Івана Богослова, зумовлює потужний емоційний вплив на слухача або читача, отже, передбачає щільний зв'язок між створюваними у слові образами і переживаннями, котрі мають підвести людину до кардинальних змін у сприйнятті світу й розумінні свого призначення у ньому. Підтвердженням дієвості поєднання образу й запрограмованого ним переживання є численні мистецькі інтерпретації книги, образні ремінісценції з неї, що використовуються авторами у творах різних видів мистецтва задля актуалізації кінця історії як фабульного або сюжетного мотиву в межах предметного світу творів, що мають, здавалось би, нерелігійний характер. Це повертає літературознавчу думку до необхідності осмислення самого феномену літературно-художньої творчості, усвідомлення її ролі у системі духовної культури.

Місце «Об'явлення» у структурі Нового Заповіту та Біблії в цілому вимагає особливої уваги до цієї книги, адже присутнім є співвіднесення її змісту і з Благою звісткою у версії чотирьох євангелістів, і з цілим біблійним контекстом, до якого, як визначають екзегети, цей твір повсякчас апелює своїми мотивами, образами-символами, окремими словами та висловлюваннями. Усталеним є бачення Апокаліпсису як кінця світу, припинення існування катастрофічним моментом, після якого часу вже не буде, тобто обов'язкового фіналу земного буття, завершення історії, започаткованої

гріхопадінням. Очікування кінця світу, сприйняття теперішнього часу як останнього, такого, що передує Апокаліпсису, є характерним для релігійної свідомості, невід'ємним від християнського розуміння історії. Неодноразово церквою (в епоху середньовіччя і особливо Ренесансу) називались дати очікуваного кінця світу, обґрунтовувалась його закономірність, відшукувались різноманітні ознаки наближення остаточної катастрофи, що має передувати Страшному суду. Увагою до явних і прихованих смислів Апокаліпсису відзначилась і Реформація, вперше поставивши під сумнів такі реалії існування католицької церкви, як багатство і розкіш, прагнення тримати під контролем політичну владу, поблажливість до гріховності мирян та окремих представників кліру тощо.

Утім, архітектоніка Євангелія залишає місце й для іншої інтерпретації. Адже слідом за зустрічами із Христом, про які розповідають апостоли, котрим пощастило зустріти Його на дорогах і у містах давньої Іудеї, потрібно уявити собі нескінченну кількість інших зустрічей, що їх уможливорює Блага звістка. Якщо людина, живучи будь-де і будь-коли, почне діяти відповідно до проповіді Христа, явленого Його особистістю Божого Слова, її життя розгортається у перспективі подолання смерті подією воскресіння, тобто у перспективі зустрічі з Христом. Євангеліє у такому розумінні сприймається як запрошення приєднатися до християнської спільноти, спрямувати своє життя у річище порятунку від смерті, наближення до Христа. Головний євангелічний заклик, який можна виразити словом «Покайтеся!», окреслює необхідний перший крок на цьому шляху, адже без визнання своєї провини, усвідомлення гріхів й очищення від них через каяття рух до Христа виявляється, на думку євангелістів, неможливим.

Отже, чотири євангелісти, неначе закладаючи фундамент храмової споруди, започатковують нескінченний літопис порятунку, відкритий для усіх людей, що будь-коли жили, живуть і житимуть на землі в межах започаткованої гріхопадінням історії. І сам характер історії має кардинально змінитися, адже подія гріхопадіння виявляється спростованою подією розп'яття, гріх Адама змитий кров'ю Христа, смерть кожної окремої людини і людства в цілому подолані дивом воскресіння. Напевно, це мав на увазі К. Ясперс, коли назвав Христа віссю історії (Ясперс, 1991). У такому контексті картина, змальована в «Об'явленні Івана Богослова», інтерпретується як небажана альтернатива щодо окресленої у Христовій проповіді перспективи якісного перетворення історії. Якщо

максимально спростити смислове наповнення архітекτονіки Нового Заповіту, його можна звести до формули: якщо не покається, то на вас чекає катастрофа тотальної загибелі — наглої (передчасної, неприродної) смерті людства. Невипадково катастрофічні події в «Об'явленні» чекають на тих, хто відмовляється від каяття, сприймаючи різноманітні катаклізми не як справедливий вияв Божого гніву, викликаний власними злочинами і провинами, а як незаслужену несправедливість. Можна припустити, що чотири вершники Апокаліпсису являють собою наслідки різних варіантів сприйняття духовної сутності християнства, лише перший з яких є відповідним цій сутності (увінчаний вершник на білому коні, чиї стріли цілять у невіру), а інші постають як результат нехтування перспективою каяття-порятунку, заглиблення у катастрофу загибелі, на яку перетворюється історія внаслідок нагромадження гріхів та зростання гріховності людства.

У смисловому просторі останньої біблійної книги представлені обидві перспективи, на які може очікувати окрема людина в залежності від здійснюваного нею вибору: позачасовість нескінченного страждання, на які прирікає рух від Бога, ухиляння від каяття, накопичення гріховності, що стає врешті-решт об'єктом Божого гніву; вічність єднання з Богом, дивовижної зустрічі з ним, якими має обернутися подолання гріховності, «добра відповідь на Страшному суді», що відкриває можливість співбуття з Богом у світі, позбавленому темряви, у просторі любові, позначеному образом Нового (небесного) Єрусалиму. У будь-якому випадку час долається, історія припиняється, адже її сутність, відповідно до Біблії, — у спокутуванні первородного гріха й усіх подальших гріхів людства, що стали наслідком гріхопадіння.

В «Об'явленні Івана Богослова» важливим є мотив поєднання початку і кінця, співвідношення з постаттю Христа, адже неодноразово говориться, що Він є альфою і омегою. Зв'язок між початком і кінцем, що акцентує цілісність історії у її біблійному розумінні, — таке визначення Христа проєктує на уявлення про текст, що може бути прочитаний знову і знову, і кожного разу з відкриттям проігнорованих смислів, віднаходженням втрачених можливостей. В ситуації, коли йдеться про Книгу, її завершення повертає нас до початку, нового творення світу, нового відліку історії, нового переживання усіх буттєвих перипетій, тобто можливості в ситуації вибору здійснити його інакше — обрати те, що несе у собі надію на порятунок. При цьому теологічне, філологічне та онтологічно-філософське розуміння герменевтичного

кола виявляються взаємопов'язаними різними аспектами одного процесу буття/розуміння/омовлення. Об'єктивна незворотність історичного процесу, що має початок і кінець, доповнюється міфологічною циклічністю часового повторення так, що між лінійною та циклічною концепціями часу не виникає суперечності. Кінець історії стає новим початком, переломом, якісним перетворенням, що відкриває нові буттєві перспективи.

В окресленому контексті все смислове наповнення Біблії, актуалізоване в «Об'явленні», набуває нового виміру, вимагає додаткового прочитання, перечитування й більш глибокого розуміння з урахуванням завершення біблійного тексту, картини, що відкрилася у Дусі одному з улюблених учнів Христа. Зокрема, і євангельська притча про блудного сина отримує додаткові аспекти значення. Історія цього метабіблійного персонажа з усіма падіннями, втратами, приниженнями — це історія виходу з нескінченності страждання у вічність любові. Вона здійснюється через блукання — повторення помилок, що врешті-решт стає нестерпним для того, хто заблукав (був загубленим), і Того, Хто, спостерігаючи та співпереживаючи, очікує припинення блукання (повернення). Зрозуміло, що каяття-повернення можливе як результат спокутування гріхів-помилки, що повторюються, поки залишаються невизнаними. Якщо накласти притчу про блудного сина — своєрідне осердя євангелічних оповідей — на «Об'явлення Івана Богослова», то можна зрозуміти, що воно вбирає у себе історію окремої людини і всього людства — низку блукань, що постійно супроводжуються катастрофами для тих, хто ніяк не вийде на тверду дорогу, знову і знову повторюючи колишні гріхи. Справді, виправити помилку, уникнути її повторення можна лише через усвідомлення-каяття. Подібно до того, як негаразди, що відбувалися з блудним сином, накопичуючись, поглиблювали його падіння, водночас змінюючи його душу і розвертаючи у бік рятівного батьківського дому, все більш катастрофічний характер нашої історії має примусити нас усіх врешті-решт звернути увагу на неприпустимість речей, що дедалі більше стають для нас нормою всупереч тим моральним орієнтирам, які були визначені у Старому Заповіті й уточнені у Новому. Або людство проаналізує свої помилки й докладе всіх зусиль, аби виправити їх, або воно приречене на загибель.

Щодо останньої біблійної книги помічено, що у всі часи вона прочитується як актуальний текст, що неначе натякає на події сьогодення, вказує на ті або інші країни, конкретних по-



літичних діячів. І це зрозуміло, адже сама Біблія налаштовує своїх читачів бути уважними до руху часу, прислухатися до наростання його катастрофічності, постійно мати на увазі кінець історії, такий же неминучий, як кінець окремого людського життя. І хоча для книги Івана Богослова надзвичайно важливим є момент переходу в іншу якість — переповнення міри гріхів і злочинів, здійснюваних цілими містами і країнами, завершення Божого терпіння і початок Божого суду й гніву, зміна способу буття для тих, хто опинився поряд із Христом (вона насичена різноманітними числівниками, що акцентують означений перехід кількості у якість), увага до окремої особистості, її долі й вибору тут не знімається. Власне, починається Апокаліпсис з репрезентації особистісної свідомості Івана Богослова, для якої в певний конкретно визначений момент його персонального служіння стала можливою подія одкровення, духовного бачення істинного смислу історії як результату діалогу з Богом, що передбачає водночас максимальне розкриття-реалізацію особистісного начала і його зняття у взаємодії з трансцендентальним суб'єктом, відкритим водночас до всіх людей.

У такому контексті значущим є той момент, що Іван Богослов, улюблений учень Христа, хоча й піддавався протягом життя утискам і гонінням, був єдиним з апостолів, хто помер власною смертю. Те, що про кінець часу й історії говорить людина, якій вдалося у часи жорстоких переслідувань перших християн оминати насильницьку смерть, окреслює обрії альтернативи, актуальної для всіх людей і всього людства, — близькість до Бога, неперервний зв'язок і діалог з Ним у Дусі може стати передумовою гармонійного переживання часу, його природного переростання у нову якість, характер якої ми і усвідомити вповні не здатні через інерцію неналежного існування, що не лише супроводжується катастрофічними подіями в індивідуальному та загальнолюдському вимірі, але й обмежує свідомість, заганяє мислення у лабіринт повторення гносеологічних помилок. Власне, такого роду повторення стає предметом рефлексії у художній літературі — герой «Легенди про Великого інквізитора» збирається знову стратити Христа, коли Він з'являється в Іспанії XVI ст., але відмовляється від свого наміру. Ця відмова натякає на можливість іншого варіанту розгортання подій священної історії, у якому не було б зради і страти, а разом з ними катастрофічного нагромадження трагічних подій.

Відповідно до міркувань Н. Фрая, Біблія несе у собі смисловий код, поза яким євро-

пейське мистецтво виявляється нездатним осмислювати і розуміти світ, події, що розгортаються в актуальному просторі історичного буття людей, яким художнє мислення завжди переймається спочатку в колективній, а потім в індивідуальній перспективі. Вона слугує своєрідним морально-етичним камертоном, що сприяє налаштуванню художньо-образного мислення на істину, випробувану в зміні епох, визнану багатьма народами, вибудовану кількома потужними релігійними системами. Постійна апеляція мистецьких і, зокрема, літературно-художніх текстів християнського світу до Біблії — її авторів-пророків, персонажів, подій, образів, висловлювань і навіть окремих слів — дає змогу бачити у мистецтві й літературі своєрідну інтерпретацію-глуначення біблійних текстів, тобто співвіднесення біблійного контексту з сучасним, спрямоване водночас на встановлення незмінного (константного) і нового — продуктивного або руйнівного, небезпечного. Мистецтво, яке на початку свого становлення було невід'ємним від релігійного культу, виростало на його основі, повсякчас зберігає зв'язок із власними витокami, черпаючи у першоджерелах енергію для подальшого розвитку.

Це, власне, є атрибутивно-характерним для мистецтва — накопичення нових інтерпретацій оповідей, що для представників певної культурно-релігійної спільноти мають статус сакральних, тобто здатних об'єднати слово, подію і переживання у побудові цілісної картини світу, сповненого божественного смислу: «Людина не живе, як тварина, безпосередньо і голясом на природі, людина живе всередині міфологічного універсуму, створеного з припущень і вірувань, що розвинулися на підставі екзистенційних стосунків» (Фрай, 2010, с. 18). Якщо мистецтво виявляє свою спроможність осмислення сьогодення, оцінки певних тенденцій його розвитку в перспективі минулого і майбутнього як бажаних або небажано-небезпечних, то лише завдяки механізмам смислової оцінки, які були вироблені в межах тієї чи іншої релігійної системи. Так, все мистецтво античності апелювало до міфологічних оповідей, що для представників цієї епохи були живою, істинною реальністю, супроводжувались культовими діями і переживаннями, котрі не втрачали своєї значущості навіть тоді, коли ставилися під сумнів. Літургічна підпорядкованість європейського високого мистецтва доби середньовіччя, якими б не були настанови подальших епох з їх художніми новаціями, ніколи не відкидалася й не забувалася: мистецтво, неначе блудний син, поверталася до екзегези,

навіть через заперечення власної релігійної на-снаженості незмінно відновлюючи традиції бі-блійної герменевтики.

Розмірковуючи про архетипи, що виявля-ються спільними для представників різних культурних світів, проступають на перетині різноманітних міфологічно-релігійних систем, К.Г. Юнг відшукував той смисловий фундамент, на якому сформувалося людство як біологіч-ний вид і водночас колективний творець куль-тури. Його уявлення про архетипи як основний зміст колективного несвідомого, що генетично передається від одного покоління до іншого, намічає можливість виходу за межі антиномії природного і культурного, осмислення тво-рення культури в якості основної мети люд-ства саме як біологічного виду. В контексті ідей Юнга есхатологічні міфи сприймаються як такі, що ставлять під сумнів індивідуальне й колек-тивне (в межах певної спільноти) віднайдення самості, позначають торжество тіні, що з нею пов'язані руйнівні тенденції розвитку окре-мої особистості або людської спільноти. Втім, стверджуючи, що Бог є універсальним архети-пом, спільним для всіх міфологічно-релігійних систем, Юнг залишив загадку людини без ост-аточного роз'яснення, по суті повернувшись до релігійного бачення людського у перспекти-ві божественного.

Реміфологізація (поняття Є. Мелетинсько-го) в мистецтві й літературі ХХ ст., звернення у новій ситуації мистецького розвитку до прит-чі — це не лише реставрація архаїчних форм, становлення яких було пов'язане з розвитком міфологічних та релігійних уявлень і пережи-вань, але й актуалізація втраченого, редукова-ного, трансформованого внаслідок впливу тих або інших факторів об'єктивного чи суб'єктив-ного ґатунку змісту означених форм. Власне, антична міфологія та християнське віровчення як минула та актуальна релігійні системи смис-лових координат після доби Ренесансу не кон-фліктують, а взаємодоповнюються у різних конфігураціях, функціонують у межах сучасної європейської культури як основні інтерпрета-ційні системи, забезпечуючи саму можливість розуміння сенсу зображуваного, його співвід-несення з найсуттєвішими буттєвими смисла-ми. Саме до них веде міфотектонічна глибина літературних творів, що ними репрезентують-ся впливові художньо-літературні традиції європейської літератури, такі, наприклад, як релігійно-філософська драма (від «Проме-тея закутого» Есхіла до «Гостин старої дами» Ф. Дюрренматта), філософсько-інтелектуаль-ний роман (від елліністичних взірців до «Док-тора Фаустуса» Т. Манна).

Незмінне звернення авторів європейських національних літератур до новозапобитних та актуалізованих у них старозапобитних текстів акцентувало проблему автора літературного твору, породжуючи різні концепції літератур-но-художньої творчості, погляди на природу натхнення. Богонатхненність біблійних текстів, хоч би як у різні часи не оцінювалось релігійне бачення процесу їх створення, задає парадигму розуміння творчої діяльності — щось має «дик-тувати» автору його тексти, визначаючи зміс-товні та формальні особливості, зумовлюючи їх не випадковий характер. Якщо не Аполлон і музи, як вважали стародавні греки, не Свя-тий Дух, на що вже не претендувало секулярне мистецтво нового й новітнього часу, то щось інше: філософські концепції, щирі переживан-ня, піднесені почуття, абсолютна ідея, соці-ально-історичні обставини (раса, середовище, момент), ідеологія, інтуїція, індивідуальне чи колективне несвідоме, закономірності мовної структури, діахронічна глибина тексту, енергія процесу текстопородження тощо. У будь-яко-му випадку сама настанова вбачати за створен-ням художнього тексту літературного твору щось більш значуще, ніж свідому майстерну діяльність окремої особистості, успадкована від сформованої у межах міфологічної та релі-гійної інтерпретаційних систем концептуалі-зації текстотворення, яке у контексті й анти-чності, й середньовіччя спочатку мислилося як таке, що має божественне походження, а потім поступово відокремилось від релігійного кон-тексту, хоча й не втратило зв'язку з ним.

**Висновки й перспективи подальшого до-слідження.** Якщо до початку ХХ ст. у мистець-кому дискурсі йшлося про можливість перемо-ги людської особистості над різноманітними соціально-історичними обставинами або про-дуктивної індивідуальної загибелі (самопо-жертви), якою відкривалася можливість поря-тунку, то у ХХ ст. мотив неминучої безглуздої фізичної або духовної смерті особистості (у літературі модернізму) поступово змінюється мотивом Апокаліпсису — загибелі створеного фікційного світу, за якою відчитується попере-дження про загрозу світової катастрофи — еко-логічної, економічної, військової, духовної. Так, згорає бібліотека — осердя середньовічного мо-настиря у романі У. Еко «Ім'я рози», натякаючи на загрозу катастрофічного зникнення куль-турного світу, до створення якого долучилися представники кількох культурних епох, зали-шаючи по собі замість потужних культурних традицій згарище з клаптиками рукописів, що вже не піддаються прочитанню. Зникає з лиця землі внаслідок потужного урагану селище Ма-

кондо в романі Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності», примушуючи читача усвідомити загибель роду Буендіа, що символізує все людство, як наслідок духовного регресу, капітуляції перед інстинктом, повернення «до хвоста». У романі І. Кальвіно «Якщо подорожній одної зимової ночі...» література іронічно постає як простір боротьби між «архангелами світла» та «архонтом п'їтьми», а автор художньо концептуалізується у надзвичайно широкому діапазоні (від легендарної постаті, яка ніколи не існувала в реальності, до комп'ютерної програми й інопланетного навіювання). Читач опиняється у персонажному епіцентрі створеного фікційного світу, ознаки руйнації якого примушують його тікати у простір реального існування, обираючи шлях ствердження життя — шлюб з читачкою.

Зауважимо, що у романі І. Кальвіно кінець історії стає реальністю в межах фікційного світу, тоді як історична реальність продовжує своє існування, відкриваючи нові перспективи й можливості. Такий фінал виглядає символічно, адже мистецтво доби постмодерну неначе вмовляє нас, що надії на порятунок немає — трагедія тотальної катастрофи неминуча, з нею залишається тільки змиритися. Таке «умовляння» дедалі більше характеризує масове мистецтво, зокрема, сучасний кінематограф, що вже не береться за серйозні морально-філософські й релігійні проблеми, як у другій половині ХХ ст., а тиражує напрацьовані стереотипи й кліше передовсім у прагматичних цілях: «Сьогодні на початку ХХІ ст. тема Апокаліпсису користується широкою, навіть дещо хворо-

бливою популярністю. Нею маніпулюють, шантажують, нарешті, заробляють непогані гроші» (Братерська-Дронь, 2012, с. 28).

Сьогоднішнє мистецтво діє протилежним чином стосовно провідних інтенцій завершальної біблійної книги, яка передбачає як альтернативу катастрофічного припинення історії її гармонізацію, якісне перетворення, засноване на духовних зусиллях кожної окремої людини і всіх, без виключення, людей разом. Сучасна мистецька «апокаліптика» у її численних варіантах альтернативи не лише, остаточно стверджуючи зневіру щодо людини й людства, свавільно припиняючи історію у просторі художнього моделювання. Мистецький апокаліпсис означає передусім припинення історії самого мистецтва через симулякризацію, примітивно-прагматичне бачення мистецьких функцій у загальнокультурному масштабі. Подібне (не)розуміння виводить митців за межі невпинної екзегетики, якою живиться духовний світ людини, у просторі мистецтва повсякчас окреслюючи й долаючи прірву між глибинно-психологічним (архетип) й усвідомлено-осмисленим (символ), загальнолюдським й особистісним. Якщо художня образність не стає внутрішньою формою буття-розуміння, вона втрачає своє онтологічне значення, перетворюючись на спосіб безвідповідальної візуалізації несуттєвого. У такій ситуації «Об'явлення Івана Богослова» набуває нової актуальності, відновлюючи загублене у лабіринтах доби постмодерну бачення/розуміння/буття, що, здійснюючись як мистецтво, виходить далеко за його межі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнко. К.: Східноєвропейська гуманітарна місія, 2019. 1409 с.
2. Білоус П.В. Українська середньовічна література: моногр. Житомир: Євенок О.О., 2015. 579 с.
3. Братерська-Дронь М. Тема апокаліпсису в кіномистецтві. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2012. Вип. 3. С. 25–31.
4. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: моногр. К.: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 264 с.
6. Гуцол М.І. Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця ХХ — початку ХХІ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. 200 с.
7. Лановик З. *Negmenetica Sacra*. Т.: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.
8. Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література / [пер. з англ. І. Старовойт]. Л.: Літопис, 2010. 362 с.
9. Харлан О. Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття: автореф. ... докт. філол. наук: 10.01.05 — порівняльне літературознавство. К., 2008. 42 с.
10. Ясперс К. Смысл и назначение истории / [пер. с нем. М.И. Левина; вступ. ст. П.П. Гайденко]. М.: Политиздат, 1991. 527 с. (Мыслители ХХ в.).

## REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu: iz movy davnoievreiskoi i hretskoi na ukrainsku doslivno nanovo perekladena. (2019). [The Bible or the Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments: From the ancient Hebrew and Greek languages into Ukrainian verbatim translated anew]. Per. I. Ohienko, Kyiv: Skhidnoievropeiska humanitarna misiia, 1409 p. [in Ukrainian].
2. Bilous, P. V. (2015). *Ukrainska serednovichna literatura: monohrafiia* [Ukrainian Medieval Literature: monograph]. Zhytomyr, 579 p. [in Ukrainian].
3. Braterska-Dron, M. (2012). Tema apokalipsysu v kinomystetstvi [The Theme of the Apocalypse in Cinema]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, Vol. 3, pp. 25–31 [in Ukrainian].
4. Bondarieva, O. (2006). Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuvannia: monohrafiia [Myth and Drama in the Modern Literary Context: Renewal of structural connection through genre modeling: monograph]. Kyiv: Chetverta khvyliia, 512 p. [in Ukrainian].
5. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainyskyi literaturnyi postmodern* [Post-Chernobyl Library. Ukrainian Literary Postmodern]. Kyiv: Krytyka, 264 p. [in Ukrainian].
6. Hutsol, M. I. (2015). Retseptsiiia tradytsiinykh obraziv i siuzhetiv v ukrainskii dramaturhii kintsia 20 — pochatku 21 stolit [Reception of Traditional Images and Plots in Ukrainian Drama of the Late 20th and Early 21st Centuries]. *Dysertatsiia ... kand. filol. nauk: 10.01.01*, Kyiv, Kyiv Borys Grinchenko University, 200 p. [in Ukrainian].
7. Lanovyk, Z. (2006). *Hermeneutica Sacra* [Hermeneutica Sacra]. Ternopil: Redaktsiino-vydavnychi viddil TNPU, 587 p. [in Ukrainian].
8. Frye, Northrop (2010). *Velykyi kod: Bibliia i literatura* [The Great Code: The Bible and Literature]. Per. z anhl. I. Starovoi, Lviv: Litopys, 362 p. [in Ukrainian].
9. Kharlan, O. (2008). *Modeli katastrofizmu v ukrainskii ta polskii prozi mizhvoiennoho dvadtsiatylittia* [The Models of Catastrophism in Ukrainian and Polish Prose of the Interwar Twenty Years]. Avtoref. ... dokt. filol. nauk, 10.01.05 — porivnialne literaturoznavstvo, Kyiv, 42 p. [in Ukrainian].
10. Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Per. s nem. M. I. Levina; vstup. st. P. P. Gaidenko, Moscow: Politizdat, 527 p. (Myslyteli 20 v.) [in Russian].

### **Natalia Astrakhan,**

Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-0577-4366

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

### **APOCALYPSE AS AN ALTERNATIVE TO ENDLESS SUFFERING: REVISING THE ORIGINS OF THE ARTISTIC CONCEPTUALISATION OF HISTORY AND ART**

*The article considers the final book of the Bible, The Book of Revelation, to be defining for the artistic vision of history, formed in the space of European culture. With reference to N. Frye's paradigm, the article analyses individual motifs of the Revelation, the interpretation of which is of particular importance in the context of the development of European literature, in particular, in terms of the vectors of the artistic conceptualisation of history. According to the picture created in the Revelation, symbolically consistent with the Old Testament and evangelical preaching, each individual person and humanity as a whole are faced with the choice between a catastrophic end of history and a qualitative transformation of time that may come as a result of people's spiritual efforts, opting for repentance and purification. The ability of the symbols in the Book of Revelation to convey the meanings relevant for interpreters in each new historical era accentuates the problem of understanding historical events and reflection on the course of culture genesis, primarily in the space of artistic discourse. The article characterises the mechanisms of understanding individual and general existence, involved in the process of literary and artistic creation, as derived from the religious worldview, art preserving the connection with the latter at the level of symbolization of the depicted. According to C. G. Jung's depth psychology, the archetypes of the collective unconscious are perceptible in the symbolic constructions of art, emphasising that the meaning-making processes are deeply rooted in religious experiences, their mythologising/*

identification. In this context, the very phenomenon of literary and artistic creation, which seems to be superimposed on the religious and mythological vision and understanding of existence, acquires particular importance. The apocalyptic motif of the catastrophic end of existence of the fictional world that gained decisive importance in the literature of the postmodern era is interpreted as a derivative of simulacrization of postmodern art, its separation from the leading artistic traditions of the past, rooted in the syncretic elements of spiritual culture.

**Key words:** worldview, apocalyptic motifs, symbol, interpretation, archetype, myth, spiritual culture.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.

Кубг.edu.ua

**Бокшань Галина,**

Херсонський державний аграрно-економічний університет (Херсон, Україна)

ORCID ID 0000-0002-7430-8257

e-mail: alebo@ukr.net

## ЛІТЕРАТУРНА ПРОЄКЦІЯ ПАНДЕМІЇ В РОМАНІ МАРЛЕН ГАУСГОФЕР «ЗА СТІНОЮ»

*Контекст доби може спровокувати несподіване прочитання тієї чи іншої книги з огляду на перегуки її мотивів із поточними суспільними реаліями. Сюжет роману М. Гаусгофер настільки виразно перегукується з феноменами сьогодення, що спонукає до його чергового переосмислення. Хоча твір був виданий німецькою мовою ще в 1963 р., до українського читача він дійшов у перекладі лише у 2020 р., що пояснює невелику кількість розвідок, присвячених його літературознавчому аналізу. Останнім часом збільшилася кількість рецензій на цей роман в англомовній літературній критиці, що акцентують потребу в реінтерпретації твору в контексті поширення коронавірусної інфекції, у чому вбачаємо актуальність теми запропонованої розвідки. Мета статті — дослідити специфіку літературної проєкції пандемії в романі Марлен Гаусгофер «За стіною», ідентифікуючи й аналізуючи художні версії міфосценаріїв у творі.*

*Теоретичною основою дослідження було обрано концепцію Ю. Вишницької, викладену в монографії «Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах». У ході роботи було використано такі методи літературознавчого аналізу, як інтертекстуальний, семіологічний, психоаналітичний і поетологічний. Уже на початку роману «За стіною» оприявнюються елементи міфосценарію кінця, в основі якого лежить есхатологічний сюжет. Цей міфосценарій у творі М. Гаусгофер разом із міфосценарієм початку виступає частиною універсальної світоглядної дуалістичної моделі. В антиутопії «За стіною» можна вбачати самотутню літературну проєкцію пандемії, що найчіткіше оприсутнюється в сюжеті про ізоляцію, в артикуляції базової архаїчної опозиції «життя — смерть». У романі австрійської письменниці ця проєкція переконливо візуалізована в міфосценаріях початку, кінця та ініціації, що виявляють дифузність контурів структури й ознаки трансгенності — здатності одного міфосценарію перетікати в інший. Інтерпретація цих міфосценаріїв дає змогу ідентифікувати аналізований твір як зразок неоміфологічної літератури. Антиутопія М. Гаусгофер відкриває простір для різноаспектних літературознавчих студій. Зокрема, перспективи її подальшого вивчення можна вбачати у психоаналітичному дослідженні стасу героїні-оповідачки, викликаного ізоляцією.*

**Ключові слова:** літературна проєкція пандемії, неоміфологізм, міфосценарій, міфологема, архаїчна бінарна опозиція.

Множинність інтерпретації літературного твору, обґрунтована в теорії рецептивної естетики, зумовлює різні підходи до його дослідження. Контекст доби може спровокувати несподіване прочитання тієї чи іншої книги з огляду на перегуки її мотивів із поточними суспільними реаліями. Скажімо, Г. Улюра пояснює нову хвилю зацікавлення романом австрійської письменниці М. Гаусгофер «За стіною», який не отримав належної уваги літературних критиків під час першої публікації, активізацією феміністичного руху у вісімдесятих роках минулого століття, через двадцять років після його виходу у світ (Улюра, 2020). Сюжет цього

твору настільки виразно перегукується з реаліями сьогодення, що спонукає до його переосмислення в контексті новочасної доби.

Хоча роман «За стіною» був написаний і виданий німецькою мовою ще в 1963 р., до українського читача він дійшов у перекладі Н. Іванчук лише у 2020 р. Цим фактом пояснюється відносно невелика кількість розвідок, присвячених його аналізу, у вітчизняному літературознавстві. Традиційно ретельний підхід до вивчення роману спостерігаємо в праці Г. Улюри «Жінка за стіною»: науковиця розглянула книгу М. Гаусгофер у контексті феміністичної критики, підкреслюючи, що «цей роман читають нині

як книжку про жіночу автономію, про ціну, яку жінка платить, щоб усвідомити себе не дружино-мамою-господиною, а людиною, читають як високохудожній феміністичний маніфест» (Улюра, 2020). Суголосьну версію прочитання твору знаходимо в рецензії К. Кушей, яка вбачає психологічні бар'єри й перепони в стіні, що стала причиною ізоляції героїні від решти світу (Кушей, 2022). Критикиня Е. Дуглас висвітлює особливості книги М. Гаусгофер як жіночої версії робінзонади (Douglas, 2022). Останнім часом помітно збільшилася кількість рецензій на цей роман в англійській літературній критиці: такий посиленний інтерес до антиутопії «За стіною» можна пояснити спробами перепрочитання роману в контексті поширення коронавірусної інфекції. Так, Н. Хафмен акцентує увагу не лише на феміністичному характері роману, але й на злободенності антиутопії М. Гаусгофер, яка оприявнює особливості життя в ізоляції, що стало сумнозвісною реальністю в епоху пандемії COVID-19 (Huffman, 2022). У рецензії К. Сестанович увагу зосереджено передусім на можливості інтерпретації книги «За стіною» як алегоричної «пандемічної» літератури. Критикиня підкреслює, що в часи появи твору таке його прочитання було неможливим. Розмірковуючи про різні підходи до інтерпретації антиутопії, політичний зокрема, авторка рецензії вважає, що «прочитання книги крізь призму пандемії є неunikним подальшим кроком її читацької рецепції» (Sestanovich, 2022). Погоджуємося з К. Сестанович щодо нагальної потреби такого дослідження, у чому й убачаємо актуальність теми запропонованої розвідки.

**Мета статті** — дослідити специфіку літературної проекції пандемії в романі Марлен Гаусгофер «За стіною», ідентифікуючи й аналізуючи художні версії міфосценаріїв у творі.

Теоретичною основою дослідження було обрано концепцію Ю. Вишницької, викладену в монографії «Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах» (2016), за якою міфосценарії — це «багатошарова структура з міфологемно спресованими традиційними сюжетами, образами й мотивами, що підпорядковуються певній функції-ролі: зберігати в собі сценарний код, постійно семантично автогенеруючись і відтворюючи гени прецедентних парадигм» (Вишницька, 2016, с. 35–36).

У ході дослідження було використано такі методи літературознавчого аналізу, як інтертекстуальний (з метою деконструкції тексту й виокремлення та аналізу міфологічних інтертекстів), семіологічний (для з'ясування семантики міфологічних мотивів і образів, міфоло-

гем та авторського неоміфу), психоаналітичний (для з'ясування архетипних основ і психологічних засад авторської міфотворчості, психологізму образів), поетологічний (для вивчення міфопоетики роману).

Роман М. Гаусгофер написаний у формі щоденника героїні-оповідачки. Цікавим вважаємо спостереження К. Сестанович, яка вбачає зв'язок цього жанрового різновиду літературного твору зі зростанням популярності діаріюшів під час спалаху пандемії COVID-19 (Sestanovich, 2022). Як правило, щоденники пишуть під впливом подій, що викликають сильні враження та спонукають до їх фіксації у хронологічній формі. Цілком очевидно, що ситуація, описана в романі М. Гаусгофер, як і умови життя в ізоляції під час пандемії COVID-19, може служити каталізатором потреби у нотуванні поточних спостережень.

Будь-яка пандемія сприймається як загроза існуванню людства, бо викликає величезну кількість смертей, тому асоціюється з есхатологічними сюжетами. Коронавірусну інфекцію у ЗМІ нерідко трактували як біологічну зброю масового знищення, що може спровокувати фатальні наслідки для сучасної цивілізації.

Уже на початку роману «За стіною» оприявнюються елементи міфосценарію кінця, в основі якого лежить есхатологічний сюжет. Героїня-оповідачка знаходить у гірському мисливському будиночку, до якого прибула із сестрою та її чоловіком на відпочинок, стратегічні запаси харчових продуктів і речей першої необхідності, адже «тоді ширилося багато чуток про ймовірну атомну війну та її наслідки» (Гаусгофер, 2020, с. 10). Цей міфосценарій у творі М. Гаусгофер разом із міфосценарієм початку як універсальною світоглядною моделлю є частинами моделі дуалістичної.

М. Гаусгофер оригінально моделює у своєму романі есхатологічний сюжет: головну героїню від решти людей раптово відділяє загадкова невидима перепона, за якою всі зазнали миттєвої смерті: «Біля криниці стояв чоловік, завмерши з пригорщею води на півдорозі між цямринням й обличчям. <...> Але він так і не торкнувся долонею обличчя. Він взагалі не ворушився» (Гаусгофер, 2020, с. 17–18). За стіною лише рослини залишилися живими. Стан, у якому завмерли всі живі істоти, був подібний до сну: «Дві корови лежали в траві по другий бік стіни. Я довго до них придивлялася, але не помітила, щоб їхні боки піднімалися й опускалися у такт диханню. Корови не здавалися мертвими, скоріше спали» (Гаусгофер, 2020, с. 31). Тут можна завважити алюзію на міфологічні образи братів-близнюків Гіпноса і Танатоса, оскільки

мотиви сну і смерті переплітаються. Масовий характер смертей у романі викликає асоціацію з пандемією, особливістю якої, в інтерпретації М. Гаусгофер, є її таємничий характер, оскільки немає доступу до джерел інформації, що допомогли б з'ясувати причини катастрофи.

У розгортанні сюжету роману «За стіною» оприсутнюються паралелі з біблійним міфосценарієм потопу, суттєво трансформованим письменницею: фермерський будиночок, в якому перебувала героїня-оповідачка, можна вважати аналогом ковчега, а її саму — жіночою версією образу Ноя. До помешкання жінки приходять звірі, яким вона надає притулок: модифікація мотиву порятунку відбувається шляхом заміни парних образів тварин на одиничні. З нею лишився пес Рись, який належав родині її сестри, згодом до будиночка прибилися корова і кішка. Останньою істотою, про яку дбала героїня-оповідачка, була біла ворона, що також можна розглядати як алюзію на біблійний міфосценарій потопу, адже в ньому присутній подібний орнітологічний образ.

Міфосценарій кінця репрезентовано на різних рівнях твору: сюжетному, мотивному та образному. Героїня-оповідачка усвідомлює, «яких велетенських масштабів сягнула катастрофа» (Гаусгофер, 2020, с. 40). Тут також можна завбачити натяк на пандемічний характер лиха, причини якого залишаються нез'ясованими. Героїня-оповідачка багато розмірковує про те, що з нею сталося, артикулюючи мотиви загибелі: «Припустила, що це якась новітня зброя, існування якої великим державам пощастило втримати в таємниці. Ідеальна зброя. Що нищить землю, убиває лише людей і тварин. Ліпше, звісно, було б, щоб зброя пощадила й тварин, але, мабуть, таке неможливо. Людство, споконвіку ведучи свої війни, ніколи не зважало на тварин. <...> Судячи з вигляду жертв, вони не страждали. З усіх найпекельніших винаходів людства цей видавався мені найгуманнішим» (Гаусгофер, 2020, с. 42). Тут також можна вбачити аналогії з використанням біологічної зброї, наслідки застосування якої можуть спричинити пандемію. На думку Е. Феррагамо, незбагненний характер стіни навіює думку про результат використання ядерної зброї (Ferragamo, 2021).

Під час спалаху пандемії COVID-19 представники соціальних наук передбачали, що її наслідки матимуть не лише економічний характер: передусім людство переосмислить свої стосунки з довкіллям, стане більш екосвідомим, що приведе до змін у парадигмі відносин «людина — природа». Такі зрушення у сприйманні світу можна помітити в романі М. Гаусгофер.

Героїні-оповідачці властиві ознаки архаїчного міфомислення: вона вважає себе і тварин рівними, тому навіть полювання видається їй «бридким і навіть підлотним дійством» (Гаусгофер, 2020, с. 56). Жінка вбачає спільне між усіма живими істотами: «Ми — єдина велика родина; почуваючись самотніми й нещасливими, радо приймаємо дружбу братів наших менших. Вони страждають від болю, як і ми; вони, як і ми, потребують їжі, тепла й трішечки ніжності» (Гаусгофер, 2020, с. 248). У її снах тварини розмовляють людською мовою, а люди натомість із часом перестали снитися: «Люди, які населяли мої сни першої зими, зникли назавсім. <...> У снах люди ніколи не були до мене доброзичливими, у ліпшому випадку, були байдужі, а от звірина завжди приязна й життєрадісна» (Гаусгофер, 2020, с. 156). З іншого боку, в уявленні героїні-оповідачки чітко оприсутнюється бінарна опозиція «людина — тварина», причому її значення тотожне протиставленню «чужий — свій». Така артикуляція світоглядних уявлень героїні-оповідачки близька до передбачуваних соціологами й філософами зрушень у свідомості тих, хто пережив наслідки пандемії.

Жінка в романі М. Гаусгофер більше схильна жити за міфологічним/циклічним часом, ніж за історичним/лінійним: «Я орієнтуюся у часі за сонцем, а якщо воно ховається за хмарами, то за прильотом і відльотом вороння й іншими прикметами. <...> Багато моїх знайомих ставилися до годинників, мов до ідолів, і мене це ніколи не дивувало. <...> Та я неохоче служила людському часові, рубаному на кавалки цоканням годинників, тому часто потрапляла в скрутне становище. Ніколи не любила годинників, усі мої годинники рано чи пізно в дивний спосіб ламалися або зникали» (Гаусгофер, 2020, с. 66). У романі темпоральні мотиви також акцентовано змінами пір року, від яких дуже залежало виживання жінки на безлюдді.

Образ стіни в романі «За стіною» наділений просторовими і часовими характеристиками: невидимий мур відділяє героїню-оповідачку не лише від решти світу, що зазнав загибелі, а й від минулого життя, у якому вона марнувала свої дні на другорядні речі: «Стіна змусила мене почати нове життя, але по-справжньому мене хвилює те, що й раніше: народження, смерть, пори року, зростання і тлін» (Гаусгофер, 2020, с. 156). У рефлексіях жінки оприсутнюються характерні для архаїчного міфомислення бінарні опозиції: «початок — кінець», «життя — смерть», «зростання — тлін». До речі, спалах пандемії COVID-19 засвідчив підвищення частотності вживання лексем «життя» і «смерть» в медійному дискурсі й побутовому обігу.



У впорядкуванні героїнею-оповідачкою життя в нових умовах простежуються ознаки облаштування власного «космосу», тоді як її попереднє існування асоціюється з хаосом. Погоджуємося з Ю. Вишницькою в тому, що «домінантними міфологічними образними моделями є космогонічна та есхатологічна» (Вишницька, 2016, с. 133). Відповідно основу міфосценарію початку становлять космогонічні міфи. У романі М. Гаусгофер цей міфосценарій реалізується як освоєння нового простору. У сюжеті твору можна помітити всі його елементи, означені Ю. Вишницькою: «Образ/ізоморф креатора / локація креації / спосіб креації, репрезентований традиційними мотивами / власне креативне дійство / результат креації» (Вишницька, 2016, с. 105). Героїня-оповідачка, опинившись на самоті після появи стіни, прилаштовується до незвичних реалій, вдаючись до вирощування городини, побудови приміщення для худоби. Під час спалаху пандемії COVID-19 і спричиненої нею ізоляції багато людей були вимушені перебувати вдома й облаштовувати свій «космос», повертаючись до справ, на які бракувало часу, реалізуючи свої креативні вміння. Виразним проявом міфосценарію початку в романі «За стіною» можна вважати мотив народження: кішка кілька разів приводить кошенят, корова Белла отелюється, і жінка доглядає за нею та бичком. Окрім того, героїні-оповідачці сняться химерні сни: «Уві сні я народжую дітей, і це не завжди людські діти, серед них кошенята, цуцики, телята, ведмежата, іноді якісь дивовижні волохаті істоти» (Гаусгофер, 2020, с. 248). Такі візії засвідчують прагнення єдності з усіма живими істотами, повернення до природних витоків, гармонійні зв'язки з якими порушила цивілізація.

З іншого боку, у сюжеті роману «За стіною» можна відстежити ознаки міфосценарію ініціації. Поява стіни символізує стадію відокремлення жінки від соціуму. Перебування в ізоляції спричиняє характерні для ритуалу переходу страждання: героїня-оповідачка втратила найближчих їй людей, у неї не було сумнівів щодо загибелі двох доньок і сестри з чоловіком. До психологічних випробувань додалися фізичні, адже жінці довелося займатися важкою роботою, пов'язаною з доглядом за худобою і обробкою землі, потерпати від нестачі продуктів харчування, складних погодних умов і хвороб. Мисливський будиночок із прилеглою до нього територією можна розглядати як ініціаційний локус. Ю. Вишницька згадує у своїй праці «про так звану ініціальну хворобу, коли обраний відчуває себе невпевненим і самотнім; цей стан ще підсилюється й символізмом міс-

тичної смерті, коли ініційований відчуває себе покинутим (одночасно і божественними, і демонічними силами) й приреченим на смерть» (Вишницька, 2016, с. 415). Подібний стан переживала героїня-оповідачка в романі «За стіною». Результатом стадії випробування для неї стало отримання нового знання, «здобуття нової, очищеної душі, що пізнала істину» (Вишницька, 2016, с. 421). Однак, на жаль, третього етапу — повернення до спільноти в новому статусі — у романі не артикульовано. Фінал твору відкритий: невідомо, чи героїня-оповідачка зможе знову опинитися серед людей.

Під час пандемії COVID-19 одним із превентивних санітарних заходів було дотримання чітко визначеної дистанції, оскільки інша людина потенційно сприймалася як небезпечна з точки зору наявності коронавірусної інфекції. У такій ідентифікації відлунює архаїчне протиставлення чужого як ворожого, що також чітко артикульовано М. Гаусгофер у міркуваннях героїні-оповідачки: «Іноді хочеться, щоб відчуження обернулося близькістю, але я надто далеко від цього. “Чужий” і “небезпечний” досі означає для мене одне і те ж» (Гаусгофер, 2020, с. 266).

У романі «За стіною» оприсутнюється чимало візій, характерних для антиутопій, що оповідають про антропогенні катастрофи: на місці індустріалізованих, спотворених людською діяльністю ландшафтів відроджується потужна енергія природи. На думку героїні-оповідачки, «Світ <...> поволі поглине всесильна кропива» (Гаусгофер, 2020, с. 192). Вона перебуває на боці природи й протиставляє себе решті людства, розмірковуючи про причини катастрофи, що сталася: «Природа мстить за тотальне винищення хижаків, за те, що дичина більше не має ворогів, окрім людини» (Гаусгофер, 2020, с. 105). Героїня-оповідачка чітко усвідомлює, що для неї «уособленням небезпеки завжди були люди» (Гаусгофер, 2020, с. 24). Хоча в антиутопії не вербалізовано причини катастрофи, можна впевнено говорити про їх антропогенний характер.

Таким чином, у романі М. Гаусгофер «За стіною» можна вбачати самобутню літературну проєкцію пандемії, що найчіткіше оприявнюється в сюжеті про ізоляцію, в артикуляції базової архаїчної опозиції «життя — смерть». У творі австрійської письменниці ця проєкція переконливо візуалізована в міфосценаріях початку, кінця та ініціації, що виявляють дифузність контурів структури й ознаки трансгенності — здатності одного міфосценарію перетікати в інший. Інтерпретація цих міфосценаріїв дає змогу ідентифікувати аналізований твір як зразок

неоміфологічної літератури. Антиутопія М. Гаусгофер відкриває простір для різноаспектних літературознавчих студій, зокрема, перспективи

її подальшого вивчення можна вбачати в психоаналітичному дослідженні стану героїні-оповідачки, викликаного ізоляцією.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: моногр. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.
2. Гаусгофер М. За стіною. Л.: Видавництво Старого Лева, 2020. 296 с.
3. Кушей К. Про стіни матеріальні і безтілесні. URL: <https://lysty.net.ua/zastinoyu/> (дата звернення: 10.09.22).
4. Улюра Г. Жінка за стіною. URL: <https://zbruc.eu/node/101558> (дата звернення: 10.09.22).
5. Douglas E. Survival tale “The Wall” pits a woman against strange forces. URL: <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2022/0727/Survival-tale-The-Wall-pits-a-woman-against-strange-forces> (дата звернення: 10.09.22).
6. Ferragamo E. Marlen Haushofer’s *The Wall* and the post-nuclear culture of the face. *Sign Systems Studies*. 2021. 49 (3/4). Pp. 383–399. URL: <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2021.49.3-4.07> (дата звернення: 10.09.22).
7. Huffman N. Escaping the Patriarchy for Good. URL: <https://www.theatlantic.com/books/archive/2022/08/the-wall-marlen-haushofer-book/671071/> (дата звернення: 10.09.22).
8. Sestanovich C. Back to the Wall. URL: <https://thebaffler.com/latest/back-to-the-wall-sestanovich> (дата звернення: 10.09.22).

#### REFERENCES

1. Vyshnytska, Yu. (2016). *Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhniomu ta publitsystychnomu dyskursakh* [Mythological Scenarios in Modern Literary and Journalistic Discourses]. Monograph, K.: Borys Grinchenko Kyiv University, 614 p. [in Ukrainian].
2. Haushofer, M. (2020). *Za stinoiu*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, 296 p. [in Ukrainian].
3. Kushei, K. (2022). *Pro stiny materialni i beztilesni*. [in Ukrainian]. <https://lysty.net.ua/zastinoyu/>
4. Uliura, H. (2020). *Zhinka za stinoiu*. [in Ukrainian]. <https://zbruc.eu/node/101558>
5. Douglas, E. (July 27, 2022). *Survival Tale “The Wall” Pits a Woman against Strange Forces*. [in English]. <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2022/0727/Survival-tale-The-Wall-pits-a-woman-against-strange-forces>
6. Ferragamo, E. (2021). *Marlen Haushofer’s The Wall and the Post-Nuclear Culture of the Face*. *Sign Systems Studies*, 2021, 49 (3/4), pp. 383–399 [in English]. <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2021.49.3-4.07>
7. Huffman, N. (2022). *Escaping the Patriarchy for Good*. [in English]. <https://www.theatlantic.com/books/archive/2022/08/the-wall-marlen-haushofer-book/671071/>
8. Sestanovich, C. (June 22, 2022). *Back to the Wall*. [in English]. <https://thebaffler.com/latest/back-to-the-wall-sestanovich>

#### **Halyna Bokshan,**

Kherson State Agrarian and Economic University (Kherson, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-7430-8257

e-mail: alebo@ukr.net

#### **LITERARY PROJECTION OF PANDEMIC IN MARLEN HAUSHOFER’S NOVEL “THE WALL”**

*The context of a historical period may provoke unexpected interpretation of this or that book because of its parallels with current social phenomena. The plot of Marlen Haushofer’s novel has such distinct similarities to the present reality, that it makes scientists reinterpret it. Though this literary work was published in German in 1963, it was translated into Ukrainian in 2020, that explains a small number*

of studies, devoted to its analysis. The number of the reviews on this novel has recently grown in English-language literary sources, emphasising the need of reinterpretation of the novel in the context of the spread of coronavirus infection, that proves topicality of the theme of the article. The purpose of the study is to examine the specificity of a literary projection of pandemic in Marlen Haushofer's novel "The Wall"; identifying and analysing literary versions of mythoscenarios in it.

Yu. Vyshnytska's concept described in her monograph "Mythological Scenarios in Modern Literary and Journalistic Discourses" is chosen as a theoretical foundation of the research. The following methods of literary analysis — intertextual, semiological, psychoanalytical and poetological — are used in the course of the research. At the beginning of the novel "The Wall" there are elements of the mythoscenario of the end, based on eschatological plots. This mythoscenario in Marlen Haushofer's work is a part of a dualistic model together with the mythoscenario of the beginning which is a universal worldview model. The dystopia "The Wall" can be considered an original literary projection of pandemic that is visible most distinctly in the plot of isolation, in articulation of the basic archaic opposition "life–death". The work of the Austrian author vividly visualises it in the mythoscenarios of the beginning, the end and initiation which show diffusion of the structural contours and transgenic features — the ability of one mythoscenario to merge with another. Interpretation of these mythoscenarios allows identifying the analyzed novel as an example of neomythological literature. M. Haushofer's dystopia opens space for literary studies of different aspects, in particular, prospects of further research can be seen in psychoanalytical investigation of the character-narrator's state caused by isolation.

**Key words:** literary projection of pandemic, neomythologism, mythoscenario, mythologeme, archaic binary opposition.

Стаття надійшла до редакції 22.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.

**Жигун Сніжана,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-1193-2949

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

## УКРАЇНСЬКИЙ ЖІНОЧИЙ РОМАН ПРО ВІЙНУ: ПРОБЛЕМА ТЕМИ І ЖАНРУ<sup>1</sup>

*Предметом дослідження є жанр жіночого роману про війну. На матеріалі чотирьох романів різних періодів: «Петря Слимак» Олександри Свекли, «За плугом» Варвари Чередниченко, «Хрещатий Яр» Докії Гуменної та «Смерть лева Сесіла мала сенс» Олени Стяжкіної — простежено особливості розвитку жіночого роману про війну. Зокрема, увагу зосереджено на тому, як жіночий досвід модифікує жанр, змінюючи статус події та коригуючи фабульні схеми. Новизна дослідження полягає в тому, що воно є першою спробою аналізу жанру жіночого роману про війну в українській літературі. Виконане в руслі феміністичних студій, воно спирається на праці Ніри Ювал-Девіс, Синтії Енлой, Міріам Кук, Маргарет Хігонет та інших.*

*У ході роботи виявлено низку особливостей українських жіночих романів про війну. Так, цей жанр розвивається як вписування жінок у чоловічі фабульні схеми та створення воєнних herstory. У фабульній схемі зображення боїв є епізодичним, натомість важливим стає відтворення подій у тилу та окупації. Це суттєво розширює розуміння війни не лише як історії поразок і перемог, життя і смерті, але й як страждань, терпіння і посиленої праці. Жіночі романи акцентують увагу як на внеску жінок у забезпечення армії і суспільної організації, так і на стражданнях, яких жінки зазнають під час війни. Частим мотивом також стає поранення чи каліцтво чоловіків на війні, що підриває стандарти маскулінності, звичні для чоловічих зразків жанру.*

*Жіночі тексти більш уважні до жіночих персонажів і надають їм більшої суб'єктності. У творах першої половини ХХ ст. ця суб'єктність є наслідком нестачі чоловіків у публічному просторі, що давало жінці простір для самореалізації поза приватною сферою. У пізніших текстах суб'єктність жінок обґрунтовується їхніми характеристиками, а поява героїні-снайперки знаменує подолання віктимності жіночих образів у воєнних романах.*

**Ключові слова:** жіночий воєнний роман, тема, жанр, подія, історія героїні.

Тема війни в українській літературі належить до непроминальних у її історії. Національно-визвольні змагання становлять провідний мотив творів доби Українського ренесансу: «Чотири шаблі» та «Вершники» Ю. Яновського, «Я (романтика)», «Кіт у чоботях» Миколи Хвильового, «Гайдамака», «Повстанці» Валер'яна Підмогильного, «Мати», «Троєкутний бій» Григорія Косинки, — більшість із них стали візитівкою періоду і увійшли до освітніх програм. Програш національно-патріотичних сил у визвольних змаганнях зумовив домінування більшовиків у текстах, але у 1920–1930-х рр. це не перешкодило формуванню наративу усвідомлення національної ідентичності. Пізніші

тексти діаспорних письменників (напр. «Замок над Водаєм» Сергія Домазара), що зображали національно-визвольні змагання, акцентували наратив національного самоусвідомлення.

Воєнна тема була значимою і для літератури Західної України міжвоєнного періоду, де вона втілювалася передусім у прозі колишніх січових стрільців («Заметіль» Романа Купчинського, «Перші стежі», «Дві сестри» Олеся Бабія, «Чета крилатих», «Поїзд мерців» Юри Шкрумеляка).

Твори про Другу світову війну виразно поляризовані й представляють як радянський наратив («Україна в огні», «Повість полум'яних літ» Олександра Довженка, «Людина і зброя» Олеся Гончара і багато інших), так і УПА («Чого не гоїть вогонь» Уласа Самчука), дивізії «Галичина» («Огненне коло» Івана Багряного), а також некомбатантів («Людина біжить над прірвою» Івана Багряного, «Шлях невідомого», «Дім над кручею» Ігоря Качуровського).

<sup>1</sup> Ця стаття є частиною дослідження «Чотири війни й еміграція у творах українських письменниць: досвід, емоції, пам'ять, що (не) були освоєні», підтриманого «IU-Ukraine Nonresidential Scholars Program» Університету Індіани, якому авторка висловлює подяку.

Мілітарний дискурс української літератури неодноразово ставав об'єктом уваги дослідників, серед яких Ірина Захарчук, Олена Дзюба-Погребняк, Оксана Пухонська. Однак жіночий досвід війни досі не був у центрі дослідницького інтересу. Але цей досвід є важливим з точки зору як повноти уявлень про війну, так і генерики.

**Мета пропонованого дослідження** — простежити, як жіночий досвід модифікує жанр, змінюючи фокус зображення та фабульні схеми.

Феміністичні дослідниці розглядають війну як суто чоловічу практику (цитуючи: «Нація на війні є нацією чоловіків» (Hynes, 1990, 88)), у якій жінкам відведено підпорядковану роль. Більшість аспектів війни як боротьби за владу розглядається в публічній сфері, тоді як жінки переважно перебувають у приватній, що робить їх політично нерелевантними (а за висловом Ясміні Тешанович, навіть «громадянами нижчого гатунку» (Тешанович, 2003, 80)), але це не означає, що війна не зачіпає жінок. Як зазначає Міріам Кук, люди схильні вірити, що «існує поділ на небезпечний фронт — простір чоловіків та вільний від небезпек дім — жіночий простір», але так ніколи не було (Cooke, 1996, 7). Жінки також страждають від вогневих атак, поранень, смертей близьких, втрати дому, засобів до існування тощо. Вони також можуть бути комбатантами або брати участь у збройній боротьбі як зв'язкові чи інформатори. Водночас частина воєнних практик гендеризовані: біженцями переважно стають жінки і діти; жінки значно частіше стають жертвами зґвалтувань; поки чоловіки перебувають у збройних формуваннях, жінки забезпечують існування спільноти. Останнє спонукає жінок діяти в публічній сфері. Утім, Тешанович уточнює: «Жінки легко і навіть з радістю приймають цю подвійну роль, зокрема тому, що опановують суспільну сферу, яка в мирний час для них закрита, що є історично зумовленим. Однак цей вихід жінок у суспільну сферу триває лише доти, доки триває війна, а коли вояки повертаються додому, жінок знову відкидають у сферу приватного життя» (Тешанович, 2003, 81–82).

Ніра Ювал-Девіс та Синтія Енлой звертають увагу на гендеризованість образів, які використовує пропаганда: «війни бачаться як такі, що ведуться заради “жінок-і-дітей”, і воюючих чоловіків втішають і заспокоюють знанням про те, що “їхні жінки” підтримують домашнє вогнище і чекають їх додому» (Yuval-Davis, 2003, 24). Образ батьківщини також традиційно постає матір'ю, яка потребує захисту.

Воєнні жанри тривалий час виглядали чоловічою монополією: вони розповідали про дос-

від воїна. В оглядовій статті Тараса Гросевича воєнний роман визначається як жанр, «що на тлі зображення воєнної дійсності актуалізує тему війни в літературі, порушує центральну проблему війни та миру, розвиває концепцію людини на війні тощо» (Гросевич, 2020, 62). Попри те що це визначення дає достатньо простору для жіночого досвіду, розкриття особливостей жанру, як їх визначало широке коло літературознавців, відчутно його звужує: жанр тематизує армію «як певний соціальний інститут», «окопну» правду, «фронтове становище», «масовий героїзм», «пам'ять подвигу», героями жанру є «солдати і офіцери», центральною подією — бій, який стає «серйозним моральним потрясінням», а простір роману охоплює «від солдатського окопу до Ставки Верховного Головнокомандування» (всі характеристики узято з вказаної статті). У контексті такого розуміння «жіночий воєнний роман зазвичай видається “суперечністю в термінах”» (Higonnet, 1994, 144). Про «чоловічий світ» мали розповідати чоловіки. У супровідних текстах до першого міжнародного тому жіночої літератури про Першу світову війну Дороті Голдман виправдовує те, що жіночі воєнні романи не надто відповідають уявленням про цей жанр, тим, що «війна не є сферою, яку жінки-письменниці можуть населяти своєю уявою» (Goldman, 1993, 195). Критики відкидали жіночі твори про війну як «неавтентичні, невротичні чи нежіночні» (Higonnet, 1994, 149).

Проте визнання того, що «немає жодної історії, жодного оповідання про війну, що претендує на те, щоб бути правдою, окрім історії, складеної з багатьох розповідей, з-поміж яких багато herstories» (Cooke, 1996, 4), спонукало розширити сприйняття жанру. При цьому Маргарет Хігонет акцентує на необхідності шукати «втрачені голоси» письменниць, не обмежувачись одним класом чи культурою, щоб виявити якомога більше способів представлення війни (Higonnet, 1994, 150). Для феміністичної критики такий перегляд жанрової моделі — не лише питання теорії літератури, оскільки вони переконані, що змінити історію — це не художній акт, а соціальний, тому пошук жіночого голосу, на думку Ненсі Тішлер, може змінити систему цінностей (Tischler, 1987, 112).

Попри те що воєнна тема з'являється в українській літературі спершу в малій прозі Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської та інших, у цій статті йтиметься про роман як жанр, що концептуалізує тему, розкриває її не в одиничному вияві, а в сукупності проявів, пропонуючи тлумачення явища. В українській жіночій літературі присутні романи про війну різних

часових площин: написані під безпосередніми враженнями твори про Першу світову та Першу російсько-українську війни («Петря Слика» Олександри Свекли, «За плугом» Варвари Чередниченко), про Другу світову війну («Хрещатий Яр» Докії Гуменної), про Другу російсько-українську війну («Доця» Горіха Зерня, «Маріупольський процес» Галини Вдовиченко, «За спиною» Гаськи Шиян, «Смерть лева Сесіла мала сенс» Олени Стяжкіної). Крім цих творів, маємо ще низку жіночих текстів про війну, написаних з дистанції: «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Букова земля» Марії Матіос, «Фаріде» і «Неймовірна. Ода до радості» Ірен Роздобудько. У цій статті йтиметься про чотири тексти з різних періодів: «Петря Слика» Олександри Свекли, «За плугом» Варвари Чередниченко, «Хрещатий Яр» Докії Гуменної та «Смерть лева Сесіла мала сенс» Олени Стяжкіної. На матеріалі цих текстів розглянемо особливості зображення жінками війни та те, як жіночий військовий досвід стає чинником модифікації жанру.

Роман Варвари Чередниченко розгортається поза чоловічими схемами як оригінальна *herstory* (Робін Морган). У центрі її роману селянка Горпина та її протистояння з патріархальним світом. На початку роману Горпина — дружина селянина, мобілізованого до російської армії, де він був жертвою свавілля офіцерів, допоки після побиття його не комісували. У цей час його дружина навіть в очікуванні пологів тяжко працює, щоб прогодувати трьох малих дітей. Однак повернення чоловіка Кузьми лише погіршує її долю: чоловік п'є, пропиваючи зароблене нею, і б'є її до неприємності. Тому мобілізацію Кузьми на Першу світову війну Горпина сприймає суперечливо: «Прости мене, царице небесна, може, його там і вб'ють або покалічать, а я, грішниця, радію». І шила сорочки, латала, прала, про всяку дрібничку міркувала: щоб усе було у Кузьми» (Чередниченко, 1926, (4) 67). Кузьма і справді зазнає значних поранень, від яких помирає, нарешті звільняючи Горпину від свого свавілля. Увага до поранень і каліцтва споріднює романи Чередниченко і Свекли, яка також вводить у текст епізод, що не має впливу на сюжет, але акцентує жорстокість війни: батько божеволіє від горя і відмовляється від сина, який втратив на війні руки та ноги.

Перша світова постає не лише як причина каліцтва і смерті, вдівства (навіть якщо бажаного), але і як час посиленої жіночої праці за відсутності чоловіків. «Ми, жінки, на своїх плечах витягли війну, а це нас і революцію тягти запрягли» (Чередниченко, 1926, (10) 70), — заявляє одна з героїнь. Жінки переймають не лише

чоловічу роботу, але й представницькі функції: «сход» стає переважно жіночим. Нові можливості приймати рішення і розпоряджатися своєю працею пояснюють, чому наратор підсумовує: «Плакали жінки за своїми чоловіками, голосили, посилки та листи на війну посилали, а до свого нового життя призвичаїлися — краще й не треба. Людми себе почули» (Чередниченко, 1926, (10) 74). Так, в умовах безправ'я, у яких жінки перебували на початку ХХ ст., війна несподівано розкриває перед ними нові можливості.

Маргінальною темою класичних військових романів є полонені, які направляються як робітники в родини мобілізованих чоловіків. Карл, який потрапляє до Горпини, не сприймається як ворог, навпаки, він старанно працює, покращує побут і добре ставиться до дітей. Його чужинецькі побутові й господарські звички переймаються родиною. Лад і добробут виникають навіть попри те, що Горпина і Карл розмовляють вигуками і жестами. Між Горпиною і полоненим виникає симпатія. Думка, що війна закінчиться і Карл повернеться до Німеччини, де має дружину і дітей, засмучує Горпину.

Образ Карла не відповідає характерному для творів про Першу світову війну образу Іншого. Як демонструє Олена Дзюба-Погребняк, негативні стереотипи «ворожого інакшого» широко використовувалися в літературі тих часів, апелюючи до «незнання і небажання пізнання, несприйняття інакшого, чужого народу» (Дзюба-Погребняк, 2014, 231). Нетиповий образ ворога у Чередниченко — доброї і щиросердної людини, а також більш розвинутої культурно і професійно, можна трактувати як вплив марксистської ідеології, адже авторці імпонували ідеї марксистського фемінізму. У фіналі роману Карл після смерті дружини повертається до Горпини із сином. Традиційно у військовому романі жінка діставалася перемоги — він мав змогу продовжити рід і бути в майбутньому. Але Чередниченко скасовує цю символічну перемогу військових сторін: Карл перемагає не ворогів, а кривду в житті Горпини.

Друга війна, яка зображена в романі, — російсько-українська, але вона затінена класовим протистоянням. У романі розгортаються дві сюжетні лінії: окрім історії Горпини, оповідається про родину панів Везубських, чия прихильність до української влади пояснюється прагненням зберегти маєток. Українсько-більшовицька війна зображена непослідовно і уривчасто. Вона починається не з більшовицького наступу, а з приходу німців під час Гетьманату і збирання продовольства на потреби армії. Досвід цієї війни інший: «Наповнено село

гайдамаками у шапках хвостатих, озброєними як для війни, ще й з кіньми» (Чередниченко, 1926, (5–6) 34). Війна приносить у село зневіру («А про мене... хай заберуть нас хоч турки, аби цій війні край» (Чередниченко, 1926, (10) 69)), зменшення кількості чоловіків, голод, згвалтування і вбивства дітей, використання жінками свого тіла як ресурсу виживання. Бої, навіть коли вони відбуваються, у тексті не представлені, про них читач довідується з обговорень героїв.

З військами гетьмана повертається і пан, маєток якого раніше розграбували, і карає селян. Оминання Центральної Ради, яка представлена прапором, виборами і «Просвітою», дає авторці змогу не обговорювати національне питання, подаючи боротьбу більшовиків як боротьбу за соціальну справедливість. Вразлива до соціальної кривди героїня приймає більшовицьку ідеологію. Крім того, їй імпонують нові норми сімейного та материнського права, які в романі трактуються як знакове досягнення революції, нарівні з руйнацією панських маєтків та організацією колективних господарств.

Горпина переховує більшовиків, під виглядом краму споживчого товариства привозить зброю, але кохає прихильника УНР Карпа. Намагання розмежувати особисте життя та громадське, відмова жертвувати коханням заради політичних поглядів чи дітей (як і навпаки) заводять її в конфлікт із оточенням і собою. Але політичні переконання беруть гору над героями: Карпо планує залишити село, щоб приєднатися до регулярної армії, а Горпина його зраджує, виказавши більшовикам. Карпа більшовики розстрілюють у неї на очах, а вона уникає арешту через важку нервову хворобу, її діти опиняються замкнутими в льоху, а після порятунку — у дитбудинку. Тож кохання між представниками ворогуючих сторін постає вкрай драматичним.

Із появою в тексті Карпа національне питання в романі вже не належить визискувачам: Карпо освічений селянин, що обстоює не лише свою землю, але й свою мову, культуру. Любов до України для нього понад усе, і це змушує Горпину переконувати себе і читача, що її прагнення соціальної справедливості також є любов'ю до України.

Наративна структура роману Олександри Свекли відтворює типову для чоловічого тексту тих часів історію повернення 1916 р. з фронту солдата Петрі Слимака в село та його боротьбу за владу. Боротьба збільшовичених солдат із соціальною несправедливістю прирівнюється до війни: «Ти на фронті з німцями воював, а Семен Петрович з твоїми батьками. І там фронт

і тут фронт. Тільки закони не однакові на цих фронтах» (Свекла, 1930, 37), — що робить війну тотальною, а не локалізованою на лінії фронту. Зображення Першої світової війни акцентує класове розрізнення: офіцери на лінії фронту влаштовують пиятики («содом»), а солдати калічаться і вмирають. Боротьба із соціальною несправедливістю об'єднує солдат та представників нової більшовицької влади.

Але ця історія містить також лінію про змагання двох жінок з різних соціальних верств за увагу Петрі. І ця війна більшою мірою відчутна, ніж українсько-більшовицька чи Перша світова, з яких нам показано лише кілька епізодів партизанського спротиву. Негативна героїня Раїса дуже активна: вона не лише борець за свою пристрасть, але й бере участь у війні як контррозвідниця. Більше того, вона організовує засідку на головного героя і вбиває його, помстившись за його відмову. Втім, кінцева перемога на боці позитивної героїні Віри, яка народжує сина, Петрю-молодшого. Цей богородичний мотив у цілому характерний для літератури того періоду (наприклад: «Із Вариніої біографії» М. Хвильового чи «Марія» С. Тудора), але що вирізняє цей текст, то це поєднання в образі Віри інтертекстуального відсилання до Богородиці і до Христа. Під час одного з епізодів протистояння ворожий загін нападає на дім Слимака, але замість нього знаходить у ньому Віру. Виміщаючи на ній свій гнів, її розпинають на хресті з фігурою Спасителя. Цей епізод символічний — на війні жінки терплять муки за дії інших і продовжують життя, народжуючи.

Слабкість національного питання і в романі Чередниченко, і у Свекли (у її романі національний дискурс представлено через мову: вона подає численні молдавські фрази своїх героїв і використовує молдавські слова на позначення багатьох реалій, але не більше), спричинена впливом марксизму, протиставляє ці тексти тогочасним світовим зразкам воєнного роману, де загострено колізії «між імперським і національним ідентитетом» та «колізії між різними національними ідентитетами» (Дзюба-Погребняк, 2014, 230). Дзюба-Погребняк бачить дві магістральні колізії в літературі народів, що були розділені лінією фронту (як і українці): «Перша — народ по обидва боки кордону усвідомлювано як єдине ціле і вимушеність воювати один проти одного сприймалася як драма набагато страшніша, аніж і без того трагічний факт необхідності брати участь у європейському кровопролитті... Друга колізія — події війни викликали і болісний процес самопізнання, самоідентифікації, утвердження національної

свідомості... «відкривання» свого (національного) в чужому..., або ж, навпаки, виокремлення, вирізнення інакшості в нібито своєму» (Дзюба-Погребняк, 2014, 230). Натомість аналізовані романи акцентують не національні питання, а гендерні.

Попри те, що Свекла брала участь у воєнних діях, а Чередниченко двічі була засуджена до розстрілу за громадсько-політичну діяльність (німецькими військами (за часів гетьманату) і денікінцями), цей досвід не стає основою текстів. Натомість в основу оповіді роману Д. Гуменної «Хрещатий Яр» покладено особисті враження авторки, яка пережила окупацію Києва і фіксувала свої враження у щоденнику. Для роману авторка обирає третьоособову нарацію з фокалізацією персонажки Мар'яни Вересоч, яку авторка наділяє переживаннями й роздумами, близькими до власних.

Особливістю цього роману є, якщо можна так сказати, оповідь травми свідка. Остання — збірна назва для розладу адаптації, посттравматичного стресового розладу, депресії, тривожних розладів, фобій, які виникли після того, як особа стала свідком травматичної події чи подій. Травма свідка здатна виникати не лише від пережитих подій, але й від почутих від інших учасників. Вона виявляється, окрім розпачу і страху, у труднощах із зосередженням, дезорієнтації, розгубленості та неспокої.

Твір має кілька сюжетних ліній, що представляють різні способи переживання окупації: приєднання до спроб організувати українське життя, пристосуванство, перецікування тощо, — однак зв'язок їх не тісний і перемикання між ними створює певну дезорієнтацію. Крім того, оповідь містить багато дрібних фактів з життя окупованого міста та околиць, які не мають впливу на фабулу, але створюють тло і фіксують ці відомості для майбутнього. Мирослав Шкандрій звертає увагу на різнорідність джерел походження цих відомостей, зазначаючи, що «авторка представляє припливи і відпливи думок як рух єдиного організму, вираження міської свідомості з її змінними настроями і розвитком обізнаності» (Shkandrij, 2015, 256). Такий масив відомостей передає тиск негативних повідомлень на свідомість людини, а текст роману стає розгорнутим свідченням про нелюдські часи і злочини. Як зазначає Мирослав Шкандрій, у цей час Гуменна керується «бажанням свідчити про досвід свого покоління» (Shkandrij, 2015, 254). Роман у художній спосіб спростовує образ окупації, сформований у радянський час, як «образ одруженої жінки, але без чоловіка, на плечах якої залишилися старі й діти різного

віку та статі» (Стяжкіна, 2015, 70), оповідаючи про долі жінок і чоловіків, що з різних причин опинилися в окупації.

«Хрещатий Яр» підтверджує те, що в часи війни немає поділу на «небезпечний фронт» і «безпечний тил»: життя в окупації загрожене обстрілами, розстрілами, розправами, облавами, голодом. У війні, яку змальовує Гуменна, для жінок немає інших ролей, окрім жертви. Катруся, дочка вчительки-есерки, приєднується до оунівського підпілля, але викрита, гине. Так само гине Васанта, що ангажується у війну з радянського боку. Але незалучення у протистояння не гарантує життя — Роза гине тільки тому, що єврейка. Жінки, які уникли смерті, змушені жити у примусових стосунках з окупантами, переходити від мобілізації на роботу в Німеччину і зрештою емігрувати.

У цьому романі війна стає сутичкою ідеологій — нацизму і комунізму, які однаково неприйнятні для головної героїні. На думку Шкандрія, стратегією Гуменної було «поєднати гітлеризм і сталінізм, зіставивши жахіття обох режимів» (Shkandrij, 2015, 261). Герої роману звинувачують один одного у схиланні на бік одного з режимів тоді, коли, на думку Мар'яни, слід витримувати нейтралітет. «Гуменна не приймала не лише нацизм, але й була критично налаштована проти різних форм націоналізму. Вона послідовно виступала проти расизму, авторитаризму, елітарності будь-якого режиму чи ідеології» (Shkandrij, 2015, 254). Цей висновок науковець робить на підставі аналізу наративів про страждання українців та євреїв. Якщо розглядати питання націоналізму під кутом гендерного підходу, погляди Гуменної викликають більше питань. Річ у тім, що Мар'яна переконана в необхідності триматися національної традиції, що береже «духовну спадщину морального кодексу», відступ від якої заважає жінкам. Судячи з епізоду обговорення загибелі Васанти, Гуменна вважала ідеологію прерогативою чоловіків: «[Павло] Звів юнацьку душу на манівці заперечень і глуму, вона [Васанта] порвала з духовним світом нашої... як хочете, називайте національною романтикою... і сама загинула, ще раніш. Розрив із національним чуттям — духовна безплідність» (Гуменна, 1956, 466).

Роман Олени Стяжкіної «Смерть лева Сесіла мала сенс» охоплює період від 1986 до 2020 р., але через нелінійну композицію війна в ньому з'являється не наприкінці, а вривається у першій третині. Розділи роману тяжіють до новел настрою: вони сфокусовані на одному персонажі, але не мають чітких фабул з новелістичною



структурою. Героями роману є група донецьких родин, що випадково поєдналися пропагандистською акцією радянського німця. 2014 р. докорінно змінює їхнє життя, змушуючи визначатися з ідентичністю, а відтак приймати складні рішення, починати нове життя чи відчайдушно триматися за минуле. Війна в цьому романі представлена поруч з характерними для жанру смертями, каліцтвами і окупацією, зникненням людей (і розшуками їх родичами), переміщенням і передорученням дітей, стражданнями і захистом тварин у зоні бойових дій, жінкою-снайперкою.

Розвиток лінії героїнь від працівниць тилу, мешканок окупованих територій до жінки-комбатанта демонструє тривалий шлях, який проходить жіночий військовий роман у своїй здатності осмислювати досвід війни. Розділ про снайперку в романі організовано довкола побутового випадку: дружина бійця зі спільної фотографії підсиляє подружку для з'ясування стосунків. Через цю абсурдну ситуацію розкривається історія жінки, що з продавчині косметики в сорок дев'ять років стає снайперкою: «Зрештою, вона сама це обрала. Вона була там, де хотіла бути, билася за це, доводила, що вчитися стріляти треба не тільки на полігонах, що вона — може» (Стяжкіна, 2021, 210). Захоплення стендовою стрільбою, яке жінка сприймала як розстріл свого минулого і в якому досягла успіху, стає основою її нового «я». Розстріл уявного дивану замінюється на вміння «стріляти без емоцій, без зла, без тремтіння, без помсти. Просто стріляти, ніби там — за кілометр, за два — сидить-летить пластикова тарілка. Без совісті, без мозку і з російським паспортом» (Стяжкіна, 2021, 210).

Образ Марії суперечить стереотипу, що в армію потрапляють «нежіночні» жінки чи що жінки там маскулінізуються. Марія була «фахівцем з краси»: вона вміла користуватися косметикою, вчила цьому інших, була успішною в косметичному бізнесі, навіть оцінювала конкурс краси. Умови роботи снайпера суперечать базовій гігієні, але це не скасовує її вміння робити жінок гарними: сцена з подружкою дружини завершується фразою: «Ти вмиєшся з милом. А потім я тебе нафарбую. Без грудок отих. Красиво» (Стяжкіна, 2021, 214).

Сучасний жіночий військовий роман відмовляється від фабульного елемента народження дітей заради символічної перемоги. Сучасні героїні опікуються дітьми, чиї батьки не можуть цього робити. Донька Марії Гаська виховує Діну, сестру своєї зниклої однокласниці, поки її батьки шукають зниклу. Героїня «Доці» Горіха Зерня забирає до себе Аню, коли її матір

вбивають. Так війна, розриваючи одні родинні зв'язки, створює інші. Ця ідея втілена в генеалогічному дереві, яке малює Діна, де усі герої стають родиною. Бо Діна «проголошує всіх братами й сестрами, бабами й дідами, замальовуючи простим олівцем тих, кого відправила на карантин» (Стяжкіна, 2021, 234) (на карантин вона відправляє проросійських героїв, даючи їм шанс у майбутньому).

Помітною зміною щодо жанрової моделі є переосмислення категорії «героїчне». Олексій «Маршал», що служив в АТО фельдшером, доки БТР не підірвався на міні і він не втратив руку, переконаний, що героєм (історії, яку пише Гаська, і взагалі) має бути Ернест, який в окупації рятує тварин, бо вони «вірять, що ми люди» (Стяжкіна, 2021, 159). Водночас сам Ернест почуває себе як великий «ждун» (Стяжкіна, 2021, 227), який береже минуле заради «великого завтра». Героїзм перестає бути однозначним, можливим і спрямованим на людей.

Найхарактернішою якістю нарації, що відрізняє цей роман з-поміж інших, є певна абсурдність, яка підкреслює ненормальність війни. Її безглуздість втілює і назва: адже смерть лева Сесіла таки мала сенс, а смерть людей на окупованих територіях — ні.

**Висновки.** Жанр воєнного роману освоєвався українськими письменницями упродовж століття. Жіночі романи акцентують увагу не лише на внеску жінок у забезпечення армії та суспільної організації, але й на стражданнях, яких жінки зазнають під час війни. Частотним мотивом також стає поранення чи каліцтво чоловіків на війні, що підриває стандарти маскуліності, звичні для чоловічих зразків жанру, і загострює питання наслідків війни, які часто виводять лише з кількості вбитих.

Жіночі романи представляють значно ширшу типологію жіночих образів, де жертви і матері (традиційні образи у чоловічих зразках) доповнюються жінками, які беруть участь у підпіллі, жінками-активістками місцевих громад, жінками-свідками, жінками-комбатантками. Поява героїні-снайперки знаменує подолання віктимності жіночих образів у воєнних романах.

Жіночий досвід модифікував тематичне наповнення та сюжетні схеми, розширивши простір з «окопного» до окупованого і тилового, зробивши героями не лише солдатів, а й усіх, хто живе у часи війни, описуючи не лише бойові дії, але й побутові практики, які не протиставлялися воєнним діям, а були частиною війни. Таким чином жіноча версія жанру розширювала уявлення про війну, показуючи її неоднорідність і впливовість.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гросевич Т. Военний роман: історія розвитку і типологія жанру. *Філологічні трактати*. 2020. Вип. 12 (1). С. 61–72.
2. Гуменна Д. Хрещатий Яр. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1956. 488 с.
3. Дзюба-Погребняк О. Перша світова війна в літературах південних слов'ян. К.: Дух і літера, 2014. 496 с.
4. Свекла О. Петря Слимак. Х: ДВУ, 1930. 348 с.
5. Стяжкіна О. Жінки України в повсякденні окупації: фактори відмінності сценаріїв й досвідів. *Гендерні дослідження, проєкт «Донбаські студії»*. К.: Фонд «Ізоляція», 2015. С. 68–84.
6. Стяжкіна О. Смерть лева Сесіла мала сенс. Л.: ВСЛ, 2021. 240 с.
7. Тешанович Я. Жінки і війна. Ї. 2003. Вип. 27. С. 71–88.
8. Чередниченко В. За плугом. *Червоний шлях*. 1926. Вип. 4. С. 44–85. Вип. 5–6. С. 16–51. Вип. 10. С. 68–115.
9. Cooke M. *Women and the War Story*. University of California Press, 1996. 309 p.
10. Enloe C. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. University of California Press, 1990. 496 p.
11. Goldman D. 'Eagles of the West'? American Women Writers and World War I. *Women and World War I: The Written Response*. Palgrave Macmillan, 1993. Pp. 188–208.
12. Higonnet M. Cassandra's Question: Do Women Write War Novels? *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ed. M. Higonnet, Sh. Benstok, C. Schenck. Cornell University, 1994. Pp. 144–161.
13. Hynes S. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Bodley Head. 1990. 514 p.
14. Shkandrij M. *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature 1929–1956*. Yale University Press, 2015. 332 p.
15. Tischler N. *A Voice of Her One: Woman, Literature and Transformation*. TX: Probe Books, 1987. 159 p.
16. Yuval-Davis N. Nationlist Projects and Gender Relations. *Narodna umjetnost*, 2003, Vol. 40/1, pp. 9–36.

## REFERENCES

1. Cherednychenko, V. (1926). Za pluhom. *Chervonyi shliakh*, 4 (44–85), 5–6 (16–51), 10 (68–115) [in Ukrainian].
2. Cooke, M. (1996). *Women and the War Story*. University of California Press [in English].
3. Dziuba-Pohrebniak, O. (2014). Persha svitova viina v literaturakh pivdennykh slovian. *Dukh i litera* [in Ukrainian].
4. Enloe, C. (1990). *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. University of California Press [in English].
5. Goldman, D. (1993). 'Eagles of the West'? American Women Writers and World War I. *Women and World War I: The Written Response*. Palgrave Macmillan, pp. 188–208 [in English].
6. Higonnet, M. (1994) Cassandra's Question: Do Women Write War Novels? *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*, Ed. M. Higonnet, Sh. Benstok, C. Schenck, Cornell University, pp. 144–161 [in English].
7. Hroseyvych, T. (2020). Voiennyi roman: istoriia rozvytku i typolohiia zhanru. *Filolohichni traktaty*, 12 (1), 61–72 [in Ukrainian].
8. Humenna D. (1956). *Khreshchatyi Yar. Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo"* [in Ukrainian].
9. Hynes, S. (1990). *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Bodley Head [in English].
10. Shkandrij, M. (2015). *Ukrainian Nationalism: Politics, Ideology, and Literature 1929–1956*. Yale University Press [in English].
11. Stiazhkina, O. (2015). Zhinky Ukrainy v povsiakdenni okupatsii: faktory vidminnosti stsenariiv i dosvidiv. *Henderni doslidzhennia, proekt «Donbaski studii»*, K: Fond «Izoliatsia», pp. 68–84 [in Ukrainian].
12. Stiazhkina, O. (2021). *Smert leva Sesila mala sens*. L: VSL [in Ukrainian].

13. Svekla, O. (1930). Petria Slymak. Kh: DVU [in Ukrainian].
14. Teshanovych, Ya. (2003). Zhinky i viina. *Yi*, 27, 2003, pp. 71–88 [in Ukrainian].
15. Tischler, N. (1987). A Voice of Her One: Woman, Literature and Transformation. TX: Probe Books [in English].
16. Yuval-Davis, N. (2003). Nationlist Projects and Gender Relations. *Narodna umjetnost*, 2003, Vol. 40/1, pp. 9–36 [in English].

**Snizhana Zhygun,**

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

**UKRAINIAN WOMEN'S NOVEL ABOUT THE WAR OF THE 20TH CENTURY:  
THE PROBLEM OF THEME AND GENRE<sup>2</sup>**

*The object of the study is the genre of women's novels about war. Attention is focused on how women's experience modifies the genre, changing the status of the event and adjusting plot schemes. The purpose of the study is to trace the peculiarities of the development of a women's novel about the war on the material of 4 novels of different periods: "Petrya Slymak" by Oleksandra Svekla, "Behind the Plow" by Varvara Cherednychenko, "Khreshchaty Yar" by Dokiya Humenna and "The Death of Cecil the Lion Made Sense" by Olena Stiazhkina. The novelty of the study is in the fact that it is the first attempt to analyze the genre of women's novel about the war in Ukrainian literature. The study is carried out in line with feminist studies and is based on the works of Nira Yuval-Davis, Cynthia Enloe, Miriam Cooke, Margaret Higonnet, and others.*

*As a result of the research, a number of features of Ukrainian women's novels about the war have been revealed. The genre develops as inscribing women into male plot schemes and creating herstories of war. In the plot scheme, the depiction of battles is episodic, but the depiction of events in the rear and the occupation becomes important. This significantly expands the understanding of war not only as a history of defeats and victories, life and death but also as suffering, patience, and hard work. Women's novels focus on the contribution of women to the provision of the army and social organization, but also on the suffering that women experience during the war. The wounding or mutilation of men in war also becomes a frequent motif, which undermines the standards of masculinity usual for male examples of the genre.*

*Women's texts are also more attentive to female characters, giving them more subjectivity. In the texts of the first half of the 20th century, this subjectivity is a consequence of the lack of men in the public space, providing women with space for self-realization outside the private sphere. In later texts, the subjectivity of women is substantiated by their characters. The appearance of the sniper character marks the overcoming of the victimization of female images in war novels.*

**Key words:** women's war novel, theme, genre, event, herstory.

*Стаття надійшла до редакції 07.09.2022.*

*Прийнято до друку 11.10.2022.*

---

<sup>2</sup> This article is part of the study "Four Wars and Emigration in the Works of Ukrainian Women Writers: Experiences, Emotions, Memory that Were (Not) Mastered", supported by the "IU-Ukraine Nonresidential Scholars Program" of Indiana University, to which the author expresses gratitude.

**Козлов Роман,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-5912-9106

e-mail: r.kozlov@kubg.edu.ua

## ДО ІСТОРІЇ ПЕРШИХ ПУБЛІКАЦІЙ ВІРШІВ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

*Уперше вірші Бориса Грінченка були опубліковані в галицькому журналі «Світ» (1881–1882) і альманасі «Рада» (1883–1884). Деякі з них стали програмними і тому сприймалися як твори зрілого автора. Утім, відомо, що поет висловлював невдоволення своїми першими спробами віршування, а також те, що вірші зазнали редакторських втручань під час цих публікацій. Оскільки детальна біографія Бориса Грінченка відсутня, є потреба реконструювати творчу історію цих віршів та провести текстологічні спостереження. Для цього варто звернутися до особистого листування Бориса Грінченка з Іваном Левицьким (Нечуєм), Михайлом Старицьким, Іваном Зозулею та іншими учасниками тогочасного українського культурного руху. Для текстологічного зіставлення використано матеріали з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського та відповідні друковані матеріали. На підставі проведеної реконструкції з'ясовано, що Борис Грінченко не мав суттєвого авторського контролю над підготовкою перших публікацій своїх віршів. З видавцями галицького журналу «Світ» він фактично не контактував, а з редакторами альманаху «Рада» мав лише фрагментарне спілкування. Активне втручання Михайла Старицького в тексти творів породило непорозуміння між ним і автором. Крім того, такі дії ініціатора альманаху «Рада» спричинили існування кількох редакцій окремих віршів Бориса Грінченка, які суттєво різняться. Водночас з першими публікаціями віршів пов'язана історія псевдонімів Бориса Грінченка, припущення щодо джерел і значення яких запропоноване у статті. Реконструйовані стосунки між Борисом Грінченком і чільними діячами української культури важливі для розуміння історії подальших публікацій його творів і окремих джерел літературно-критичних полемік 1890-х рр. Запропоновані у статті матеріали і спостереження увійдуть до наукової біографії Бориса Грінченка, яку готують фахівці кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Університету Грінченка.*

**Ключові слова:** Борис Грінченко, Михайло Старицький, Іван Франко, українська просвітницька поезія, текстологія.

Уперше вірші Бориса Грінченка були опубліковані в номерах галицького журналу «Світ» за 1881 і 1882 рр. Це цикл «З України» («І минули часи, ці прокляті часи...», «За вікном вітер виє і б'є, і шумить...», «Пам'яті Тараса», «До праці!», «Минає час, минають люде...», «Неначе і світ такий гарний здається...», «Не знаю») і вірш «Щоденна драма (Пр-ці Галі)». Ще кілька віршів вийшли у двох випусках київського альманаху «Рада»: «Матері», «Сестрі», «І молилася я, сподівалася я...», «Минуле», «Ні, про минулі, давні дні...», «Весна», «О, ні! Не жду собі я долі...», «Домовина» — у першому за 1883 р.; «До праці!» і «Наша доля» — у другому за 1884 р.

Деякі з них вважаються програмовими у спадщині автора, а деякі Сергій Єфремов, готуючи в другій половині 1920-х рр. багатотомне видання творів Бориса Грінченка, відніс до рубрики «Не передруковувані вірші» (Грінчен-

ко, 1929, с. 197). Загалом дослідники згадують про позитивні оцінки, які отримали ці вірші від Івана Левицького (Нечуя), Івана Франка, Михайла Старицького на момент виходу і трохи згодом. Ці відгуки із вдячністю згадував і сам автор, проте власні ранні твори він оцінював невисоко передусім через версифікаційну невправність.

Згадка про перші публікації віршів Бориса Грінченка у журналі «Світ» за посередництва Івана Левицького (Нечуя) — спільне місце всіх нарисів біографії письменника, зокрема авторства Миколи Плевака (1911), Анатолія Погрібного (1988), Наталії Зубкової (2008) та інших дослідників. Однак короткі згадки про цей епізод творчого шляху автора не розкривають усіх перипетій, пов'язаних з його входженням до літературного процесу. Дещо детальніше про епізод з публікацією віршів в альманасі

«Рада» ідеться у статті Володимира Поліщука (2015), де він розглядається як свідчення приязних стосунків Бориса Грінченка і Михайла Старицького, які зовсім не передбачали пізнішого конфлікту, що розгорівся в 1890-х рр. А проте, можливо, передумови тієї плагиатної суперечки варто шукати саме в цьому епізоді.

Отже, спроба творчо-біографічної реконструкції історії перших публікацій віршів Бориса Грінченка дасть можливість більш уважно поглянути на мотиви, які рухали його подальшу творчу і публіцистичну діяльність та міжперсональні взаємини.

Ця історія розпочинається наприкінці весни 1881 р., коли молодий поет Борис Грінченко, тоді канцелярист Харківської казенної палати, наважився надіслати Іванові Левицькому (Нечую) для оцінки низку своїх віршів. Очевидно, в Бориса, який щойно склав екзамен на звання вчителя, викликала довіру постать 42-річного викладача Кишинівської чоловічої гімназії, що саме набував популярності як прозаїк і публіцист. Навряд чи юнак мав змогу прочитати його статтю «Сьогочасне літературне прямування», що анонімно вийшла 1878 р. в галицькому журналі «Правда», проте напевне чув про неї, про гурток молоді, зібраний її автором, читав окремі допущені цензурою повісті й оповідання Івана Левицького.

На жаль, не всі ранні листи Бориса Грінченка збереглися, і про їхній зміст можемо лише здогадуватися з відповідей, як-от з доступних листів досвідченого письменника. Звертаючись до нього, Борис, певно, сумнівався у якості власних творів (питає, чи не краще ними розпалювати грубу), цікавився анонсованим тижневиком «Луна», що волею долі перетворився на альманах, й іншими виданнями, які могли б розглянути його твори.

Іван Левицький у листі від 9 червня 1881 р. підтримав молодого поета, указав на його талант, на потенціал як прозаїка, порадив звернутися до епічних або побутових сюжетів і податися в галицькі видання «Правда», «Світ», «Діло». Та для цього потрібні були знайомі «руки», які могли б перевезти рукописи через кордон, «щоб часом на пошті не скрутили їм голови» (Нечуй-Левицький, 1968, с. 287). Таких «рук» Борис не мав, тож, певно, скористався прихильністю досвідченого співрозмовника і в наступних двох листах (вони втрачені) просив допомоги з налагодженням контактів з галицькими редакціями, виявляв зацікавлення «Луною» і просив настанови щодо власних лексикографічних задумів.

Це важливе свідчення ранніх зацікавлень Бориса Грінченка укладанням словника укра-

їнської мови висновуємо із застороги Івана Левицького в наступному, серпневому листі: «Про український словар скажу, що це діло добре, але для поетів воно не на руку: це робота суха, нудна й загаїть багато часу» (Нечуй-Левицький, 1968, с. 288–289), — і з його роздумів про співвідношення української та білоруської мов. Питає молодий лексикограф і адресу Фортуната Піскунова — укладача виданої 1873 р. в Одесі «Словниці Української (або Югово-Руської), мови», відомої значною кількістю «кованих», штучно створених укладачем слів. Згодом Борис Грінченко критично проаналізує цю працю, примірник якої зберігся в його особистій бібліотеці, а поки прагне налагодити зв'язки з досвідченими дослідниками.

Вражений тим, що з першого листа не зміг побачити за добірним українським словом молоді літа адресанта, Іван Левицький дає йому низку настанов з розвитку письменницького хисту, заснованих на його власному досвіді: читати багато художніх творів різних авторів, історії літератур, учитуватись у збірники українських народних пісень задля збереження сліду «народності та національності» (Нечуй-Левицький, 1968, с. 289), наглядати за народним життям. Старший товариш похвалив також напрям думок і прагнень молодого письменника і взявся посприяти передачі його віршів до галицьких редакцій, якщо їх не візьме до друку в «Луни» Олександр Кониський.

Лист Бориса Грінченка до очікуваного укладача «Луни» не мав успіху — через цензурні рогатки Олександр Кониський знеохотився цим виданням і передав ініціативу Луці Ільницькому, зусиллями якого світ побачив лише перший підготовлений випуск. А проте в цьому недатованому листі є важливий додаток з 12 віршів, відібраних поетом для оприлюднення. Власне, це авторський проєкт першої збірки віршів з виразним макросюжетом. Уперше лист опублікував Михайло Возняк, подавши повний перелік віршів і навівши тексти лише п'яти як досі недрукованих (Возняк, 1920, с. 28–33). Перша цілісна публікація листа і віршів (Грінченко, 2020, с. 298–308) дає повне уявлення про авторський задум: від особистого почування причетності до долі України через узагальнення досвіду попередників і соратників до сумних картин сучасних авторів реалій народного життя.

Відповідно до пропозиції Івана Левицького нетерплячий молодий поет надсилає йому, серед трьох листів, вірші для передачі в галицькі редакції. Та лише 3 жовтня буде написаний лист-відповідь, у якому Борис отримає інформацію про нову повість прозаїка («Старосвітська батюшки та матушки»), зобов'язання не-

вдовзі передати вірші за кордон і цінну пораду: «В Ваших віршах розлитий якийсь сум, якась тяжка туга. Розвеселіться трохи й поглядайте на світ божий з надією та з веселістю. Та веселість одіб'ється й в Ваших віршах. В житні, окрім суму та лиха, є багато ласкавого, веселого елементу, бо життя, як полотно, виткана на сумній основі веселим підканням та веселими взірцями. Багно завжди було й буде на землі, і це, мабуть, така доля землі, але з нього лучче сміятись, ніж сумувати за ним» (Нечуй-Левицький, 1968, с. 290). Досвідчений письменник виходив з власного досвіду, і хоч частково, але Борис Грінченко до його поради все ж дослухався.

Про долю творів поет певний час не знав і, можемо припустити, турбував листами свого покровителя. Та заклопотаний щойно отриманими омріяними вчительськими обов'язками забував попередити його про зміну адреси і пропустив важливу звістку. Аж 16 лютого 1882 р. Іван Левицький знайшов час відповісти на чергового нетерплячого листа: «Ваші вірші я одіслав усі й вже двох з них бачив надрукованих. Що стало з другими — не знаю. Пошліть усі ті давніші вірші М.П. Старицькому в Київ, нехай він їх надрукує в своєму збірникові» (Нечуй-Левицький, 1968, с. 291). Як велося від цієї звістки Борисові, можемо лиш уявляти: уперше його вірші опубліковані, але ж де саме і які саме? З названих Іваном Левицьким видань в Російській імперії офіційно можна було передплатити лише «Діло», і то лиш з нового 1882 р., «Світ» же лишався нелегальним.

Дещо роздратована, як і весь короткий лист, згадка про Михайла Старицького зринула недаремно. Кількома місяцями раніше Іван Левицький переслав два вірші («Галі», «Невеселі пісні...») й адресу молодого невідомого поета популярному театральному діячеві, громадівцю, що по двох роках затишшя саме повертався до активного громадського життя. Михайло Старицький задумав український літературно-науковий збірник високого рівня «Рада», що міг перерости у часопис, добирив до нього актуальні й цікаві тексти (Старицький, 1990, с. 439). У першому ж листі від 21 жовтня 1881 р. він згоджується взяти до проєкту кілька творів, обіцяє високий гонорар, просить присилати ще і дає низку порад щодо римування і тональності, призначення поезії: «Поету треба надихати одвагу другим, а не наводити гробковий спів! От яку думку треба проводити, що “най ми і загинемо, а наше діло не вмре, не загине! І хоч не ми, то хоч унуки, а дочекають того свята!”» (Старицький, 1990, с. 438). Дивовижно, як точно ця тирада співзвучна з рядками вірша «До

праці!», щойно виданого стараннями Івана Левицького:

Хоч у недолі й неволі звікуєм —  
долю онукам дамо!  
Ми для роботи на світ народились,  
ми для борні живемо!

(Грінченко, 2020, с. 302)

Припускаємо, що Борис Грінченко, не знаючи долі цього вірша, надіслав його разом з іншими на присуд ініціаторові «Ради», щоб засвідчити розмаїття своїх творчих настроїв. Побачивши таку точну реалізацію власної рекомендації, Михайло Старицький, схоже, обрав роль наставника і 20 січня 1882 р. надіслав авторові перелік з восьми обраних до публікації творів і низку редакторських пропозицій до них (Старицький, 1990, с. 440–441). Деякі були аж надто радикальними, а деякі укладач, як видається, з автором навіть не погоджував. Так, у вірші «Минуле» замість обіцянки «одного куплета викинути цензури ради» (Старицький, 1990, с. 441) перефразовано майже весь текст, але принаймні не змінено тональності. А от зміни, яких зазнала поезія «Матері», легше спостерегти, зіставивши авторську редакцію, збережену в дещо пізнішій авторській збірці, із опублікованою Михайлом Старицьким:

#### МАТЕРИ

Ты надо мною въ темни ночи  
Николи не стулила очи,  
Мене малого доглядала  
И сповивала, и кохала,  
Малому виглядала долю  
Й благала Бога, щобъ николи  
Не довелось мини на свити  
Изъ лыхомъ, зъ горемъ вкупи житы;  
И все кохання, що палало  
У тебе въ серци и не знало  
На кого выльтысь — вповни  
Ты виддала его мини!  
Въ журби життя ты доживаешь,  
А все ты доли выглядаешь  
Мини и мною ты живешь  
И днивъ ясныхъ въ бездолли ждешь!..

(Грінченко, 1884, с. 33)

#### МАТЕРІ

Ти ночі темні не спала —  
Мене малого доглядала:  
І сповивала, і співала,  
Й малому долю виглядала,  
І все коханячко — вповні  
Ти оддала здавенъ мині...  
Въ слѣзахъ живешъ, въ слѣзахъ конаешъ, —

А все ще долі дожидаєшъ...  
Не жди запроданки! Дарма!  
Не завіта вона сама  
До насъ недолюдківъ ніколи;  
Та зъ її ласки босі й голі  
Були і будемъ — аж поки  
Сліпу не візьмемъ въ тороки!

(Рада, 1883, с. 6)

А між тим у листі йшлося лише про заміну останніх семи рядків, щоб «ефектніше закінчити» вірш. Чи приймав Борис Грінченко пропонувані правки і як ставився до них — достеменно встановити зараз неможливо, проте певні висновки можна зробити з того факту, що у збірці «Писни Васыля Чайченка» вони проігноровані, а під віршем зазначено «80.XII.10».

До думки, що молодий поет намагався захистити свої твори, підштовхує і ледь не біжки писана 20 березня 1882 р. відповідь Михайла Старицького: «Ваші вірші з іншими уже давно поїхали до Петербурга, так що останній лист не застав їх у Києві; та можна буде і при коректурі дещо виправити». А далі зовсім загадково: «Здивувало мене, що Ви од деяких віршів цураєтесь, що не Ваші: це, знати, є другий поет за Вашим псевдонімом. Зверну увагу на адреси, а поки хай буде так: всякий своє пізна» (Старицький, 1990, с. 447). Напевне, Борис Грінченко намагався довести редакторів, що в такій редакції вірші перестають бути його власними, а той натомість вважав прізвище поета-початківця псевдонімом, а непогоджені зміни в текстах — простою плутаниною.

За підрахунками укладача, збірка могла побачити світ не раніш ніж за пів року, адже мусила пройти чотири рівні цензури. Проте дозвіл цензора датований лише 12 квітня 1883 р.

У добротному виданні «Рада, український альманахъ на 1883 рокъ. Частина перша. Видання М. Старицького», складеному у форматі товстого літературного журналу, вісім віршів Бориса Грінченка — вперше опублікованих у Російській імперії — опинилися в оточенні творів Михайла Старицького, Івана Левицького (Нечуя), Якова Щоголева, Панаса Мирного, Олени Пчілки, Данила Мордовця, Миколи Жука (Хруща), Пантелеймона Куліша (П. Ратая) та інших авторів. Проте упорядник турбувався про представлення в збірці різних поколінь, тож вперше представив публіці також твори Андрія Бобенка, Андрія Грабенка (Лопуха), братів Тобілевичів — Івана Карпенка-Карого (Гната Карого) і Миколи Садовського. При цьому майже всіх новачків від літератури названо лише на прізвище, знаних же авторів супроводжено іменем чи ініціалом.

Та окрім достойного оточення першої публікації і гонорару не меншу радість Борисові приніс розміщений наприкінці альманаху «Бібліографичний покажчикъ нової української літератури (1798–1883 р.)», укладений Михайлом Комаровим. Окрім 1380 примірників «Ради» цей покажчик вийшов окремим відбитком-брошурую, адже був унікальним довідником видань літератури, «що вироблена писателями російської України», але друкувалася в обох її частинах і за кордоном. Один із записів у ньому повідомляв: «182. Перекотиполе I. — *Вірші* Зъ України. Світъ 1881 р. № 10–13. 1882 р. № 14» (Комаров, 1883, с. 42). Отже, фактично одне видання повідомило молодому поету дві радісні звістки, але обидві зіпсовані неможливістю побачити галицький журнал і редакторською сваволею.

Запис неточний: «Світ» був місячником, тож № 13 відкривав уже наступний рік, крім того, випущено з уваги вірш Івана Перекотиполя «Щоденна драма (Пр-ці Галі)» у № 8–9 (20–21) за 1882 р. — останньому випуску цього радикального журналу. Його заснували Іван Белей та Іван Франко: перший був номінальним редактором, другий — фактичним і до того ж головним автором, якому належали понад половина дописів. Ця перша спроба самостійного часопису була фінансово невдалою через невелику кількість підписників (тираж становив 230–300 примірників) і небажання віддати «Світ» під повне утримання, а отже, й ідеологію Михайла Драгоманова чи Пантелеймона Куліша (Горак, Гнатів, 2005, с. 168, 210, 240, 259).

Достеменно невідомо, що саме змотивувало молодого поета обрати такий псевдонім. Але з огляду на обставини його виникнення (вихід з батьківського дому, поневіряння харківськими квартирами, пошук вільного місця вчителя) можемо припустити, що джерела слід шукати в образах романтизму. Як-от у Шевченковій «Мар'яні-черниці»:

Вітер в гаї нагинає  
Лозу і тополю,  
Лама дуба, котить полем  
Перекотиполе.  
Так і доля: того лама,  
Того нагинає;  
Мене котить, а де спинить,  
І сама не знає —  
У якому краю мене заховують,  
Де я прихилюся, навіки засну

(Шевченко, 2001, с. 192).

Перипетії Бориса Грінченка з першими публікаціями в «Раді» також не скінчилися. Пев-

но, не дочекавшись обіцяного гонорару, він звернувся з листом до укладача, але відповідь отримав зовсім не скоро, аж посеред осені: «З першим виданням “Ради” сталася пригода: книгар Ільницький збанкрутував і замотав мені ціле видання, так що моїх більше 1000 карб. лягнуло» (Старицький, 1990, с. 458). Цим же листом Михайло Старицький повідомив, що вже відібрав кілька з решти надісланих віршів для публікації в другому випуску «Ради», однак випуском цим доручив опікуватися Єлисею Трегубову — викладачеві Колегії Павла Галагана, громадівцю, який знався на видавничій справі.

Після кількох листів між новим редактором і автором ще два вірші молодого поета — «До праці!» і «Наша доля» — увійшли до другої частини «Ради». Вона побачила світ 1884 р. (цензурний дозвіл датовано 1 серпня) й завершила цей проект. Перший вірш — програмовий для Бориса Грінченка — майже не зазнав змін порівняно з авторською редакцією. У другому ж, що розташований наприкінці альманаху, уцілів заледве один рядок.

Відгуки про вірші були схвальними. Позитивно висловився епістолярний товариш Бориса Трохим Зіньківський (вони листувалися понад 10 років і бачилися лише один раз), переказуючи також враження Михайла Комарова: «Могу отделаться разве общей фразой, что нахожу стихотворения твои прекрасными, звучными, сильными. Да и все, кто только ознакомился с 1-[м] томом “Ради”, особенно вторым, отмечают твои стихотворения. Да и Михайло Федорович по поводу 2 тома “Ради” выразился, что в поэтическом отделе твои стихотв[орения] единственно ценные вещи» (Кіраль, 2004, с. 36).

Тут уперше під художнім твором з'являється псевдонім Чайченко, поданий без імені чи ініціалу відповідно до прийнятого редакцією підходу. Але ще раніше читачі могли його побачити з ініціалом «В. Чайченко» на титулі науково-популярної брошури «Про грим та блискавку», яка вийшла 1883 р. в друкарні Окружного штабу в Харкові тиражем 4000 примірників. У хронологічному списку рукописів подружжя Грінченків, які надсилалися різним особам і установам, зазначено, що дозвіл київського цензора отриманий ще 26 травня 1882 р., а виданням опікувався харківський книгар Федір Михайлов (Кіраль, 2004, с. 349). На 24 сторінках у брошурі доступно розповідалося про природу електричних розрядів, історію спостережень і експериментів, способи захисту від блискавок.

Це було перше авторське просвітне масове видання, здійснене коштом гуртка однодумців, ядро якого становили Борис Грінченко, Іван

Зозуля (Спілка), Данило Ткаченко (Пісочинець), Трохим Зіньківський (Певний), Анастасія Віцман. Гроші на видання збиралися з їхніх невеликих заробітків і запускалися у видавничий обіг. Проте з низки підготовлених видань до публікації дійшло тільки одне, «а усі другі загинули в цензурі» (Грінченко, 2020, с. 169). Проте саме так вироблявся досвід проштовхування видань, зокрема вибір переписувачів, підставних адресантів і зворотних адрес, цензурних комітетів тощо.

Джерела псевдоніма Василь Чайченко теж достеменно невідомі. Він виник невдовзі після Івана Перекотиполя і, можливо, мав замінити його як «нещасливого» — Борис же не знав про публікації у «Світі». Принаймні у згаданому хронологічному списку вже 1882 р. два рукописи позначені саме так (Кіраль, 2004, с. 349).

Наважимося припустити, що псевдонім Василь Чайченко відсилає до повісті Марка Вовчка «Три доли» (1861), у центрі якої — залежність життєвих шляхів трьох дівчат від фатального кохання, несправедливого ув'язнення і нещасливої долі козака-звabника Якова Чайченка. Авторка переважно називає його на прізвище, майже не згадуючи імені (а так звали і Борисового діда по батькові). При цьому прибране ім'я письменника Василь може відсилати до оповідання Марка Вовчка «Два сини» (1861) про понівечені рекрутчиною короткі життя запального пустуна Андрія і розсудливого, завжди зосередженого Василя.

У перших публікаціях повісті «Три доли» наголос у прізвищі Чайченко позначений на першому складі (Вовчок, 1861, с. 17). Натомість на титульному аркуші рукопису «Додатки до “Словаря російсько-українського” М. Уманця та А. Спілки. Львів, 1893» рукою Бориса Грінченка по-креслярськи каліграфічно виведено «Зібрав В. Чайченко. 1893.І.31(ІІ.12.)» (Грінченко, 1893, арк. 1). Тож для Бориса Грінченка цей псевдонім не лише писався, а й звучав подібно до власного прізвища, з наголосом на другому складі.

Таким чином, спроба творчо-біографічної реконструкції історії перших публікацій віршів Бориса Грінченка в галицькому журналі «Світ» та київському альманасі «Рада» уточнює інформацію про перші творчі контакти молодого автора зі старшими діячами українського літературного руху, про причини появи редакцій окремих віршів поета та вказує, що вони з'явилися поза його волею, розкриває час виникнення псевдонімів Іван Перекотиполе і Василь Чайченко. На основі даних цієї реконструкції можна припустити, що саме безцеремонне втручання Михайла Старицького як укладача альманаху



«Рада» в тексти віршів Бориса Грінченка заклало підвалини їхнього пізнішого конфлікту. По суті публікація в першому випуску «Ради» зробила Бориса Грінченка заручником ситуації, адже його справжнє прізвище стояло під фактично чужими текстами. Публікація в другому випуску «Ради» сформувала зв'язок між двома псевдонімами письменника і спонукала молодого автора до більш ретельного контролю за оприлюдненням власних текстів. Водночас позитивними сторонами цих епізодів творчого шляху Бориса

Грінченка слід вважати спонукання до самостійної підготовки власних збірок віршів до публікації, а також до налагодження зв'язків з галицькою українською спільнотою, що вилилося з часом у повноцінну співпрацю з Іваном Франком. Звісно, потрібно здійснити ретельний текстологічний та правописний аналіз ранніх творів Бориса Грінченка, щоб аргументовано висновувати про причини тих чи інших змін, але вже цей матеріал дає достатньо підстав для прогнозування наукових висновків.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вовчок М. Три долі. *Основа*. 1861. Январь. С. 9–90.
2. Возняк М. З листування Бориса Грінченка й Трохима Зіньківського з Олександром Кониським. *Життя і мистецтво*. 1920. Ч. 1. С. 28–33.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 5. Не пора! Л., 2005. 426 с.
4. Грінченко Б. Додатки до «Словаря російсько-українського» М. Уманця та А. Спілки. *ІР НБУВ*. Ф. 1. Од. зб. 34407.
5. Грінченко Б. Зібрання творів. Епістолярна спадщина. Кн. 1. К., 2020. 678 с.
6. Грінченко Б. Писни Василя Чайченка. Харків, 1884. 35 с.
7. Грінченко Б. Твори. Т. X: Поезії. Кн. 2. К.: Рух, [1929]. 288 с.
8. Зубкова Н. Архів і бібліотека видатного діяча українського просвітництва Б. Д. Грінченка. К., 2008. 177 с.
9. Кіраль С. (упоряд.). «...Віддати зумієм себе Україні». Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком. К., Нью-Йорк, 2004. 520 с.
10. Комаров М. Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798–1883 р.). Київ, 1883. 74 с.
11. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: у 10 т. Т. 10. К., 1968. 588 с.
12. Плевако М. Життя та праця Бориса Грінченка. Х., 1911. 81 с.
13. Погрібний А. Борис Грінченко: нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1988. 268 с.
14. Поліщук В. Про взаємини Михайла Старицького та Бориса Грінченка (до історії одного конфлікту). *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. 2015. Вип. 12. С. 238–249.
15. Рада. Український альманах на 1883 рік. Ч. 1. Київ, 1883. 470 с.
16. Старицький М. Твори: в 6 т. Т. 6. К.: Дніпро, 1990. 831 с.
17. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 1. К., 2001. 784 с.

#### REFERENCES

1. Grinchenko, B. (1884). *Pisni Vasylia Chaichenka* [Vasyl Chaichenko's Songs]. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Grinchenko, B. (1893). Dodatky do "Slovaria rossiisko-ukrainskoho" M. Umantsia ta A. Spilky [Supplements to the "Russian-Ukrainian Dictionary" by M. Umanets and A. Spilka]. *IR NBUV*, F. 1, 34407 [in Ukrainian].
3. Grinchenko, B. (1929). *Tvory* [Works]. Vol. 10: Poetry, Book 2. Kyiv: Rukh [in Ukrainian].
4. Grinchenko, B. (2020). *Zibrannia tvoriv. Epistoliarna spadshchyna* [Collection of works. Epistolary Heritage]. Vol. 1, Kyiv [in Ukrainian].
5. Horak, R. & Hnativ, Ya. (2005). *Ivan Franko. Vol. 5. Ne pora!* Lviv [in Ukrainian].
6. Kiral, S. (Ed.). (2004). "...Viddaty zumiiem sebe Ukraini". *Lystuvannia Trokhyma Zinkivskoho z Borysom Hrinchenkom* ["...We will be able to give ourselves to Ukraine". Correspondence between Trokhym Zinkivskyi and Borys Grinchenko]. Kyiv, New York [in Ukrainian].
7. Komarov, M. (1883). *Bybliohrafichnyi pokazhchuk novoi ukrainskoi literatury (1798–1883 r.)* [Bibliographic Index of New Ukrainian Literature (1798–1883)]. Kyiv [in Ukrainian].
8. Nechui-Levytskyi, I. (1968). *Zibrannia tvoriv u 10 tomakh*. Vol. 10, Kyiv [in Ukrainian].
9. Plevako, M. (1911). *Zhyttia ta pratsia Borysa Grinchenka* [Borys Grinchenko's Life and Work]. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Pohribnyi, A. (1988). *Borys Grinchenko: narys zhyttia i tvorchosti* [Borys Grinchenko: The essay of life and work]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
11. Polishchuk, V. (2015). Pro vzaiemyny Mykhaila Starytskoho ta Borysa Grinchenka (do istorii odnogo konfliktu) [About the Relationship between Mykhailo Starytskyi and Borys Grinchenko (to the history of one conflict)]. *Ivan Ohiienko i suchasna nauka ta osvita*, 12, 238–249 [in Ukrainian].
12. Rada. (1883). *Ukrainskyi almonakh na 1883 rok* [Rada. Ukrainian almanac for 1883]. Vol. 1, Kyiv [in Ukrainian].
13. Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv u 12 tomakh* [Complete collection of works in 12 volumes]. Vol. 1, Kyiv [in Ukrainian].
14. Starytskyi, M. (1990). *Tvory v 6 tomakh* [Works in 6 volumes]. Vol. 6, Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
15. Vovchok, M. (1861, January). Try doli [Three Destinies]. *Osnova*, pp. 9–90 [in Ukrainian].
16. Vozniak, M. (1920). Z lystuvannia Borysa Grinchenka i Trokhyma Zinkivskoho z Oleksandrom Konyskyim [From the Correspondence of Borys Grinchenko and Trokhym Zinkivskyi with Oleksandr Konyskyi]. *Zhyttia i mystetsvo*, 1, 28–33 [in Ukrainian].
17. Zubkova, N. (2008). *Arkhiv i biblioteka vydatnoho diiacha ukrainskoho prosvitnytstva B. D. Grinchenka* [Archive and Library of the Prominent Figure of Ukrainian Enlightenment B. D. Grinchenko]. Kyiv [in Ukrainian].

**Roman Kozlov,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-5912-9106

e-mail: r.kozlov@kubg.edu.ua

#### ON THE HISTORY OF THE FIRST PUBLICATIONS OF BORYS GRINCHENKO'S POEMS

*For the first time, Borys Grinchenko's poems were published in the Galician journal "Svit" (1881–1882) and the almanac "Rada" (1883, 1884). Some of them became programmatic and were therefore perceived as the works of a mature author. However, the poet expressed dissatisfaction with his first attempts at poetry. Besides, the poems underwent editorial interventions in these publications. Since there is no detailed biography of Borys Grinchenko, there is a need to reconstruct the creative history of these poems and conduct textological observations. For this, one should refer to the personal correspondence of Borys Grinchenko with Ivan Levytskyi (Nechuy), Mykhailo Starytskyi, Ivan Zozulya and other participants of the Ukrainian cultural movement of that time. Materials from the collections of the Institute of Manuscripts of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine and corresponding printed materials were used for the textological comparison. On the basis of the conducted reconstruction, it is found that Borys Grinchenko did not have significant authorial control over the preparation of the first publications of his poems. He actually had no contact with the publishers of the Galician journal "Svit", and had only fragmentary communication with the editors of the almanac "Rada". Mykhailo Starytskyi's active intervention in the texts of the works gave rise to a misunderstanding between him and the author. In addition, such actions of the initiator of the "Rada" almanac led to the existence of several editions of Borys Grinchenko's individual poems, which differ significantly. At the same time, the history of Borys Grinchenko's pseudonyms is connected with the first publications of poems. The article proposes an assumption about their sources and significance. The reconstructed relationship between Borys Grinchenko and leading figures of Ukrainian culture is important for understanding the history of subsequent publications of his works and individual sources of literary and critical polemics of the 1890s. The materials and observations proposed in the article will be included in the scientific biography of Borys Grinchenko, which is being prepared by specialists of the Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies of Grinchenko University.*

**Key words:** Borys Grinchenko, Mykhailo Starytskyi, Ivan Franko, Ukrainian enlightenment poetry, textology.

*Стаття надійшла до редакції 25.08.2022.*

*Прийнято до друку 11.10.2022.*

**Кондратьєва Світлана,**  
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

ORCID ID 0000-0003-4638-3863  
e-mail: thorough.light@gmail.com

## **ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 рр. ТА ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ НА ДРАМАТУРГІЮ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО**

*Актуальність статті зумовлена недостатньою дослідженістю впливів війни та революції на драматургію Юрія Яновського. Тож за допомогою методів філологічного аналізу, текстологічної та джерелознавчої методологій проаналізовано вплив Української революції 1917–1921 рр. та Другої світової війни на драматургічний доробок письменника. Для цього зіставлено біографію та драматургічний доробок Ю. Яновського, проаналізовано чорнові матеріали до п'єс та розглянуто остаточні редакції творів. Так, драматургію Ю. Яновського можна розділити на довоєнну та повоєнну. У довоєнних п'єсах, до яких належать «Завойовники», «Дума про Британку» та «Потомки», наявний виразний вплив революції 1917–1921 рр. У «Думі про Британку» автор безпосередньо зображує революційні події, для чого звертався до періодики і спілкувався з очевидцями. У двох інших п'єсах присутні часті згадки про революційне минуле від різних дійових осіб. Друга світова війна явно вплинула на історію становлення двох повоєнних п'єс: «Сина династії» та «Дочки прокурора». Першу п'єсу Ю. Яновський планував із цивільною проблематикою, але переробив, показавши, як персонажі стикаються з реаліями війни. Текст «Дочки прокурора» письменник змінював кілька разів. У довоєнній редакції деякі персонажі згадували своє революційне минуле, у повоєнних же це змінилося на згадки про часи війни. У першій повоєнній редакції вплив війни на життя персонажів був виразнішим, але у другій письменник його зменшив, зокрема, прибравши антагонізм між колишнім фронтовиком та посібником фашистського режиму. Також можна припустити, що власний досвід, пов'язаний з війною, зробив Ю. Яновського чутливим до цієї теми і спонукав написати п'єсу «Райський табір», на яку надихнула лише одна газетна замітка. Отже, війна та революція мали потужний вплив на драматургію письменника і як реалії, відображені у тексті, і як фактор, що спонукав його до внесення суттєвих змін до п'єс.*

**Ключові слова:** Яновський, драматургія, п'єси, війна, революція, вплив, архівні матеріали, історія становлення.

Війни та революції завжди помітно впливали на художню літературу: під час бойових дій необхідно було не дати людям занепасти духом, а опісля автори часто намагалися осмислити та переосмислити причини війни та революцій, як і їх вплив на країни загалом і долі окремих людей. Драматургія Юрія Яновського — це яскравий приклад того, наскільки революція та війна можуть вплинути на творчість митця. Письменнику довелося побачити і Українську революцію 1917–1921 рр., яка припала на його підлітковий вік, і Другу світову війну, в часи якої Яновський працював військовим кореспондентом, був присутнім і на Нюрнберзькому процесі. У драматургічному доробку письменника можна знайти сім завершених п'єс. Утім, над двома останніми, «Дочкою прокурора» та «Молодою волею», Яновський все

ще продовжував працювати, коли його творча діяльність була перервана передчасною смертю.

П'єси Яновського неодноразово привертали увагу дослідників як у контексті радянської драматургії чи творчості письменника загалом (Шаргородська, 2004; Кузякіна, 1958; Свербілова, Малютіна та Скорина, 2009), так і самі по собі (Школа, 2014; Школа, 2017; Школа, 2018). Однак мало хто з науковців зосереджувався саме на впливі чи зображенні війни та революції у драматургії Яновського. Чи не єдиним винятком, який вдалося знайти у межах цієї розвідки, стала стаття доктора історичних наук Юрія Котляра. У ній науковець дослідив південноукраїнське повстанство в творчості Яновського, зокрема на матеріалі п'єси «Дума про Британку» (Котляр, 2018). Відсутність досліджень, які розглядали б вплив війни та ре-

волюції на драматургію Яновського, зумовлює актуальність цієї розвідки.

**Мета дослідження** — проаналізувати вплив Української революції 1917–1921 рр. та Другої світової війни на драматургічний доробок Юрія Яновського. Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- зіставлення біографії та драматургічного доробку письменника;
- аналіз чорнових матеріалів до п'єс;
- розгляд остаточних редакцій творів.

Поставленні завдання передбачають залучення не тільки методів філологічного аналізу, але й текстологічної та джерелознавчої методологій. Перша причина такої потреби у тому, що вплив революції та війни міг відобразитися у чернетках, але не дійти до остаточної редакції творів. Для розуміння другої причини необхідно звернутися до зв'язку між творчістю та біографією автора. Народжений у 1902 р., Яновський зустрів Українську революцію 1917–1921 рр. у молодому віці, ще до початку своєї літературної кар'єри. Однак Друга світова війна відбулася, коли письменник вже активно займався мистецтвом. Війна могла вплинути на становлення п'єс, над якими Яновський працював ще до її початку, і дослідження цього є другою причиною використання текстологічної та джерелознавчої методологій.

**«Завойовники», «Дума про Британку» та «Потомки»: вплив революції.** Драматургію письменника можна розділити на довоєнну та повоєнну. До війни Яновський написав «Завойовників» (1931), «Думу про Британку» (1937), та «Потомків» (1938). На ці тексти мала очевидний вплив Українська революція 1917–1921 рр. Складним питанням у цьому контексті стає розрізнення впливу революції як особистих вражень і досвіду письменника та впливу культу революції, який був поширеним у радянські часи. На честь революції, яка тоді мала назву «жовтнева», та її видатних учасників називали вулиці, різноманітні заклади і цілі населені пункти, річниці революції відзначалися святкуваннями на території всього СРСР. Дві з трьох довоєнних п'єс Яновського, «Завойовники» та «Дума про Британку», були написані до п'ятнадцятиріччя та двадцятиріччя жовтневої революції. Складно було б заперечити той факт, що культ революції мав вплив на Яновського та його творчість. З іншого боку, письменник сам був свідком та учасником революційних подій, тому не варто виключати і його особистої зацікавленості, про яку свідчать деякі джерела (Панченко, 2002, с. 143). До того ж Яновський вважав своїм завданням як митця зображувати саме сучасність або близькі до неї

події (Лист у вічність, 1980, с. 243), і було б важко заперечувати, що вплив революції на суспільство та долі окремих людей довгий час лишався помітною частиною сучасності письменника.

Про особистий інтерес до революційних подій свідчить і підхід митця до написання п'єс. Найвиразнішим прикладом цього може стати «Дума про Британку», оскільки цей твір не тільки присвячений ювілею революції, але й описує повстання села, яке оголосило себе народною республікою. Працюючи над п'єсою, Яновський звертався до періодики: у його архіві збережено вирізку із нарисом Г. Раппепорта (1927) «Висунська Народна Республіка», із якого письменник брав матеріал для твору. Окрім цього, Яновський двічі приїздив у Висунськ, «зустрічався з учасниками боїв з денікінцями, вів бесіди з колишніми народними комісарами “Висунської республіки” [...], записав перекази про історію Висунська...» (Сірош, 1976, с. 216). Якби письменник хотів написати п'єсу лише під впливом радянського культу революції і не мав особистого інтересу до тогочасних подій, то навряд чи поставився б до пошуку інформації настільки відповідально.

Безперечно, остаточна редакція «Думи про Британку» ідеологізована: селяни-республіканці обстоюють своє право саме на радянську республіку (Яновський, 1959, с. 121), на їхньому знамені вишите слово «Ленін» (Яновський, 1959, с. 114), і саме до Леніна, до Червоної армії селяни посилають за підмогою (Яновський, 1959, с. 116); ім'я Леніна багато разів звучить під час збору уряду села-республіки, на Леніна посилається Лавро Мамай, коли пояснює, нащо йому республіка (Яновський, 1959, с. 99); а у трагічному фіналі, коли більшість позитивних персонажів гине, розстріляна ворогами, хлопчик Роман каже, що плакати не треба, бо «тепер Ленін знає нас» (Яновський, 1959, с. 133). Враховуючи те, наскільки Яновський переймався глибиною психологічних і духовних мотивацій вчинків героїв (Костюк, 1987, с. 366) та як відповідально і прискіпливо підходив до збору інформації для написання своїх творів, можна припустити, що принаймні частина із перерахованих сцен та деталей у п'єсі з'явилася як свідомою даниною ідеологічним вимогам. Водночас у «Думі про Британку» явно помітний і український колорит — сама назва п'єси включає назву жанру українського фольклору. Народна традиція явно проглядає у рисах головного героя, голови села-республіки Лавра Мамає, його бабусі, характерниці Мамаїхи, та бойового побратима Петра Несвятипаски, який навіть спільників для себе хоче обирати за козацькою

традицією, щоб могли «тричі круг хати жорно обнести» (Яновський, 1959, с. 99). Якби Яновський писав п'єсу тільки через культ революції і задля демонстрації своєї згоди із радянською ідеологією, то навряд чи він став би включати до тексту елементи, через які його могли б звинуватити у «буржуазному націоналізмі».

Окрім цього, із чернеток п'єси можна побачити, що первісний задум твору був складніший від остаточної редакції. Той, хто фігурує у списку дійових осіб остаточної редакції як робітник Грицько Коваль у чернетках першої редакції був євреєм Лейбою Книшем. Така народна приналежність персонажа піднімала у творі проблему антисемітизму — більшість дійових осіб ставилася до Лейби упереджено. Цікаво, що ця проблема вирішувалася цілком у дусі радянської ідеології — за єврея заступався Лавро Мамай зі словами: «Чужий не приросте..! А коли він душею приріс? Горем своїм приріс? (важко підводиться на ноги) — Коли його Ленін послав — то й тоді не приросте?! Га?»<sup>1</sup> (Яновський, б.д., арк. 4), а остаточно упередженість до Книша зникла, коли з'ясувалося, що його батько був селянином (Яновський, 1935, арк. 8). Окрім проблеми упередження на національному ґрунті, у ранніх варіантах п'єси також можна відзначити більшу складність зв'язків між героями. На початку остаточної редакції Варка, кохана Мамай, каже, що Клеопатра, отаманша, яка колись була у загонах Махна, заграє до Лавра (Яновський, 1959, с. 84). На подальші події в остаточній редакції це твердження не впливає. Однак у ранніх варіантах є сцена, де Клеопатра приходиться до Лавра, застає його на самоті, починає освідчуватися і пропонує втекти разом. Цікаво, що у цій сцені із розмовою, сповненою метафор, у якій Лавро та Клеопатра кажуть про себе у третій особі, Мамай пропонує жінці: «Хай стане в лави та б'ється поруч — республіка на світ народилась» (Яновський, б.д., арк. 5). Завдяки цій фразі діалог Клеопатри та Лавра не тільки ускладнює особисті зв'язки дійових осіб, але й демонструє відкритість позитивних персонажів, яких очолює Мамай, до прийняття інших у свої ряди, навіть і потенційних чи колишніх ворогів. В остаточній редакції діалог Лавра та Клеопатри відсутній, як і проблема антисемітизму. Складним лишається питання про те, чим саме були зумовлені такі зміни тексту: зміною задуму, потребою скоротити текст, автоцензурою чи цензурою зовнішньою. Однак у контексті цієї розвідки варто зосередити ува-

гу на тому факті, що початковий задум «Думи про Британку», оприявлений у чернетках, був складнішим і глибшим за остаточну редакцію. Яновський хотів приділити увагу особистим стосункам персонажів, глибше розкрити їхні характери, а також звернутися до проблеми упереджень за національною ознакою. Такі особливості тексту явно дисонують із культом революції і тим, яких творів вона вимагала. Отже, хоча остаточна редакція «Думи про Британку» і була змінена для більшої відповідності радянській ідеології, історія становлення явно демонструє, що на початковий задум мали більший вплив особисті інтереси письменника, а не культ революції.

Якщо «Дума про Британку» показує події 1919 р., то у двох інших довоєнних п'єсах дія відбувається після революції. При цьому варто зазначити, що у «Завойовниках» революція присутня у двох площинах. Перша — це минуле дійових осіб, яке час від часу згадується у репліках. Один із робітників, коли питають, хто він, відповідає: «Я — демобілізований червоноармієць» (Яновський, 1959, с. 16); інший робітник згадує про завод: «Ми його своїми руками одіграли після революції» (Яновський, 1959, с. 23); на зборах один із працівників каже: «Ми відібрали у своїх капіталістів фабрики і заводи» (Яновський, 1959, с. 39). Старий дід-пастух згадує що у нього «онуків усіх революція забрала» (Яновський, 1959, с. 69). Віра Венгер, секретар партії, у важку для неї хвилину говорить: «Фронти згадуються мені. Вибухи набоїв і гуркіт кулеметів. Затиснувши серця, йшли ми на ворога. Воля класу вела нас до перемог. Голодні, босі, билися ми за майбутнє. Голодні, босі...» (Яновський, 1959, с. 66). Цікаво, що і німецький робітник Хейман, марячи від хвороби, згадує Гамбурзьке комуністичне повстання (Яновський, 1959, с. 10–11). Ці і подібні репліки представляють революцію у площині минулого, як частину життя персонажів, яке впливає і на їхнє теперішнє через здобутий досвід.

Однак революція присутня у п'єсі і в площині майбутнього. Один із першорядних персонажів «Завойовників» Гвардія — робітник, який отримав прізвище у підпіллі (Яновський, 1959, с. 46). На заводських зборах він висловлює свою позицію через згадку про революцію: «...Ми били їх у громадянську війну. Ми битимемо їх технікою!..» (Яновський, 1959, с. 37). Але боротьба, про яку він говорить, лишається не тільки метафоричною, у рамках виробництва. Гвардії доручено поїхати до Німеччини і оглянути завод, який пропонується купувати. Сцени, у яких Гвардія розмовляє з німецькими робітниками чи приватно, чи на зборах ро-

<sup>1</sup> Тут і далі у цитованих архівних матеріалах збережено правопис оригіналу, а також особливості виділення тексту.

бітничого активу, закінчуються його палкими закличками до революції та цитуванням Інтернаціоналу. У фіналі п'єси Гвардія з'являється у вбранні червоного фронтовика і закінчує свій монолог твердженням: «Ми завоюємо цілий світ» (Яновський, 1959, с. 71). Таким чином у «Завойовниках» революція представлена і у площині майбутнього, і через боротьбу як метафору для праці, і через очікувану всесвітню революцію пролетаріату.

Хоча і у «Завойовниках», і у «Потомках» персонажі згадують часи революції, в останній довоєнній п'єсі змістовий акцент зміщується. Якщо у «Завойовниках» майже всі дійові особи так чи інакше принагідно згадували революційні події, то у «Потомках» до таких згадок постійно вдаються тільки два персонажі, Іван Горлиця та Іван Голешник. На сцені вони вперше з'являються зі зброєю в руках, шукаючи Грицька Чорного, бо прийшов час на їх «червонопартизанське слово» (Яновський, 1959, с. 148). Промовистою деталлю стає те, що зброя, яку колишні партизани принесли із собою, виявляється дерев'яною, з драмгуртка. Горлиця та Голешник постійно згадують про революцію і, схилиючи інших дійових осіб до самосуду над Чорним, апелюють до їхнього революційного минулого. Однак автор показує цих двох персонажів радше як комічні фігури, а не сповнені високої патетики. У цьому їм протиставляється голова колгоспу, молодий чоловік Семен Твердохліб, який, вислухавши колишніх партизанів, вдається до власних спогадів про революцію: за її часів він був ще дитиною, але вже тоді «хотів бути достойним батька-більшовика, достойним батьківщини, достойним славних людей громадянської війни» (Яновський, 1959, с. 150). Семен виступає проти самосуду та наполягає на вирішенні всіх питань за радянськими законами. Відповідно у «Потомках» революційний пафос відходить у минуле, дійові особи, які тримаються за нього, видаються комічними, а героям та аудиторії пропонується зосередитися на потребах та вимогах сучасності.

**«Син династії» та «Дочка прокурора»: вплив війни.** Післявоєнні п'єси Яновського — «Син династії» (1942), «Райський табір» (1952), «Дочка прокурора» (1953) та «Молода воля» (1954). На останню із перелічених п'єс, історичну, першу із задуманої трилогії про життя Тараса Шевченка, війна впливу не мала. Натомість особливу увагу у контексті цієї розвідки заслуговують «Син династії» та «Дочка прокурора», оскільки війна вплинула на їх зміст та історію становлення. Перші чернетки із архіву Яновського, які стосуються «Сина династії», датовані 1941 р. (Яновський, 1941, арк. 3).

Хоча Друга світова війна вже тривала, задум п'єси був цілком цивільним. Твір оповідав про молодого директора заводу, якому вдається гідно впоратися із високою посадою, підвищити на заводі культуру та продуктивність і показати себе гідним «сином династії» робітників (Яновський, 1941, арк. 3) — звідти і назва п'єси. Перші чотири дії остаточного варіанту співпадають з початковим задумом: головний герой Максим приїжджає на завод, не даючи знати про те, що новий директор — це він. Своєю поведінкою та рішеннями Максим заслуговує прихильність і старих майстрів, і молодших членів колективу. Однак далі проблематика змінюється: третя дія закінчується об'явою про те, що почалася війна, і далі у п'єсі дійовим особам доводиться стикатися з труднощами військового, а не цивільного життя. Яновський вочевидь змінив ідею твору, можна припустити, що через особисті враження чи через бажання актуалізувати твір для часу, а найвірогідніше, що із поєднання цих двох причин. Утім, присутні зміни відбулися не тільки на етапі становлення тексту.

За життя Яновського «Син династії» виходив друком тричі: в журналі «Українська література» (№ 9–11 1942 р. та № 1–2 1943 р.), у збірках «Земля батьків» та драматичних творів, виданій 1946 р. В усіх виданнях текст той самий, датований квітнем 1942 р. Але у 1951 р. Яновський вніс до п'єси зміни, імовірно, готуючи її до видання у збірці своїх творів (Яновський, 1959, с. 449). Відмінності між текстом, датованим 1943 р., та тим, який письменник створив у 1951 р., зокрема різниця структури та фіналу твору, дають змогу говорити про дві різні редакції. Цікаво, що у першій з них головний герой, говорячи сам до себе, має репліку, яка ніби відсилає до початкового авторського задуму: «Вам і в голову вашу не спадало, що справа не тільки в заводі, де ви хотіли показати себе і свою роботу. І показали б! Безперечно, показали б! У вас цей хист є. Ви самі знаєте, без скромності... За допомогою, правда, батькової династії, як каже старий Свирид, — чого там ховати?!» (Яновський, 1946, с. 209). Перша редакція закінчується тим, що робітники заводу, які стали партизанами, успішно рятують своїх полонених товаришів і разом із партизанським підкріпленням готуються дати бій німецьким силам, що на підході (Яновський, 1946, с. 230). У 1942 р. війна ще тривала, і таке закінчення було цілком актуальне. Однак у редакції 1951 р. Яновський змінив фінал: п'єса закінчується тим, як робітники збираються на подвір'ї заводу, а Максим виголошує коротку промову про те, що життя відродиться після перемоги, а донбасівська сторона стоятиме в очах поко-

лінь як легенда (Яновський, 1959, с. 247). Відтак у пізнішій редакції Яновський змінив акцент із продовження боротьби на відновлення цивільного життя.

Війна вплинула і на становлення тексту «Дочки прокурора». В архіві Яновського зберігається перша редакція цієї п'єси, названа «День гніву», датована 1940 р. (Яновський, 1940). Хоча у нотатці до цього тексту Яновський пише, що намагався переробити п'єсу, але відмовився від цієї ідеї і планує створити зовсім новий твір (Яновський, 1940), схожість характерів та перших сцен дає змогу розглядати «День гніву» не як окремих твір, а як першу редакцію «Дочки прокурора» (Кондратьєва, 2022). П'єса має три редакції: одну довоєнну, 1940 р., та дві повоєнні, першу з яких можна датувати 1952 р. Другу повоєнну редакцію можна датувати 1953 р., коли автор фактично перестав над нею працювати, або 1956 р., коли вона вперше була надрукована. Розглядаючи ці редакції, можна побачити, як при становленні твору вплив війни перебиває враження від революції.

У першій, довоєнній редакції, позитивний образ батька головної героїні твору формується не тільки завдяки його індивідуальним рисам та стосункам з іншими дійовими особами, але і героїчному минулому. Пан Чуйко — орденоносець, колишній партизан (Яновський, 1940–1946, арк. 75). Про своє минуле часів революції він згадує кілька разів. Коли його донька хоче завершити життя самогубством і апелює до схожого батькового рішення, пан Чуйко різко заперечує: «Ляля. Ти сам стрілявся.../ Левко Микитович. А хоч би й стрілявся! Ти спитай — коли стрілявся! Махновці нас оточили! Поклали всіх людей! Порятунку ніякого, хоч зубами гризи! Що ж по твоєму — в полон здаватися?! Ну, й стрілявся! Коли оточений, коли патронів немає, коли підмоги не ждеш!» (Яновський, 1940–1946, арк. 57). Іншого разу він вдається до спогадів за застіллям, роблячи комплімент хатній робітниці своєї родини: «У дев'ятнадцятому році, під час денікінців — Марія Семенівна нам їсти носила до старої шахти. Там комітет наш переховувався, а вона було крізь усі офіцерські пости прорветься...» (Яновський, 1940–1946, арк. 77–78). Цікаво зауважити і те, що у першій редакції Ляля та її мати — це вже друга родина пана Чуйка. Про його першу родину згадує хатня робітниця: «...дружину його вбили денікінці. І діти загинули за батька» (Яновський, 1940–1946, арк. 35).

Однак спогади про революційні часи є не тільки у позитивних персонажів. У першій редакції бабуся головної героїні має монолог, через який розкривається її негативний

характер — жінка все життя підслуховувала, збираючи інформацію про інших людей, аби маніпулювати ними. Про хлопця, який їй сподобався в молодості, вона згадує так: «Довго він на мене не звертав уваги. Тоді я взнала його тайну. Він був революціонером. І в їхньому домі працювала підпільна друкарня. Я йому одверто сказала: — “мій милий, або ми одружимося, або я змушена виказати друкарню!” Все було точно розраховано. Я пошила собі підвінечне вбрання. Батько відписав мені майно. Але мій наречений в останню хвилину повісився, проклинаючи мене в листі». (Яновський, 1940–1946, арк. 26–27). Ця частина монологу не тільки розкриває характер дійової особи, але й ще раз демонструє, що революційні події лишаються значущою частиною минулого персонажів старшого покоління.

У другій редакції п'єси (першій повоєнній) зникають згадки про революцію, вони замінені посиланнями до подій часів Другої світової війни. У першій редакції дядько головної героїні був виразно негативним персонажем, однією з вад якого було вживання алкоголю. У другій редакції він стає позитивним персонажем, контуженим фронтовиком, а алкоголь вживає помірно, щоб боротися з наслідками контузії. У кінці твору дядько головної героїні згадує свій військовий досвід, зокрема те, як на фронті транспортували фашистських «язиків» (Яновський, 1952, арк. 69–70). Минуле, пов'язане з Другою світовою, отримав ще один персонаж. У першій редакції він названий Володимиром Євгеновичем, у другій же стає Опанасом Іудовичем. Промовисте по батькові прямо пов'язано із особистістю — у кінці п'єси виявляється, що під час війни він був фашистським поліцаєм на окупованих територіях (Яновський, 1952, арк. 69–74). У другій редакції із монологу бабусі головної героїні зникає згадка про революціонера із підпільною книгарнею. Але жінка зневажливо відгукується про контузію свого дівера і каже, що вона в тилу більше страждала, ніж він «на своєму фронті, що давно минув» (Яновський, 1952, арк. 5). У другій редакції згадки про революційне минуле персонажів прибрано, натомість з'являються вказівки на те, яким було їхнє життя під час Другої світової війни.

У третій редакції Яновський зробив вплив війни на життя персонажів менш виразним. Автор перейменував Опанаса Іудовича на Опанаса Аполоновича і прибрав із його минулого співпрацю з фашистами. Нове по батькові підкреслює харизматичність персонажа, завдяки якій він залучав до злочинної діяльності нових співників та викликав симпатію у дружини прокурора, аби дістатися до паперів її чоловіка.

Зберігається згадка про фронтове минуле дядька головної героїні, але його проблеми з алкоголем із твору прибрані, навпаки, через контузію він не вживає спиртного. Бабуся головної героїні, яка, вочевидь, прекрасно про це знає, не оминає можливості дошкулити діверові, стверджуючи, що першопрчина його проблем не контузія, а фронтова горілка (Яновський, 1959, с. 324). Відтак у останній редакції п'єси можна бачити, що вплив війни на життя персонажів виражений менше, ніж у другій редакції, зокрема зникає протиставлення дядька головної героїні, колишнього фронтовика, та головного антагоніста твору, який із фашистського поліція перетворений на злочинця без військового минулого.

П'єса «Райський табір», остання актуальна для розгляду у контексті цієї розвідки, сатирично показує події на тлі Корейської війни 1950–1953 рр. Як пише у спогадах дружина Яновського, Тамара Жевченко, письменник створив цю п'єсу «буквально за два місяці, прочитавши в газеті “Правда” за 29 жовтня 1952 року статтю “Грызня в стране захватчиков”» (*Лист у вічність*, 1980, с. 81–82). Корейська війна не мала безпосереднього впливу на життя Яновського, інформацію для твору він черпав переважно із періодики. Однак можна припустити, що, оскільки письменник пережив революцію та війну, військові події в іншій країні не лишили його байдужим, а навпаки, спонукали до творчості. Відповідно революцію, а особливо Другу світову війну, можна розглядати як фактори, що опосередковано сприяли становленню п'єси «Райський табір».

**Висновки.** Українська революція 1917–1921 рр. та Друга світова війна мали сильний вплив на драматургію Яновського. Цей вплив зумовлений кількома факторами, перший з яких — це особистий досвід, який письменник отримав у часи революції та війни. Цей фактор треба розуміти ширше, ніж просто бажання Яновського відобразити у творчості власні враження від революції чи війни. Це також ціка-

вість та чутливість до теми військових подій. Такий інтерес спонукав письменника збирати інформацію для «Думи про Британку». «Райський табір» Яновський написав під враженням від однієї газетної статті, і хоча письменник не був учасником Корейської війни, але досвід, отриманий під час Другої світової, міг викликати у нього співчуття до людей, які переживають війну в іншій країні, та спонукати до створення антивоєнної п'єси.

Іншим важливим фактором був творчий принцип Яновського щодо зосередження уваги на сучасності. Події революції та війни сильно впливають на суспільство і людське життя, тому згадки про революцію та війну можна розглядати як правдиву рису при зображенні пореволюційної та повоєнної дійсності. Утім, не можна лишати поза увагою і фактор зовнішнього впливу, а саме культ революції та ідеологію радянського часу. З одного боку, це підтримувало власний інтерес Яновського до теми революції, а з іншого — негативно впливало на якість текстів, знижуючи художній рівень через посилення ідеологічної складової.

Окрім вже згаданих факторів, важливою є специфіка драматургічних жанрів. Від початку свого шляху як драматурга Яновський був налаштований на створення п'єс для постановки, а не для читання (Яновський, 1931, с. 3). Це вимагало актуалізації тексту для сучасності — приклади цього можна бачити в історіях становлення п'єс «Син династії» та «Дума про Британку», які були змінені через війну. Вплив війни та революції можна бачити і у текстах п'єс Яновського, при безпосередньому зображенні подій або згадках персонажів про революційне або воєнне минуле. Війна також вплинула на становлення текстів, первісні задуми та редакції яких не містили згадок про війну та воєнну проблематику, але через Другу світову Яновський вирішив змінити твори, показавши у них події війни або додавши згадки про неї.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кондратьєва С. Дочка, падчериця і знов дочка: як змінювався головний персонаж у редакціях п'єси Юрія Яновського. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. Т. 28. Вип. 2. С. 54–61.
2. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Едмонтон: Альбертський університет, 1987. 607 с.
3. Котляр Ю. Південноукраїнське повстанство у творчості Юрія Яновського. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія: Історія. 2016. Т. 274. Вип. 262. С. 12–16.
4. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина 1 (1917–1934). К.: Радянський письменник, 1958. 240 с.
5. Лист у вічність. Спогади про Юрія Яновського. К.: Дніпро, 1980. 352 с.
6. Панченко В. Морський рейс Юрія Третього. Кіровоград: Мавік, 2002. 146 с.



7. Раппеорт Г. «Висунська народна республіка» (1927). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 394. 2 арк.
8. Свербілова Т., Малютіна Р., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
9. Сірош А. Прототипи героїв Юрія Яновського. *Вітчизна*. 1976. № 9. С. 216–217.
10. Шаргородська А. Художня своєрідність п'єс О. Довженка, М. Куліша та Ю. Яновського про деформацію ментальності українського селянства: дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2004. 196 с.
11. Школа В. Епічний характер п'єс Юрія Яновського. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2014. Вип. 2. С. 108–118.
12. Школа В. Форма вияву авторської позиції в структурі п'єс Юрія Яновського та Олександра Довженка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2017. Вип. 12. С. 82–87.
13. Школа В. Поетика казки й героїчного епосу — складова драматичних творів Юрія Яновського. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2018. Вип. 15. С. 156–162.
14. Яновський Ю. Лист до П.Б. Зенкевича від 7.XII.1931. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 148. Од. зб. 648. 4 арк.
15. Яновський Ю. [[«Дума про Британку»] п'єса. Рання чорнова редакція I і II акту] (1935). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 349. 32 арк.
16. Яновський Ю. [Рання редакція п'єси «Дочка прокурора»] (1940). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 288. 37 арк.
17. Яновський Ю. [Рання редакція п'єси «Дочка прокурора»] (1940–1946). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 287. 59 арк.
18. Яновський Ю. [[«Син династії»] характеристика дійових осіб п'єси, зміст] (24 березня 1941 р.). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 483. 3 арк.
19. Яновський Ю. Драматичні твори. К., Х.: Українське державне видавництво, 1946. 230 с.
20. Яновський Ю. [[«День гніву»] варіанти заголовку п'єси] (24 жовтня 1952 р.). *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 302. 81 арк.
21. Яновський Ю. Твори: в 5 т. Т. 3: П'єси. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. 450 с.
22. Яновський Ю. [[«Дума про Британку»] плани, замітки та уривки чорнової редакції III-ої дії п'єси]. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 116. Од. зб. 360. 30 арк.

## REFERENCES

1. Kondratieva, S. (2022). Dochka, paserbytsia i znov dochka: yak zminiuvavsia holovnyi personazh u redaktsiakh piesy Yuriiia Yanovskoho. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28(2), 54–61 [in Ukrainian].
2. Kostiuk, H. (1987). *Zustrichi i proshchannia*. Edmonton: Albertskiy universytet [in Ukrainian].
3. Kotliar, Yu. (2016). Pivdenoukrainske povstanstvo u tvorchosti Yuriiia Yanovskoho. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiia»*. Seriia: Istoriiia, 274(262), 12–16 [in Ukrainian].
4. Kuziakina, N. (1958). *Narysy ukrainskoi radianskoi dramaturhii. Chastyna 1 (1917–1934)*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
5. *Lyst u vichnist. Spohady pro Yuriiia Yanovskoho*. (1980). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
6. Panchenko, V. (2002). *Morskyi reis Yuriiia Tretioho*. Kirovohrad: Mavik [in Ukrainian].
7. Rappeort, H. (1927). «Vysunska narodna respublika». F. 116 «Yanovskiy Yurii Ivanovych» (Od. zb. 394, 2 ark.). *Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine* [in Ukrainian].
8. Sverbilova, T., Maliutina, R., Skoryna, L. (2009). *Vid modernu do avanhardu: zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia*, Cherkasy [in Ukrainian].
9. Sirosh, A. (1976). Prototypy heroiv Yuriiia Yanovskoho. *Vitchyzna*, 9, pp. 216–217 [in Ukrainian].

10. Sharhorodska, A. (2004). Khudozhnia svoieridnist pies O. Dovzhenka, M. Kulisha ta Yu. Yanovskoho pro deformatsiiu mentalnosti ukrainskoho selianstva. *Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kand. filol. nauk.*, Odesa [in Ukrainian].
11. Shkola, V. (2014). Epichnyi kharakter pies Yurii Yanovskoho. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, Serii: Filolohichni nauky, Vol. 2*, pp. 108–118 [in Ukrainian].
12. Shkola, V. (2017). Forma vyjavu avtorskoi pozytsii v strukturi pies Yurii Yanovskoho ta Oleksandra Dovzhenka. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, Serii: Filolohichni nauky, Vol. 12*, pp. 82–87 [in Ukrainian].
13. Shkola, V. (2018). Poetyka kazky i heroichnoho eposu — skladova dramatychnykh tvoriv Yurii Yanovskoho. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu, Serii: Filolohichni nauky, Vol. 15*, pp. 156–162 [in Ukrainian].
14. Yanovskyi, Yu. (1931, 7 hrudnia). [Lyst do P. B. Zenkevycha vid 7.XII.1931]. F. 148 «Zenkevych Pavlo Boleslavovych» (Od. zb. 648, 4 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
15. Yanovskyi, Yu. (1935). [[«Duma pro Brytanku»] piesa. Rannia chornova redaktsiia I i II aktu]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 349, 32 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
16. Yanovskyi, Yu. (1940). [Rannia redaktsiia piesy «Dochka prokurora»]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 288, 37 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
17. Yanovskyi, Yu. (1940-46). [Rannia redaktsiia piesy «Dochka prokurora»]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 287, 59 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
18. Yanovskyi, Yu. (1941, 24 bereznia). [[«Syn dynastii»] kharakterystyka diiovykh osib piesy, zmist]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 483, 3 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
19. Yanovskyi, Yu. (1946). Dramatychni tvory. Kyiv, Kharkiv: Ukrainske derzhavne vydavnytstvo, 230 p. [in Ukrainian].
20. Yanovskyi, Yu. (1952, 24 zhovtnia). [[«Den hnivu»] varianty zaholovku piesy]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 302, 81 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
21. Yanovskyi, Yu. (1959). Tvory v 5 tomakh. Tom 3: piesy. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioi literatury [in Ukrainian].
22. Yanovskyi, Yu. (b.d.). [[«Duma pro Brytanku»] plany, zamitky ta uryvky chornovoi redaktsii III-oi dii piesy]. F. 116 «Yanovskyi Yurii Ivanovych» (Od. zb. 360, 30 ark.). Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

**Svitlana Kondratieva,**

Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine  
 ORCID ID 0000-0003-4638-3863  
 e-mail: thorough.light@gmail.com

**THE INFLUENCE OF THE UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921  
 AND THE SECOND WORLD WAR ON THE DRAMATURGY OF YURI YANOVSKY**

*The relevance of the study is determined by the lack of works that consider the impact of war and revolution on the dramaturgy of Yuri Yanovsky. The purpose of the investigation is to analyse the impact of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 and the Second World War on the writer's plays. This goal involves the performance of such tasks as the comparison of Yanovsky's biography and dramaturgical works, analysis of draft materials for plays, and consideration of final editions of works. The tasks set require the involvement of not only methods of philological analysis, but also textual criticism and source criticism methodology. Yanovsky's dramaturgy can be divided into pre-war and post-war. In the pre-war plays, which include "The Conquerors", "Duma about Britanka" and "Descendants", there is a clear influence of the revolution of 1917–1921. "Duma about Britanka" directly shows the revolutionary events, for the depiction of which Yanovsky turned to periodicals and communicated with eyewitnesses. In the other two plays, there are frequent references to the revolutionary past from various characters. The Second World War clearly influenced the development of two post-war*

plays, "Son of the Dynasty" and "The Prosecutor's Daughter". Yanovsky planned the first play with civilian issues, but revised it, showing how the characters face the realities of war. The writer changed the text of "Prosecutor's Daughter" several times. In the pre-war version, some characters mentioned their revolutionary past, but in the post-war versions, this changed to mentions of wartime. In the first post-war edition, the impact of the war on the lives of the characters was more pronounced, but in the second, the writer reduced it, in particular by removing the antagonism between the former front-line soldier and the fascist regime's guide. It can also be assumed that it was his own experience related to the war that made Yanovsky sensitive to this topic and prompted him to write the play "Paradise Camp" inspired by just one newspaper note. War and revolution had a powerful influence on the writer's dramaturgy, both as realities reflected in the text and, in the case of war, as a factor that prompted Yanovsky to make the current changes to the plays.

**Key words:** Yanovsky, dramaturgy, plays, war, revolution, influence, archival materials, history of formation.

Стаття надійшла до редакції 04.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.

Kubg.edu.ua

**Моклиця Марія,**

Волинський національний університет імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна)

ORCID ID 0000-0001-7984-4377

e-mail: moklytsja@gmail.com

## ІГРОВІ МЕТОДИКИ АНАЛІЗУ ТЕКСТУ («ПАСТЕЛІ» П. ТИЧИНИ)

*Предметом дослідження є ігрові складники процесу творчості, їх прояв у жанрово-стильових особливостях циклу віршів Павла Тичини «Пастелі». Поширення ігрових методик при вивченні літератури визначене у статті як проблемне, оскільки гра відбувається не всередині об'єкта пізнання, а навколо нього. Методологією дослідження є жанрово-стильовий аналіз з опертям на психологію творчості, врахуванням культурологічних контекстів, використанням елементів деконструктивістського та інтермедіального підходів. Актуальність матеріалу полягає у пропозиції застосовувати ігрові методики для поглибленого аналізу літературних текстів, зокрема поезій Тичини, призначених для шкільного вивчення, оскільки поширені в методичних матеріалах приклади аналізу часто є поверховими. Наукову новизну дослідження визначають актуалізація ігрових методик для поглибленого аналізу літературних текстів, обґрунтування ігрової природи творчості та особливостей жанру і стилю як прояву цієї природи. Запропонований цілком новий зразок аналізу циклу «Пастелі» можна використати як методику при вивченні будь-яких інших ліричних творів.*

*Ігрова природа ліричного циклу «Пастелі» виявляє себе у назві, відповідно початок гри, запропонованої автором читачеві, розгортається на рівні жанру. Шукаючи відповідь на питання, про який характер написання віршів свідчить швидкий малюнок олівцем, читач долучається до інтермедіальної гри. Далі найочевидніше гра проявляється в образному мовленні поезій. Гра в слова, або гра-відгадування, виростає із природи образотворення, оскільки символи, алегорії та метафори відрізняються механізмами утворення додаткових значень. Символізація — це натяк на дещо важливіше, але не назване прямо; алегорія — усвідомлене кодування; метафора — приховування предмета через опис його не надто очевидних якостей. Пізнання доданих образних значень (або багатозначності) — це і є гра у відгадування. Пізнання тексту через ігровий метод можна назвати поглибленим аналізом, що відбувається інтелектуально і водночас емоційно завдяки грі. Саме так спрацьовує емоційний інтелект.*

**Ключові слова:** *гра, психологія творчості, жанр, авторський стиль, символ, алегорія, метафора.*

**Постановка проблеми.** Ігрові методики віддавна ефективно служать вихователям і вчителям молодших класів. Сучасні технології дають змогу суттєво розширити діапазон навчальних ігор, припасувати їх до потреб будь-якого шкільного предмета і до будь-якої теми. Такі залучення ігор у навчальний процес добре сприймаються всіма його учасниками і, здається, завжди досить результативні. Можна придумати гру, яка вимагатиме від учнів знань і про автора літературного твору, і про історію його написання, і про найменші подробиці сюжету, і про імена другорядних персонажів тощо, демонстрації усіх цих знань, але так і не змусить їх збагнути, заради чого цей твір було написано. Аби на уроках літератури (заняттях, якщо йдеться про вищу школу) були ефективно використані ігрові методики, варто

хоча б в основних рисах осмислити філософію і психологію гри.

Те, що гра — важлива складова культури, переконливо довели мислителі та митці першої половини ХХ ст. Найбільш концентрованим висновком усіх процесів епохи модернізму щодо ролі гри стала книга філософа і культуролога Йогана Гейзінги «Homo Ludens» (1938). «Саме через гру людська спільнота підіймається до надбіологічних форм життя, підвищуючи цим свою цінність. Через гру культура виражає своє розуміння життя та світу. Ці слова не означають, ніби гра переростає в культуру, — ні, радше культурі в її початкових фазах притаманний ігровий характер, вона розвивається у формах і в атмосфері гри. У цій двоєдності гри і культури саме гра є первинна» (Гейзінга, 1994, с. 57).

Формування постмодернізму (на теперішньому етапі — метамодернізму) посилило зацікавлення науковців і митців феноменом гри, чіткіше проступило розуміння, що гра не лишилась в архаїчних формах культури, які відлунюють у дитинстві, гра активізувалась у цілком дорослих і, здається, ніяк не ігрових сферах культури.

З іншого боку, філософи і психологи другої половини ХХ — початку ХХІ ст., продовжуючи відкриття герменевтиків, структуралістів та семіотиків, зосереджують увагу на феномені мови. Славою Жижек, розвиваючи ідеї Жака Лакана, спроектував психоаналіз на масову культуру і віднайшов багато перегуків у методах. «Світ детектива, як і світ психоаналітика, є, відтак, виключно цариною значення, а не “фактів”: ... сцена вбивства, яку аналізує детектив, за визначенням “структурована як мова”» (Жижек, 2018, с. 104–105). «Порада Голмса Ватсону не зважати на загальні враження, а звертати увагу на деталі втворює твердження Фрейда, що психоаналіз застосовує тлумачення *en détail*, а не *en masse*» (Жижек, 2018, с. 119). Деталі більш промовисті, ніж загальна картина, тому що вони, мимо волі злочинця, вказують на глибинну мотивацію вчинку (видають її), тоді як загальна картина завжди є постановкою (ігровою сценою), покликаною приховати справжнього злочинця. Детектив відчитує сенс непомітних деталей, знаходить приховане поле значень, так само, як психоаналітик, аналізуючи мову клієнта, оминає штучний і оманливий верхній шар смислів і знаходить смисли приховані.

Яка мотивація вмикає процес творчості? Вже романтики збагнули, наскільки спокусливо навчитися керувати натхненням, а модерністи, озброєні новітніми відкриттями психології, всерйоз шукали і часом навіть знаходили неймовірні способи увімкнути творчий процес. Про такий досвід чимало написали самі митці. Деякі з їхніх методів описані у творах під умовною назвою «цікаве літературознавство» (ще на початках незалежності вийшов підручник Кіри Фролової з такою назвою), наприклад: у книзі Яна Парандовського «Алхімія слова» або Ростислава Семківа «Як писали класики» (див.: 5, 8, рекомендація методистам, які використовують ігрові методики при вивченні літератури). Увесь цей матеріал легко вмонтувати в ігрове поле на заняттях з літератури. Так чи інакше, він засвідчує ірраціональні витoki творчого процесу, завжди індивідуально забарвленого і скерованого, тому й досі таємничого. Завжди у будь-якому вартісному творі є частка пережитого митцем, та частка, яку мож-

ливо зафіксувати і відстежити як мотиваційну основу творчості. Саме вона вмикає будь-який творчий процес. Отже, завжди творчий процес — це (тою чи іншою мірою) відтворення пережитого, а мистецтво в цілому, як відомо, — мімізис, тобто наслідування (імітація, відтворення, розігрування) життя, звісно, будь-якого життя, спроможного потрапити в поле зору митця. Але ефективною і результативною мотивацією до творчості стає лише особисто пережите. Отже, гра завжди присутня в процесі творчості: як наслідування життя, як програвання пережитого, як усвідомлена гра з читачем, як гра уяви чи фантазії тощо.

Попри вагомій здобутки культури у пізнанні феномену гри, гра випадає з поля зору дослідників психології творчого процесу, а отже, не впливає на методики філологічного аналізу тексту, хоча важливість гри саме у процесі творчості підтверджує і психоаналіз, і філософія мови. Важливо гратися не навколо тексту, а з текстом, всередині тексту. Насамперед гратися його складниками (починаючи зі звуків і слів), вловлюючи ту гру, яка панувала в процесі творчості.

Глибинний символізм елементів світу, яким оточує себе людина, неможливо збагнути, якщо не враховувати ігровий характер процесу творення культури, вкорінений у психіці людини від початків її існування і щоразу відтворюваний при народженні і формуванні кожної окремої людини.

Якщо дослідник чи інтерпретатор текстів буде виходити з усвідомлення, що текст народжується у процесі гри, його ракурс бачення усіх елементів тексту зміниться. На цій основі можна сформувати численні методики аналізу тексту, методики, суголосні творчій особистості автора, базовані на включенні дослідника у ту гру, яку читачеві так чи інакше, але завжди пропонує автор.

Існує безліч літературних творів, в основу яких свідомо покладено принцип гри. У давнину це були переважно ігри-змагання з автором-конкурентом (поетичні імпровізації штибу японських ренга, жанр пародії, зорова поезія тощо), згодом усвідомилась гра з читачем, найбільш складна і вишукана форма, яка заповнила творче поле у ХХ ст. Завдяки таким творам, як «Гра в бісер» Г. Гессе і подібним, гра у ХХ ст. стала універсальною метафорою культури.

**Критичні зауваги до стану вивчення питання.** Про стиль збірки «Сонячні кларнети» написано багато як неокласиками (М. Зеровим, А. Ніковським, Б. Якубським), так і численними сучасними дослідниками. Від перших дослідників набуло поширення поняття «кларне-

тизм» (від кларнетів у назві). Така назва стилю має певний сенс, щоправда, більшою мірою метафоричний (не надто переконливими виглядають спроби тлумачити його так само, як кларизм). Збірка Тичини стала першим найбільш яскравим поетичним зразком українського модернізму (після «Лісової пісні» і «Тіней забутих предків», які проклали шлях для модерністської драматургії і прози). Отже, її новаторство полягає у талановитому зрощенні фольклору, відповідального за національне, і модернізму, в якому панує авторський суб'єктивізм. Досить часто дослідники розглядають символізм як стиль збірки. Але в усіх цих розвідках, вагомих і необхідних для певного часу, бракує аналізу, який пояснював би феноменологію збірки. Усі розмови про її стиль і новаторство чомусь надто часто збиваються на риторику, скупо й однаково коментоване цитування великих фрагментів тексту.

Дослідження стилю — це не класифікація (тарифікація) складників, а насамперед занурення у психологію творчості, адже стиль (тим паче авторський, надто оригінальний) — це результат якогось особливого внутрішнього процесу. Складники будь-якого стилю, навіть авторського і дуже оригінального, — універсальні, усі користуються засобами, перелік яких дуже обмежений. Тому питання, як з тих самих образних слів, риторичних і композиційних прийомів утворився унікальний стиль, є базовим, і переконливу відповідь на нього можна знайти лише на рівні психології творчості.

На ігрову природу збірки Павла Тичини «Сонячні кларнети» вказує її назва, а також цілий словник музичних інструментів, музично-пісенних алюзій. Водночас це демонструє і глибину дискурсів, актуалізованих поезіями збірки, адже найдавніше значення слова «гра» у багатьох мовах пов'язане з грою на музичних інструментах. Давні музичні інструменти, особливо струнні, відтворюють звуки природи і гармонізують стосунки людини зі світом. Це саме та гра, яка на рівні найглибших несвідомих процесів психіки зберігає ставлення до гри як до екзистенції, в якій поєднується природне і штучне (мистецьке, створене людиною), подібне до природи і водночас відмінне від неї.

Наскільки виявлення ігрової природи тексту може бути ефективним при відчитуванні глибинних смислів, продемонструємо на прикладі циклу віршів «Пастелі».

**Методологією дослідження** обираємо жанрово-стильовий аналіз з опертям на психологію творчості, урахуванням культурологічних контекстів та використанням елементів декон-

структивістського та інтермедіального підходів.

Одразу ж зауважимо: ці тексти шкільної програми щедро «проаналізовані» численними вчителями та методистами, які готують учнів до складання ЗНО, і відчутно спотворені у царині смислів. Хоча полемізувати з анонімом — справа невдячна (а сайти, які готують учнів до ЗНО, переважно приховують справжніх авторів), варто все ж якось протистояти цій навалі нібито наукового (чи об'єктивного — важко визначити цей метод з поширеною назвою «паспорт») аналізу.

«Пастелі» в одному з «паспортів» названо віршем, хоча далі сказано, що це вірш у чотирьох частинах. Досить одного погляду на ці невеличкі тексти під спільною назвою, щоб переконатись: перед нами різні вірші, кожен з яких може існувати окремо. Отже, не один вірш у чотирьох частинах, а цикл віршів, об'єднаних назвою і темою (від часів Лесі Українки це поширений ліричний жанр). Тимчасом невідомий автор визначив жанр так: «пейзажна, інтимна лірика». Де саме в «Пастелях» пейзаж, ще можна гадати, а от де там інтимне, — велике питання, на яке автор і не збирався давати відповідь. Натомість уточнено тему: «Зображення доби у чотирьох її частинах», — та ідею: «Кожна частина доби — ранок, день, вечір, ніч — прекрасна по-своєму і створює особливий настрій; вони ж символізують “добу” існування людини: дитинство, молодість, зрілість і старість». Окрім ідеї, ще окремо наголошено «основну думку» (чим ідея відрізняється від основної думки, ясна річ, не сказано): «Ранок, день, вечір і ніч як основні категорії виміру». Те, що кожна частина доби прекрасна по-своєму, — ідея така собі, не лестить навіть поетові-початківцю. Таку ідею можна припасувати до тисяч, а то й тисячі тисяч віршів. А вже категорії виміру... просто кладуть на лопатки всіх опонентів своєю «науковістю».

Перелік художніх засобів у цьому «аналізі» — знуцання над теорією словесної образності, перелік, який назавжди відіб'є в учня бажання зрозуміти, чим епітет відрізняється від метафори або метафора від уособлення. Яка логіка розбила один вислів «Одвіку в снах мій чорний шлях» на дві частини? Чому два останні слова самі по собі — це епітет (тобто в реальності чорних плащів не буває?), а всі разом — це вже метафора? Чому метафору «коливалось флейтами там, де сонце зайшло» віднесено до повторів? І куди поділися з цього переліку символи, адже нібито пори доби «символізують “добу” існування людини»? Ну, словом, навіщо у «паспорті» ці дивні переліки «засобів», що

вони додають до розуміння текстів — годі гадати і учням, і їхнім наставникам. Зате вивчити перелік напам'ять і при потребі відтворити нескладно.

Ще один показовий штрих. У «паспорті» от що сказано про своєрідність віршування: «Римування: відсутнє». І все. Тобто перед нами білий вірш чи, може, цикл верлібрів? Чи такі слова ще рано знати учням? Якщо рима відсутня, як правило, стишується, а то й зникає віршова мелодія. Чи ні? Тут явно не зникає. Тоді в аналізі має бути хоч найпростіше пояснення природи неримованої мелодійності поезій зі збірки з назвою «Сонячні кларнети». Бо у тексті ж флейти!

Тичина включив у збірку «Сонячні кларнети», цю хоч і юнацьку, але цілком дорослу лірику, чимало віршів, які з часом стали використовувати в освітньому процесі як вірші для дітей. Але при цьому нема пояснень, навіщо дитяча поезія у дорослій поетичній збірці. Чому вона не відокремлена в якийсь один цикл, а перемішана з іншими, вповні дорослими поезіями? І чи справді це легкі твори, доступні дитячому розумінню?

**Основна частина.** Привертає увагу назва циклу: треба знати, що таке пастелі й чому це слово в жодному з текстів не фігурує. Варто пояснити, яку роль відіграє техніка живопису при написанні поетичних творів. Легко відчитати тематичну єдність тексту: описано чотири частини доби з прозорими алюзіями до етапів людського життя. Попри цю очевидність кожний текст циклу містить чимало дивних, зовсім не читабельних елементів, іноді розміщених у стик до наївно-дитячих.

Щоб вловити усі численні смисли кожного невеличкого тексту, треба включитись у гру, запропоновану автором. Пастелі — це жанр живопису, картина, намальована м'яким олівцем, швидко, в емоційному піднесенні, тому з відчутним у сюжеті й образах ліризмом. Тичина робить чотири словесні замальовки доби і пропонує читачеві включитись у гру-змагання, порівняти власне уявлення про час доби з поетовим і відгадати при цьому кілька загадок. Найбільш важливий для вмикання гри (водночас свідчення, що гра дорівнювала процесу творчості) перший вірш циклу: «Пробіг зайчик. / Дивиться — / Світанок! / Сидить, грається, / Ромашкам очі розтулює. / А на сході небо пахне. / Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують. / — Сонце — / Пробіг зайчик» (Тичина, 1990). Вертаючись до мелодійності текстів, неможливо оминати гру зі звуками (звучанням), яскраво виявлену довжиною рядків і авторською пунктуацією.

Перші п'ять рядків справді дитячі, вони відтворюють інтонацію дитячої казки з її привабливим для зовсім маленьких дітей персонажем — зайчиком, який, щоправда, грається не так, як зайчикам властиво, а по-дитячому — ромашкам очі розтулює. Зайчик з'явився посланцем з дитинства, яке завдяки йому обернулося яскравим спогадом і відчуттям. Та дитина, захована в глибинах дорослої психіки, як вона бачила світ? Наскільки дорослий поет завдячує їй в тому, що став поетом? Ромашкам очі розтулював Тичина-малюк, дорослий Тичина побачив у цьому щось дуже зворушливе і відповів: «А на сході небо пахне». Насправді ж схід сонця не має запаху, але якийсь особливий запах, притаманний саме світанковій порі, поет зміг відчути. І цим дивовижним відчуттям він завдячує тому малому хлопчику-зайчику, який намагався розплющити очі ромашкам. Дорослий Тичина почув виклик схованої усередині дитини, запит, чи зберіг поет дитяче сприйняття світу, яке не містить жодного упередження, а чи світ повністю дорівнює його найменуванням? Завдяки віднайденій дитині та змаганню з нею поет зміг знайти оцю несподівану метафору для світанку: «Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують». Процес дорослої творчості увімкнувся як повернення до часів дитинства, коли у свідомості з'являлися перші назви. Слідом за зайчиком приходять олюдені образи дня, вечора і ночі, казкові персонажі, так добре вписані у дитячий світ, але покликані заново відкривати дорослим втрачені сенси світу первісного.

Гра автора з читачем — відгадування загадок, з яких складається кожен вірш циклу. Чому не світанок, а зайчик — головний образ першого вірша? Як півні можуть червоними нитками чорний плащ ночі сточувати? Де у ночі плащ? Як може залізний день пити вино? Які отари він пасе? Хто його любя? Що коливалося флейтами там, де сонце зайшло? Чому саме флейтами? Чому ніч нездухає? Чому її шлях чорний? Чий сні супроводжують шлях ночі? Чим ніч можна укрити?

Акцентуючи загадковий елемент кожного фрагменту, ми повертаємося до найглибших джерел метафоричного мовлення, коли воно дорівнювало загадкам або було пов'язане з первісними табу. «Коли полінезієць, якому забронено називати будь-яке майно вождя, побачить у хижі запалені смолоскипи, він повинен сказати: “Блискавка сяє в небесних хмарах”. Тут ми знову маємо метафоричне уникнення» (Ортега-і-Гасет, 1994, с. 259). Водночас реципієнту такого твердження, особливо коли він чує його вперше, треба відгадати справжню загадку, аби

збагнути, про що йдеться. Чим яскравіша авторська метафора, тим більше її прочитання є відгадуванням загадки. Рухатися асоціативним ланцюгом, який привів до метафори, — все одно, що ходити лабіринтом. Треба шукати вихід із лабіринту, утвореного зі складних і дуже тонких смислів, які народжуються при накладанні асоціативних полів кожного поняття. Сформульовані вище питання не мають відповіді, яку можна запам'ятати чи вивчити. Але вони вказують на алогізм кожного вислову, відсутність звичної логіки, підказують, наскільки ці тексти парадоксальні. Пошук відповіді — важливіший, ніж розгадка загадки, адже в цей час реципієнт напружує уяву і намагається подивитися на світ очима поета, він стає справжнім співтворцем поезій.

Вертаючись до культурологічної праці Йогана Гейзінги, варто усвідомити і використати глибинний зв'язок загадки з грою. У давніх міфах, а згодом у казках загадка випробовує героя на кмітливість, відгадування загадок — неминучий етап ініціації, який часто був частиною великої гри-ритуалу.

Зауважимо характер персоніфікації у трьох текстах циклу: день пасе отари і йде до своєї любі, вечір простеляє тумани і засвічує зорі, ніч жаліється на недугу і просить її укрити. Ця персоніфікація здійснюється на межі чистої умовності, властивої сучасному абстрактному мисленню, і казкового антропоморфізму, пов'язаного з первісними віруваннями. День асоціюється з юністю, але не набуває обрисів юнака, вечір олюднений більше, бо кладе палець на уста, але теж не уособлюється. Найбільш олюдненою виглядає ніч, яка поводить себе точнісінько, наче стара хвора людина, але все ж не отримує жодних антропоморфних ознак. Отже, має місце не уособлення і не символізація, а саме алегоризація пір доби, пересипана метафорами. Це важливо з точки зору ігрової основи текстів, адже «...виражальні можливості алегорії дозволяють використовувати її у складній справі мистецького самовираження» (Моклиця, 2017, с. 112). Залізний день, вечір і ніч — персонажі внутрішнього дійства, утвореного внаслідок програвання головної ролі циклу — ліричного героя, статус якого зумисне не означено навіть ліричним «я» (свого роду мінус-прийом для акцентуації). Це важливий як для традиційної градації життєвих етапів пропуск: відсутність юності. Є дуже раннє дитинство, за ним одразу приходить цілком «дорослий» день, вечір ближчий до старості, а ніч дуже стара. Пропуск дає підстави думати, що інтимний аспект ліричного сюжету полягає у певному ініціаторному процесі, у дорослішан-

ні, яке асоціюється з твердістю, вольовою силою, навіть оволодінням світу. День — це той персонаж, яким прагне (намагається) стати поет, озираючись, наче з високої гори, на своє миле й наївне дитинство. Вечір — це лагідний батько, яким у віддаленому майбутньому стане поет, а ніч — мама й бабуся, жінки, які потребують від дорослого сина опіки й допомоги (він поміняється з ними місцями в плані опіки, тому таке відчутне в інтонації поблажливе співчуття).

Навіть в найбільш персоналізованому останньому тексті циклу (ніч просто-таки вимагає допомоги) важливе не стільки олюднення явищ природи, скільки спосіб говоріння, обраний для персонажа. На світанку голосів нема, день говорить голосно, заклично, подає команди світові для активного життя, вечір подає сигнал мовчати і слухати невидимі флейти, а вже для опису ночі використано неперервний монолог, який складається з повторюваних нарікань. Такий розподіл голосів досить незвичний, хоча певну логіку можна вловити. Змальовано рух рефлексії як охоплення одним поглядом шляху від дитинства до старості, зайчик вводить у світ, а ніч пропонує відвернутись від нього, вмерти. Природність, неминучість і нетрагічність цього шляху стали відчутними для поета завдяки рефлексії на тему пір доби. У процесі гри знайдено модель світоустрою, яка надає сенсу індивідуальному шляху.

Поява кожного персонажа — це поетичний виклик, народження нових найменувань, відтворення дитинного світобачення поета, який став дорослим, але грається словами так само, як у дитинстві. Тільки-но персонажі з голосами з'являються, як одразу розпочинається ігрове дійство. Через голоси (а згодом і через значення слів) ми зрештою уявляємо персонажів внутрішньої сцени поета.

День, вечір, ніч не можуть бути символами етапів життя, бо утворені зворотним способом: не розширення значення, а звуження, унаочнення абстрактного. Символи не розмовляють, інакше кажучи. Символи використані лише у першому вірші, оскільки тут названі деталі, включно з зайчиком, об'єднані у символічну картину початку життя. Зайчик, сплячі ромашки, сонце, ранок — усе разом натякає на зовсім інший масштаб побаченого: універсальний закон буття, безкінечність початків. Алегоризація трьох інших пір доби знадобилась для драматизації, для того, щоб зрушити сюжет і кудись його спрямувати. Але головну роль відведено метафорі, саме тут її по праву можна назвати першоречовиною поезії, або «вищою алгеброю метафор» (Ортега-і-Гасет). Це самоцінна пое-



тична мова: якщо автор зміг створити такі метафори, то автоматично склав іспит на звання поета. Метафора відштовхується від порівняння, додає епітети, але рухається до реалізації: прагне подвоїти зображення, урівняти в правах пряме і переносне значення, виявити і показати багатомірність світу.

**Висновки.** Ігрова природа ліричного циклу «Пастелі» виявляє себе у назві, відтак початок гри, запропонованої автором читачеві, розгортається на рівні жанру. Називання поезій терміном техніки живопису — своєрідна провокація, запрошення до буквалізації поняття «малюнок словом» (широко вживане означення пейзажів у літературних творах). Це не просто уявний малюнок, а малюнок з використанням певної техніки, яку треба «перекладати» з живопису на мистецтво слова. Шукаючи відповідь на питання, про який характер написання віршів свідчить швидкий малюнок олівцем, читач долучається до інтермедіальної гри.

Найочевидніше гра проявляється в образному мовленні. Кожен елемент-назву (іменник) включено в гру, яку можна визначити широко

як гру в слова, а якщо звузити — гру-відгадування. Спосіб загадування, а відтак і відгадування виростає із природи образотворення: символи, алегорії та метафори відрізняються механізмами творення додаткових значень. Символізація — це недомовка, натяк на дещо важливіше, але не назване прямо (треба здогадатись, про що йдеться); алегорія — усвідомлене кодування (треба знати наперед, що це, крім прямого значення, передбачає назва); метафора — це приховування предмета через опис його не надто очевидних якостей (треба відгадати загадку).

Гра у слова притаманна будь-якій поезії, хоча не завжди така очевидна, як у Тичини. Для прози і драматургії процес творчості розгортається інакше, а отже, його ігрові складники суттєво інші. Але завжди пошук цих складників — це спосіб зануритись у глибини тексту, збагнути його природу, долучитись до процесу творення. Таке пізнання можна назвати поглибленим аналізом. Утім, такий аналіз відбувається не лише інтелектуально, але й емоційно, завдяки грі. Саме так спрацьовує емоційний інтелект.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гейзінга Й. Homo Ludens / пер. О. Мокровольського. К.: Основи, 1994. 250 с.
2. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Швед. К.: КомуБук, 2018. 320 с.
3. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. К.: Кондор, 2017. 292 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори* / пер. з ісп. К.: Основи, 1994. С. 238–272.
5. Парандовський Я. Алхімія слова / пер. з польськ. Ю. Попсуєнка. К.: Дніпро, 1991. 376 с.
6. Тичина П. Пастелі. URL: <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz>
7. Тичина П. Сонячні кларнети. К.: Дніпро, 1990. 399 с.
8. Як писали класики: поради, перевірені часом / Р. Семків. К.: Пабулум, 2016. 240 с.

#### REFERENCES

1. Heizinha, Y. (1994). Homo Ludens. Per. O. Mokrovolskoho, K.: Osnovy [in Ukrainian].
2. Zhyzhek, S. (2018). Pohliad navskis. Vstup do teorii Lakana cherez populiarnu kulturu. Per. z anhl. P. Shved, K.: Komubuk [in Ukrainian].
3. Moklytsia, M. (2017). Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilititsia alehorii tryvaie. K.: Kondor [in Ukrainian].
4. Orteha-i-Haset, Kh. (1994). Dehumanizatsiia mystetstva. Vybrani tvory, per. z isp., K.: Osnovy, pp. 238–272 [in Ukrainian].
5. Parandovskiy, Ya. (1991). Alkhimiia slova, Per. z polsk. Yu. Popsuienka, K.: Dnipro [in Ukrainian].
6. Tychyna, P. Pasteli. [in Ukrainian]. <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz>
7. Tychyna, P. (1990). Soniachni klarnety. K.: Dnipro [in Ukrainian].
8. Semkiv, R. (2016). Yak pysaly klasyky: porady, perevireni chasom. K.: Pabulum [in Ukrainian].

**Maria Moklytsia,**

Lesia Ukrainka Volyn National University (Lutsk, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-7984-4377

e-mail: moklytsja@gmail.com

### **GAME METHODS OF TEXT ANALYSIS ("PASTELS" BY PAVLO TYCHYNA)**

*The subject of research is game components of the creative process, their manifestation in the genre-stylistic features of Pavlo Tychyna's cycle of poems "Pastels". Applying game methods in the study of literature is defined in the article as problematic, since the game does not take place inside the object of cognition, but around him. The research methodology is genre-style analysis based on the psychology of creativity, taking into account cultural contexts, using elements of deconstructivism and intermediate approach. The relevance of the research lies in the proposal to use game methods for in-depth analysis of literary text. It is a relevant appeal to Tychyna's poems intended for school study, since analysis examples common in methodological materials are often superficial. The scientific novelty of the study is determined by the actualisation of game methods for an in-depth analysis of literary texts, in justification of the playful nature of creativity and features of genre and style as a manifestation of this nature. The article offers a completely new analysis of the "Pastels" cycle which can be used as a method for studying other lyrical works.*

*Playful nature of the lyrical cycle "Pastels" manifests itself in the title, and hence the beginning of the game offered by the author to the reader, unfolds at the genre level. Looking for an answer to the question about which the nature of writing poems is evidenced by a quick pencil drawing, the reader joins the intermediate game. Then the game manifests itself most obviously in the figurative speech of poetry: it is a game in words, or a guessing game that emerges from the nature of image creation, since symbols, allegories and metaphors differ in the mechanisms of formation of additional values. Symbolisation is a hint of something more important, but not directly named; allegory is a conscious coding; metaphor is a concealment subject through the description of its not too obvious qualities. Cognition of added figurative meanings (or polysemy) is in fact a guessing game. Knowledge of the text through the game method can be called an in-depth analysis that happens intellectually and at the same time emotionally, thanks to the game. This is the way emotional intelligence operates.*

**Key words:** *game, psychology of creativity, genre, author's style, symbol, allegory, metaphor.*

*Стаття надійшла до редакції 18.08.2022.*

*Прийнято до друку 11.10.2022.*

**Mykhailo Pylynskyi,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-4771-1294

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

## ORDERED LIBERTY IN BORYS HUMENIUK'S TEXTS

*This paper is concerned with the notion of ordered liberty and whether Borys Humeniuk promotes it in his texts. In order to determine it several issues are examined. First, the author establishes reasons for discussing this writer by describing Humeniuk's personal and professional life; while also connecting the fact that Humeniuk acknowledges the importance of literature for shaping a society. Further, the author establishes the framework of the paper, as he discusses what freedom is in the philosophical tradition of the West and elaborates on the key idea of the paper — what the ordered liberty is and its origin. After an introduction of specific literary texts for the paper, the author moves to their discussion. This research includes a description of tiers of the society that is discerned in connection with personal responsibility and selflessness. Those tiers would be, firstly — members of the military who are ready to die for their country; secondly — everybody who in some way helps the military; thirdly — draft dodgers; and lastly — government officials, who are despised for being corrupt. This breakdown helps understand Humeniuk's perception of ordered liberty, as it gives better understanding of his value system. Then using previous findings the author analyses three types of freedom found in Humeniuk's texts. The first is freedom from life, as from war and suffering. Second, freedom that manifests in a public setting. It surfaces in a sentiment that everyone should work for the cause of defending the country. Third, deeply personal freedom, which can be seen in behavior when people tend only to their business; furthermore, they are rather cynical of all institutions and their ability to improve. Lastly, author makes a connection between Humeniuk's sentiment about artists' great impact on society and his emphasis on the latter type of freedom, showing the disconnection between the two ideas. The novelty of such research lies in bridging Ukrainian literature and the Western philosophic tradition, specifically on freedom and its facets. The further development of this research is analysis of Ukrainian literature through this lens as it helps to establish the attitude of Ukrainians towards freedom and if applied properly, helps to encompass policy makers in their work for the prosperity of Ukraine.*

**Key words:** freedom, liberty, responsibility, wartime literature, war, novella, free verse.

This paper is concerned with a question whether Borys Humeniuk (1956– ) promotes ordered liberty in his texts. To answer this question, we shall also examine what ordered liberty is, and what types of freedom Humeniuk has in his works.

Borys Humeniuk's texts for this paper have been selected out of the array of writers because first of all, he is an accomplished writer. He works both with poetry and prose, but mostly novellas. As soon as the war broke in 2014, Borys Humeniuk became one of the most prominent voices in the genre of Ukrainian wartime literature. If we look closer at his course of life, we will quickly understand how he was and is able to compete with other professional writers like Serhiy Zhadan, Liubov Yakymchuk, Dmytro Lazutkin and others. Moreover, Humeniuk was an active member of the patriotic movement during the Revolution of Dignity and enlisted into the army almost immediately after the Russian Federation invaded Ukraine in 2014. The fact that he is both a writer and an active longstanding

member of the Ukrainian army had a significant impact on the decision to choose his works as a fair pertinent representation of war-related literature. The reason for that is Humeniuk has seen both peace and war with his own eyes as well as has acclaimed creative skills. Also, because Humeniuk in his novellas acknowledges the impact of writers and poets on the society. He asserts that they mold people's souls, thus their actions might be even more consequential and even dangerous than those soldiers that are trying to invade Ukraine and kill its population. So, if Humeniuk is aware of potential significant educational effect of his writing it seems reasonable to try to establish which sentiments he conveys to the public. We shall discuss this point in more detail later as we delve deeper into his texts.

The research on Borys Humeniuk is quite modest and only tangentially touches upon our topic of concern. Whereas Nina Golovchenko has been so far mostly concerned with his influence on modern Ukrainian free verse, Svitlana Bybyk has

studied stylistic functions and semantic properties of his texts. Besides, there are articles which provide general reviews of his texts without getting into fine details of specific themes or issues, for example articles by Oleg Kotsarev or Zhanna Kuiava, or Taras Pastukh. Nevertheless, the scholarly and artistic community hold Borys Humeniuk and his texts in high regard. Evidence of that would be a bevy of various accolades and praise he got over the years of his career and continues to do so up until recently. Humeniuk is revered by the public as well, which can be measured by high level of engagement with his public activity on the social media outlets. Another fact that helps us understand his poetic reach is that his texts have been translated to several languages, including Crimean Tatar and Polish.

The closest to our point of interest is the paper penned by Svitlana Bybyk, "*Chroniclers will not Harm for Us Epithets with a Tint of Red*" (*Epithetics "Poems from the War" by Borys Humeniuk*). In her paper, she deals a fair bit with issues of personal relation to various objects and the war in particular. Since this paper is going to wrestle with issue of liberty (and thus of personal responsibility) in Borys Humeniuk's texts, the fact that this issue has been already touched upon gives this paper a solid footing.

Svitlana Bybyk acknowledges this deep-seated personal attachment to the war, and surrounding issues as well as objects. Humeniuk, according to Bybyk, keeps referring to the war and everything war related as something *my/mine/personal* or even *my personal*. Although, these signifiers of a close relationship with the war coexist with a neutral one also — *this war*. Bybyk's assessment of these signifiers and their use is that through them the author subjectivizes the war, making it understandable that the hero takes it more personally. Through words, "On a second day of the second month of my own personal war" the reader has a feeling of the high importance of the events to the hero. Arguably, it would have been a major tonal shift if it had not been for this feeling of strong attachment to the events and objects around. If soldiers do not care about the land they defend, they are hardly motivated enough to effectively protect it, sacrificing their lives.

What is also important to mention is that these indications of deep personal attachment are not scarce and not limited to first person pronouns. Such words (pronouns/definitive articles) as *ours*, *someone's*, *we*, *his*, *theirs* permeate the book. For instance, "entering somebody else's yard", "opening doors of someone's house", "our genuine rear", "we have a battlefield here/we have a post here", "this precious Ukrainian soil", "forgive me

for myself and for my crazy planet", "his enemy", "your country", and so on. Adding to Bybyk's words, through this approach Humeniuk emotionally brings the war closer to the reader, making it more relatable. While also it might be showing the hero's feeling of personal responsibility during the war. Bybyk's insights to the epithets of Humeniuk's poetical world indicate that personalised language plays a significant role in Humeniuk's texts. This theme is quite important not just in a context of Bybyk's paper on epithets in Humeniuk's texts, but it also matters for the topic of this paper — of ordered liberty and how it is represented through personal responsibility, among other components.

But before we engage with Humeniuk's texts we need to establish and lay out the analytical grid. This paper is going to look at Humeniuk's texts through the lens of ordered liberty. Under this philosophical idea is understood that personal freedom is not absolute and is checked by demand of order in society. The phrase itself establishes itself firmly in 1937 in the United States after it was used in the Supreme Court case *Palko v. Connecticut*. However, the idea that freedom is not just the ability to act as you please, is well established in the Western philosophical tradition. We start seeing assertions that freedom stems from order and restraint in the philosophy of Stoicism. Then we can see these connections made in *Summa Theologica* (1485) by St. Thomas Aquinas. John Lock in *The Second Treatise of Government* (1689) also talks about limitations of freedom inside of the society as well as in accordance with the Natural Law. In modern times the idea that a person's freedom is limited by interactions with other people and groups of people is thoroughly explored by John Stuart Mill in his essay *On Freedom* (1859). Since then there has not been any fundamental changes to the idea, although various thinkers from different fields of study have never stopped researching it, for instance, economists Friedrich von Heiek and Milton Friedman, philosophers like Adam Mikhnik and Raymon Aron, historians Myroslav Popovych and Stephen Kotkin, to name just a few.

As we have established now, liberty in terms of this paper will be discussed in terms of order, responsibility, and a civic society. The poetic construct of freedom will be used to signify the ability and desire to act as one pleases. Keeping it in mind we shall analyse the selected texts by Humeniuk.

The corpus of texts that this paper is going to be concerned with consists of prose and poetry. To be more specific, prose is represented by short novellas of a semi-biographic genre while poetry is represented mostly by free verse poems (*vers libre*). These pieces will be drawn from two major

books by Borys Humeniuk — *Block Post* (2016), which includes almost all of his poetry; and *100 Novellas about the War* (2018), which consists almost entirely out of his novellas with a few poems enwoven inside of them.

In the aforementioned books Borys Humeniuk displays a certain hierarchy of values in terms of liberty. Firstly, the highest regard from the author goes to the characters of soldiers who serve their country. This is mostly the case because they are those who are willing to risk their life and ultimately to die for it. Humeniuk acknowledges that those now soldiers could have been not the most upstanding and law-abiding citizens beforehand (however only petty criminals), but it does not matter now. They all serve their country, meaning fulfilling their duty as men, as all men should. This ultimate risk that they are now taking voluntarily means that all the previous transgressions have been atoned for. Special recognition gets air assault forces for their valiant service in most dangerous situations. They are also regarded as the last line of defense (Humeniuk, 2018, p. 75). Voluntarily enlisted into the army also take place in this group. They are regarded high on par with the drafted military because it was their personal choice to enlist to the army although they were not obligated to do so. There are several stories in Humeniuk's poems and prose about young men, some of them even husbands and fathers already, who could not sit and just watch the war unraveling on their TV screens. They kissed their wives and children and headed to the place where their sense of honour and duty commanded them to go.

A bit lower on this tier list lies the second category of characters — volunteers. They are civilians who have helped the army in any way possible. Whether collecting money and straight transferring them to bank accounts of the military forces or buying various required goods for the military ranging from medical supplies, provisions, and technical gear to ammunition. Of course, a significant number of volunteers have been donating their own money. Moreover, Humeniuk is amazed that people have been donating even their retirement money (Humeniuk, 2018, p. 188), taking out mortgages for houses and donating that as well. He praises those people by saying that it is the highest form of sacrifice for a civilian (Humeniuk, 2018, p. 152).

The third category of characters are draft dodgers. They are highly despised and berated by the hero of Humeniuk's texts. They have abdicated their duties as men and as citizens of their country and thus deemed despicable (Humeniuk, 2018, p. 178). A point worth noting is that although he has nothing but contempt for such people there

are no threats of violence toward them as opposed to the last category in this list.

The fourth and the last tier on the list is populated by the characters of government officials. In the view of the texts' hero, those are horrible people. It is repeatedly stated throughout Humeniuk's texts that they should be slaughtered (Humeniuk, 2018, p. 131). Different characters express this idea in a variety of ways. Some of them pose it in a joking manner of gloomy humour. Other characters express the sentiment unapologetically being dead serious.

This breakdown of the society into tiers helps us understand Humeniuk's perception of ordered liberty laid out in his texts, as we now have a better understanding of his value system. As was mentioned above, the author (as well as the main character) seems to significantly value freedom of action in accordance with certain duties to their own country, people, and family. The highest regard goes to the characters who have or currently sacrifice the most in order to fulfill their duties in the times of war — protect the land and the people of Ukraine on the battlefield. The argument is that those characters, at least on some level, understand that independence of the country relies upon the sacrifice of their own interest for the sake of the interest of the state.

What we can see is that basically, the proximity to the battlefield and size of a sacrifice determines how highly you should be regarded in the times of war. Therefore, air assault forces for their hardest tasks are on the top of the list and government officials are at the bottom. Oftentimes politicians are as far from the action as possible. So far, actually, that they do not even care about what is going on or the outcome at all. However, the sentiment about politicians will be discussed further on into the article.

Now we shall look at types of freedom that can be discerned in Humeniuk's texts. The first and foremost one is a metaphorical view of freedom. Death for a soldier is being portrayed by the author several times as the ultimate freedom — war is a prison and by dying you are being set free. This take is a rather explicit one, as the author plainly writes about it (*Here and further the translation is mine — M. P.*) (Humeniuk, 2018, p. 16).

*He is through with this war  
And this pain  
Soul soars from the body to the sky  
There — to freedom*

Existence of this understanding of freedom as death and presumably nothingness is not strictly a part of our analysis, however it helps us in a twofold

manner. First, it shows that the explicit (gut level) idea of freedom exists in Humeniuk's texts while, secondly, helps us juxtapose ordered liberty with it. We shall be able to see how more complex constructive liberty is and that it has another (if not more) set of implications.

Second take on freedom is political. It is political in the sense that it manifests in a public setting and affects other people. It surfaces in a sentiment that everyone should work for the cause of defending the country, even with their lives. The general idea is that we should envy the dead as they have fulfilled their ultimate duty before posterity (Humeniuk, 2018, p. 173). These actions will lead to freedom of the country and not something else. This idea is tightly intertwined with the idea that in particular it is a man's duty to fight for his country.

In the poem *This Verse Started as Blank* (2014), there is a situation where a man tells his "mortified" wife that he has to go to war, kisses his three small children goodbye and leaves the next morning (Humeniuk, 2016, p. 134). He explains to her that he cannot just sit in front of the TV and watch how things unfold while other people are dying. In another text "*Kid*" to "*Karmeliuk*" (2018), husband comes home with mild injuries and bandages to take care of his health, however the very next day he is resolute to go back fighting (Humeniuk, 2016, pp. 148–149). This sentiment is reinforced by another one from a novella where a character expresses an idea that you can return home only if you have won the war (Humeniuk, 2018, p. 86). Ultimately, for the author it is about voluntary sacrifice alongside the feeling that it is the only way to live, "What is worth selling your soul for, pay this impossible price? Only for the right to choose. Only for liberty." (Humeniuk, 2018, p. 30). The author explicitly ties liberty to sacrifice, ability to choose, living in accordance with your duties.

Alas, this sense of personal responsibility lives only at war. It evaporates immediately as the events relocate outside of the warzone and into peaceful circumstances/time. It brings us to the third understanding of freedom in Humeniuk's texts — deeply personal freedom. This view of freedom is rather shortsighted and careless. It is succinctly put in the Ukrainian folk piece of wisdom, «Моя хата скраю, нічого не знаю», which can be best translated into English as, "Not my circus, not my monkeys". The idea being here is, "I tend only to my business and do not really care about things that do not affect me directly". In other words, you are too concerned with day-to-day things and just do not have neither time nor energy to think past that. In Humeniuk's texts it manifests itself in a way that his characters do not attend to politics and statecraft because they are attending to their house and land.

They see interest and participation in statecraft as something secondary, meaning that they might start thinking about their country, if they are done with their mundane tasks for the day. There is a clear sentiment about not really wanting to be involved in the government during peacetime (Humeniuk, 2018, p. 83).

This idea can be illustrated by the juxtaposition of two situations, one of which takes place in quiet times and the other one — in the trenches. Both situations are being described in one novella just a couple of paragraphs apart. In the first one a man meditates on what true happiness is. According to him, it is scenic pastoral nature — the whole planet should look like plain fields, forests, farming land, white house with a porch, garden right outside, Carpathian Mountains on the horizon, and river Cheremosh somewhere close by. "What else does a man need for true happiness?", asks this character and the company of friends wholeheartedly agree (Humeniuk, 2018, p. 33). In other words, they do not need anything — there are no other people or worries in this picture, no governments to worry about, no neighbors to deal with, no responsibilities or duties. And the second situation, which takes place in the trenches, has a drastically different view of life. Under those circumstances there is no place for happiness or pleasure, there is only duty. The same character softly mutters to himself that it is Sunday, God's Day but they cannot go to church. But then adds without the shadow of regret that they must stay here and fight because it is their job, and no one will come and do it for them. They are doing it to make the world a better place (Humeniuk, 2018, p. 34). These two situations placed within the same novella illustrate quite well how priorities change during the war and peaceful times. How self-interest is replaced by the interest of the state.

Another example that speaks to the point of absence of relatability to your countrymen in the times of peace comes from the novella *First Rotation* (2018). A character meditates on how the war brings people together. That virtually yesterday (right before the war) those voluntarily enlisted men had nothing in common, that nothing tied them together. However, as soon as the war started and they enlisted, it appeared that they share the same country, enemy, and war (Humeniuk, 2018, p. 124). This piece is another demonstration how this idea of togetherness is foreign to the author and arguably to Ukrainians at large. In fact, we all share the same country, government, language, history, culture. On a more local level there will be neighbours, community, public space, local government, and also local history, culture and whatnot. This and other examples throughout

Humeniuk's texts only reinforce the impression that people only want to be left alone in places of and during the times of peace; that they want to be free from the confinements of the society. The only time you intervene in the matters of the country — fighting in a war for it (Humeniuk, 2018, p. 83).

Moreover, this reluctance to take part in the process of state-building is exacerbated by the sentiment that the government and its representatives are all corrupt. As it was previously stated, different characters in different novellas express this thought both jokingly and quite seriously. For example, in one of the scenes during the Revolution on Dignity a nameless crowd talks about lustration of government officials, but they hardly mean just firing them from the job, “We need to immediately start the lustration process, ... prosecutors, judges, officials, special assault forces, members of the parliament and their possessions. We can lustrate them everywhere: in lobbies, their vacation houses, official and private residences, restaurants, garages, day and night. For lustration to be effective, we can use sticks, armature rods, Molotov cocktails, axes, knives, hunting rifles, AK-47s and just bricks. Offices, mansions, vacation homes, cars of the rich are best lustrated by fire, but other ways would work too.” (Humeniuk, 2018, p. 131). It is certainly a call for violence against the government officials. A bit further into the text an old man complains out of desperation that all elected officials are the same and that 2–3 hundreds of them should be executed according to the martial law. He even made an alphabetical list of them with ministers and prosecutors on it (Humeniuk, 2018, pp. 164–165).

The situation evoked by Humeniuk seems desperate as it seems no one can change the corrupt system from within, as it is believed that honest people-soldiers should never be involved with public office, or accept a job offer inside of the government. And if they do, they quickly become corrupt themselves. It inevitably happens even to the best of them (Humeniuk, 2018, p. 167). As one of the characters wonders, “how much should you hate your country to be in the government in your country?” (Humeniuk, 2018, p. 196). Similar level of contempt gets the legacy media with their corrupt political talk shows which help promote a certain narrative (Humeniuk, 2018, p. 217).

So, on the one hand, we see that ordered liberty permeates texts of Borys Humeniuk, however, it is balanced out by this selfish and careless freedom, on the other hand. It is interesting how these two reconcile — die for the country but not being involved in the day-to-day matters, which is considered to be a vice even.

It is reflected in the lives of Ukrainians. When the crisis is upon us, people mobilise and fight. Perfect examples of such behaviour would be the percentage of people who took part in the last election cycle, where about 60 percent of the eligible voters participated (RBC, 2019). Juxtaposing this with massive engagement of the population in pivotal moments of our recent history, such as Revolution on Granite (1990), Orange Revolution (2004–2005), Revolution of Dignity (2013–2014), beginning of the Russian-Ukrainian War (2014–now), and the Grand Russian Invasion of 2022.

Aforementioned take on freedom in connection with sense of duty, honor, and sacrifice (i.e., ordered liberty) loses even more of its weight when we take into account what Humeniuk's heroes think about civilians and returning from the war permanently. One of the characters worries whether there will be a country to return to from the frontline as everyone in his mind is either corrupt (government) or dumb (civilians) (Humeniuk, 2018, p. 219). The situation seems even more desperate as, on the one hand, those soldiers do not want any help or recognition from the government or from the people. Moreover, they explicitly mock psychological therapy offered by the government and various medals and such. On the other hand, those soldiers would berate the government and the people for not caring for them, honoring them, and treating them with respect (Humeniuk, 2018, p. 222). It seems that they contradict themselves and it is just about wanting to despise everything outside of the military sphere.

The sense of despair, and as a result — detachment, is one of the major themes in his texts which also tie into our topic of discussion. One of the characters asserts that for a lot of people there will be no “after the war” because “the Good has a short memory”. And thus, heroes will be forgotten very soon, as well as the enemy. He quickly corrects himself by saying that we have never known our heroes and that we are our worst enemy (Humeniuk, 2018, p. 76). Humeniuk's characters revel in this hopelessness. And pass this feeling on to the reader. Another glaring example is when an old man mocks his grandson for believing that after the Revolution of Dignity life will get better and there will be more justice and order in the society. Almost the whole page is dedicated to this monologue of how prosecutors and judges will be as corrupt as before, that grandson would still have to bribe his way into college, that it would be impossible to do business in Ukraine. Not now, not ever (Humeniuk, 2018, p. 90). It is almost as if Humeniuk cultivates despair and detachment from the public sphere in his audience.

Such sentiments when it comes to civilians and peaceful life are not lifting the spirit, but only discouraging people to do anything, engage with each other. They prompt people to drop their efforts and withdraw into themselves, their own business even more. Instead of cultivating the idea that even if the government is corrupt, we can change it for better, we just must be persistent. Applying the same sense of responsibility, duty, honour, and unbendable faith — the government (local and central) can and will be changed for the better. Soldiers might protect the country from the outside enemy, but with sentiments like this the country will crumble from within. When everyone despises the government, it is only natural that only corrupt people are getting in there. Of course, only people who view elected office as a lucrative place will be drawn to it, as all decent people will view it as a nuisance and a waste of time at best.

Through showing government only in one manner “you need to hate your own country to be in government” (Humeniuk, 2018, p. 196), through comments about that justice will never come, by saying that we [Ukrainians] will not live better because we, as people, do not deserve it, ordered liberty cannot be preserved for long (Humeniuk, 2018, p. 209). Such viewpoints discourage people from participating in the life of the country. Societies cannot survive when the sense of duty and togetherness exists only at the frontline. When there is no belief in our future. And where literature only propagates and entrenches those lines of thinking and behaviour.

Borys Humeniuk acknowledges that we look to the literature to understand the reality around us and that this is one of the reasons why this paper is also concerned about the implications of his texts. Humeniuk posits the idea that “poets are more dangerous than separatists” because poets

want your soul, not just your land (Humeniuk, 2018, p. 155). Humeniuk also laments that our literature lacks heroes to aspire to. That our modern literature is weak and unable to serve our society which is unfortunate as literature — does and should model our social processes. Besides, he acknowledges that literature is of immense importance for the sustainability of our society and thus our independence (Humeniuk, 2018, p. 230). However, he still cultivates mostly despair.

You cannot be responsible only in times of crisis and in the warzone. That is not liberty, that is freedom, a desire to be left alone. Ordered liberty can only be sustained by everyday actions of the society. Modus operandi of a citizen should not be “that is none of my business”. It should be closer to what Marcus Aurelius wrote in his *Meditations* (circa 170 A.D.), “By working to win your freedom. Hour by hour. Through patience, honesty, humility” (Aurelius, 8:51). In other words, ordered liberty is not something spontaneously constructed by the individual or government once and for all, nor its existence only threatened by the external enemy, but it is a long and arduous process of establishing and sustaining, which requires the continuous and relentless engagement of the people. Ordered liberty as an idea must be exercised by the people everywhere and under different circumstances — in their bedrooms, farms, public squares and streets, trenches, battlefields, and voting places, day and night.

Only when a large portion of the population will live by this idea and public figures will be promoting it, Ukraine will become more stable and prosperous. But right now, the existent reverence for virtues are largely overshadowed by the sense of despair and contempt to, and thus detachment from everything related to state crafting.

## REFERENCES

1. Aquinas, T. (1912). The “Summa Theologica” of St. Thomas Aquinas: Part I. QQ. LXXV. O — CII. Fathers of the English Dominican Province (Ed.), *The “Summa Theologica” of St. Thomas Aquinas*, Vol. 4, pp. 147–155, London: Burns Oates & Washbourne [in English].
2. Aurelius, M. (2002). *The Meditations*. Random House [in English].
3. Bybyk, S. (2020). “Chroniclers will not Harm for Us Epitets with a Tint of Red” (epithetics “Poems from the war” by Borys Humeniuk). *Word Culture*, 92, 22–35 [in Ukrainian].
4. Golovchenko, N. (2016). Verlibr as a Form of Modern Poetry. About “Poems from the War” by Borys Humeniuk (2015). *Education of the Region: Political Science. Psychology. Communication*, 1 (42), 81–91 [in Ukrainian].
5. Humeniuk, B. (2016). Block post: Poems. Novellas. Journalism. Kyiv, PH “Academy” [in Ukrainian].
6. Humeniuk, B. (2018). Poems from the War. Kyiv: DIPA [in Ukrainian].
7. Kotsarev, O. (2014). Poetry of the Front. Poets go to war and post poems on Facebook. [in Ukrainian].  
[https://texty.org.ua/articles/56130/Pojezija\\_frontu\\_Pojety\\_idut\\_na\\_vijnu\\_i-56130/](https://texty.org.ua/articles/56130/Pojezija_frontu_Pojety_idut_na_vijnu_i-56130/)



8. Kuiava, Zh. (2015). *Poet and Warrior Borys Humeniuk: "Real soldier must be ready to die"*. [in Ukrainian].  
<https://oksamyt.org/190120151/>
9. Locke, J. (1823). Two Treatises of Government. *The Works of John Locke*, A New Edition, Corrected, in Ten Volumes, Vol. 5., p. 106, London: Printed for Thomas Tegg; W. Sharpe and Son; G. Offor; G. and J. Robinson; J. Evans and Co.: Also R. Griffin and Co. Glasgow; and J. Gunning, Dublin [in English].
10. Mill, J. S. (2003). *On Liberty*. Edited by David Bromwich and George Kateb; with essays by Jean Bethke Elshtain... [et al.]. Binghamton, New York: Vail-Ballou Press [in English].
11. Palko v. Connecticut, 302 U.S. 319 (1937). [in English].  
<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/302/319/>
12. Pastukh, T. (2015). "Poems have Seen Everything...". [in Ukrainian].  
<http://litakcent.com/2015/12/23/virshi-bachyly-vse/>
13. Polishchuk, Ya. (2016). Ars masacrae, or Whether Poetry is at War. *Word and Time*, 7, 3–11 [in Ukrainian].
14. *The Turnout in the Presidential Elections of Ukraine: All details*. (2019). [in Ukrainian].  
<https://www.rbc.ua/ukr/news/vka-vyborah-prezidenta-ukrainy-podrobnosti-1553076979.html>

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Palko v. Connecticut, 302 U.S. 319 (1937). Режим доступу: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/302/319/>. [in English].
2. Aurelius, M. (2002). *The Meditations*. Random House [in English].
3. Aquinas, T. (1912). *The "Summa Theologica" of St. Thomas Aquinas: Part I. QQ. LXXV. O — CII*. Fathers of the English Dominican Province (Ed.), *The "Summa Theologica" of St. Thomas Aquinas*, Vol. 4, pp. 147–155, London: Burns Oates & Washbourne [in English].
4. Бибик С.П. «Літописці не шкодуватимуть для нас епітетів з відтінком червоного» (епітетика «Віршів з війни» Бориса Гуменюка). *Культура слова*. 2020. № 92. С. 22–35.
5. Головченко Н. Верлібр як форма сучасного вірша. Про «Вірші з війни» Бориса Гуменюка. *Освіта регіону: Політологія. Психологія. Комунікації*. 2016. 1 (42). С. 81–91.
6. Гуменюк Б. 100 новел про війну / ДІПА. К., 2018. 272 с.
7. Гуменюк Б. Блокпост: Вірші. Новели. Публіцистика. К.: ВЦ «Академія», 2016. 336 с.
8. Коцарев О. Поезія фронту. Поети ідуть на війну і постять вірші у Фейсбуку. Режим доступу: [https://texty.org.ua/articles/56130/Pojezija\\_frontu\\_Poety\\_idut\\_na\\_vijnu\\_i-56130](https://texty.org.ua/articles/56130/Pojezija_frontu_Poety_idut_na_vijnu_i-56130)
9. Куява Ж. Поет і воїн Борис Гуменюк: «Справжній солдат має бути готовим померти». *Оксамит*. Режим доступу: <http://www.oksamyt.org/publik/personali/818-190120151>
10. Локк Дж. Два трактати про державність. *Праці Джона Локка: у 10 т.* Лондон: Віддруковано для Томаса Тегга. Т. 5. С. 106. [Англійською].
11. Міль Дж. Ст. Про свободу / за ред. Девіда Бромвіча та Джорджа Катеба; зі статтями Джин Бетке Ельштайн... [та ін.]. Бінгемтон, Нью-Йорк. Vail-Ballou Press, 2003. [Англійською].
12. Пастух Тарас. «Вірші бачили все...»: рецензія. *Літакцент*. 23 грудня 2015 р. Режим доступу: <http://litakcent.com/2015/12/23/virshi-bachyly-vse/>
13. Поліщук Я. Ars masacrae, або Про те, чи є поезія на війні. *Слово і час*. 2016. № 7. С. 3–11.
14. Явка на виборах президента України: усі подробиці. 2019. Режим доступу: <https://www.rbc.ua/ukr/news/vka-vyborah-prezidenta-ukrainy-podrobnosti-1553076979.html>

#### **Пилинський Михайло,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-4771-1294

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

#### **УПОРЯДКОВАНА СВОБОДА В ТЕКСТАХ БОРИСА ГУМЕНЮКА**

*У статті досліджується, чи пропагує Борис Гуменюк упорядковану свободу. Для того щоб це з'ясувати, розглядаються також деякі інші питання. По-перше, встановлюються причини дискусії у творах цього автора, описується особисте та професійне життя Гуменюка, який визнає важливість літератури для формування суспільства. Далі встановлюється термі-*

нологічний апарат статті, визначається, що таке свобода у філософській традиції Заходу, і розкривається ключова ідея статті — що таке впорядкована свобода та її походження. Після означення конкретних літературних текстів для статті, автор переходить до їх обговорення. Це дослідження включає опис шарів суспільства, які виокремлюються у зв'язку з особистою відповідальністю та безкорисливістю. На першому рівні перебувають військово-вслужбовці, які готові померти за свою країну; на другому — всі, хто так чи інакше допомагає військовим; на третьому — ухильанти; і нарешті — урядовці, яких зневажають за корумпованість. Цей розподіл допомагає зрозуміти сприйняття Гуменюком упорядкованої свободи та його систему цінностей. Використовуючи попередні висновки, автор аналізує три типи свободи, які зустрічаються у текстах Гуменюка. Перший — це воля від життя, як від війни і страждань. Другий — свобода, яка проявляється у публічній сфері, у почутті, що кожен має працювати на захист країни. Третій — глибоко особиста воля, яка простежується у поведінці, коли люди займаються лише своєю справою і, крім того, є досить цинічними щодо всіх інституцій та їх здатності вдосконалюватися. Зрештою автор встановлює зв'язок між почуттям Гуменюка щодо великого впливу митців на суспільство та його наголосом на останньому типі свободи, показуючи незгодженість між двома ідеями. Новизна такого дослідження полягає у поєднанні української літератури та західної філософської традиції, зокрема, щодо визначення свободи та її граней. Подальший розвиток цього дослідження вбачається в аналізі української літератури у зазначеному ключі задля з'ясування ставлення українців до свободи та, якщо його правильно застосувати, допомозі політикам у їхній роботі задля процвітання України.

**Ключові слова:** воля, свобода, відповідальність, воєнна література, війна, новела, вільний вірш.

Стаття надійшла до редакції 01.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.

**Руснак Ірина,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8355-7389

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

## **ПОЕТИКА ДРАМАТИЧНОЇ МІНІАТЮРИ «ШЛЯХ ІЗ КРУТ» МИКОЛИ ЧИРСЬКОГО (ВІСНИКІВСЬКИЙ ДОСВІД)**

*Драматична спадщина Миколи Чирського невелика за обсягом і складається з кількох творів, серед яких найбільш відомими є п'єси «Отаман Пісня» (1936), «Андрій Карабут» (1936) і «П'яний рейд» (1938). Про друк інших драматичних імпрез сам автор не дбав, а по його смерті ті тексти загубилися, що і стало причиною відсутності цього набутку в науковому обігу. Об'єктом аналізу в пропонованій публікації є театрознавчі статті та випадково віднайдені драматична мініатюра «Шлях із Крут» М. Чирського. Метою розвідки є осмислення поглядів митця на театр у вісниківському контексті, аналіз поетики твору, виявлення експресіоністських елементів і деталей у його тексті.*

*Твір «Шлях із Крут» був надрукований 1944 р. в газеті «Український вісник» (Берлін). За жанром це драматична мініатюра, тематика і зміст якої повністю відповідали авторському розумінню призначення театрального мистецтва. Тематично «Шлях із Крут» відсилає до однієї з найтрагічніших сторінок оборони Української держави від більшовицької орди — бою під Крутами в січні 1918 р. Ідея твору — духове пробудження звичайних українців, поповнення лав борців за вільну Україну людьми різного соціального походження.*

*Пошук прийомів, які дієво апелювали б до свідомості глядача, спонукав М. Чирського використовувати художні засоби, характерні для ранніх німецьких експресіоністських п'єс. Йдеться не стільки про філософське підґрунтя німецького експресіонізму, скільки про експресіоністські елементи поетики німецької драми початку ХХ ст. В аналізованому творі головними такими елементами є фантасмагоричне зображення реальності, заміна імен персонажів узагальненими назвами, створення наближеної до сну-марення атмосфери, наявність символу, містичного елемента і візуальних ефектів, що надавали сценічній обставі таємничості, мінімалістичні декорації з елементами химерності, розгортання основної дії у формі діалогу тощо.*

*Основним завданням драматичної мініатюри, що базувалася на героїчному епізоді української історії ХХ ст. і мала успіх на пражській сцені, було духовно піднести глядача, наснажити конкретною героїкою і спонукати до подальшої боротьби за Українську державу.*

**Ключові слова:** Микола Чирський, «Вісник», вісниківство, драматична мініатюра, експресіоністська поетика.

**Вступ.** Зріз ХІХ і ХХ ст. ознаменувався тектонічними змінами в царині мистецтва. Запропонована попередньою епохою картина світу більше не відповідала сприйняттю і потребам митців, спонукаючи їх до пошуків нового, відповідного добі інструментарію моделювання дійсності. Уже 1923 р. всеосяжність тих змін охарактеризував Дмитро Донцов: «Доба, в якій ми живемо, се правдиво революційна доба. Ся революція почалася не в 1905 р., ані по війні, але вже в кінці минулого віку, і не лише на політичному тлі: се була інтегральна революція, революція світогляду цілих поколінь, в політиці так само, як і в науці, мистецтві і літературі.

<...> Революція, яка здетронізувала святих позитивізму, принесла на їх місце інтуїтивізм у філософії (Бергсон) і експресіонізм у мистецтві й літературі (в поезії звали його спершу «символізмом»), новий світогляд безоглядно рвав з усім старим. Се був бунт в ім'я всього стихійного, підсвідомого людської душі. На місце розуму прийшло відчуття, на місце законів — особисте “хочу”, на місце феномена — містика. На початку ж усього поставлено волю, що не знає компромісів, а властиво, її праформу — неясний гін. Світ з'явився знов як гра бурливих, свавільно бушуючих сил, як хаос, де ніщо не є, де все щойно стає. Людське “Я”, його автономна творчість і його невсипущий акти-

візм стали самоцінністю, незалежно від їх цілей і змісту» (Донцов, 2015, с. 251–252).

Найбільш чутливим до глобальних змін ідей і настроїв був український театр, який зустрів нову добу як гетерогенне явище, що розвивалося у двох різних імперіях. Сучасна дослідниця слушно зауважила, що театр за межами Наддніпрянської України «<...> міг майже без перешкод інтегруватися у західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації, йому мало що заважало звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу модерної культури» (Єрмакова, 2012, с. 6). Нові можливості сприяли пошвавленню театрального життя і появи низки мандрівних та стаціонарних колективів на західноукраїнських теренах. З діяльністю окремих закарпатських труп упродовж 1920–1930-х років пов'язане ім'я Миколи Чирського (1902–1942), людини непересічної, в якій органічно поєдналися любов до літератури і танцю, захоплення театром і кіно. В. Ревуцький на сторінках «Енциклопедії українознавства» стисло, проте влучно означив внесок митця у розбудову закарпатського театального мистецтва як «велику роль». Театрознавець акцентував увагу на виставах за творами драматурга і створеному ним бойовому театрі малих форм «Летюча естрада» в Хусті (Ревуцький). Згадка про п'єси відсилає до малодослідженої сторінки творчої біографії М. Чирського. Його драматичні твори виходили невеликими тиражами, тож сьогодні становлять бібліографічну рідкість, рукописні речі взагалі згубилися «на стопі емігранта» (У. Самчук), залишивши лишень спорадичні спомини сучасників про існування тих текстів. Авторці статті пощастило натрапити на невідомий текст драматичного твору малої форми «Шлях із Крут», надрукований після смерті митця в органі Українського Національного Об'єднання «Український вісник» (Берлін) 1944 р.

**Мета пропонованої розвідки** — у вісниківському контексті осмислити ідейно-естетичні погляди М. Чирського на театр і дослідити поетику драматичної мініатюри «Шлях із Крут». **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що окремі статті письменника та текст твору вперше введено в науковий обіг; виявлено особливості індивідуальної поетики митця, охарактеризовано художні засоби, що демонструють увагу до експресіоністської техніки письма; окреслено аксіологічну спрямованість твору.

**Результати дослідження.** Микола Чирський залишив невеликий художній спадок. Проте

у всьому тому розмаїтті варто назвати розпошені малотиражними еміграційними періодичними виданнями фейлетони, нариси, театральні рецензії та полеміки, теоретичні праці про героїчний театр і драму, кілька драматичних творів, чудом збережений кіносценарій і єдину збілочку лірики. Архіву М. Чирського в цілісному вигляді не існує; чимало документів, що стосуються його біографії або творчості, залишаються маловивченими і зберігаються в найрізноманітніших українських і закордонних інституціях.

М. Чирський належав до кола українських письменників міжвоєнної доби, ідейно-естетичні засади якого формувалися під впливом «Літературно-наукового вісника» («Вісника»). Головний редактор видання у низці есеїв запропонував сучасникам чітку концепцію героїко-романтичного мислення, пронизану глибоким традиціоналізмом, особливою настроєвістю, емоційністю, духом поривання і боротьби. На сторінках часопису з'являлися статті українських мислителів і культурологів міжвоєнної доби, головною метою яких було формування модерної української культури і літератури. Запропоновані Д. Донцовим ідеалістична естетика інтуїтивізму, неоромантизму, вічного героїзму, моральні засади традиціоналізму та християнізму стали об'єднавчою платформою для багатьох талановитих письменників того часу: Олеса Бабія, Дарії Віконської, Наталени Королевої, Юрія Липи, Наталі Ливицької-Холодної, Оксани Лятуринської, Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Олега Ольжича, Уласа Самчука, Олекси Стефановича, Олени Теліги, Миколи Чирського й інших. Творчість названих митців і означила появу оригінальної естетичної течії, що згодом отримала назву *вісниківство*.

У царині театального мистецтва націоналістичну інтерпретацію Д. Донцова поширила Наталія Геркен-Русова, визначивши основні завдання *героїчного театру* та його роль у розбудові української нації. У «Віснику» з'явилася низка її статей про *Ars Militans — воєвниче мистецтво*, основу якого мала творити еллінська мистецька традиція та конкретна національна ідея і яке протиставлялося *L'art pour l'art* — «<...> психологічно-настройовому мистецтву і його неактуальній формулі безплідного естетизму» (Геркен-Русова, 1938, с. 567). На переконання авторки, на зміну «мистецтву емоціонального естетизму душі» мало прийти *мистецтво певної національної ідеї, мистецтво воєвничого духу* (Геркен-Русова, 1938, с. 567). Воно зобов'язане будуватися на інших ідеологічних підвалинах, ніж сценічне мистецтво попередньої доби. вико-

ристовуючи визначні театральні традиції, нове мистецтво набувало повинність виконувати ушляхетнюючу роль, надихати українську еліту героїчним духом, вищими чеснотами, мораллю і прагненням чину.

Пізніше всі ідеї про героїчне мистецтво було впорядковано в окремій книжці «Героїчний театр» (1939). Авторка висунула тезу розбудови театру провідної верстви нації, завдання якого — відмовитися від солодкавої сентиментальності, розважальності й епатажності, ярмарковості та лубочності, але войовничо виступати проти всього, що приборкує дух нації. Основною тематикою національного театру Н. Геркен-Русова проголосила «духовість, культ Бога, вітчизни, героїзму, слави, чести і мудрости», його тенденцією — «культ віри, патріотизму, державности», його традицією — «вславлення Бога, святих і героїв, високих чинів і подій, явлення не “буденного життя”, а “героїчного подвигу”, перемоги “шпади (шаблі з ребруватим клинком. — Прим. авт.) духу”» (Геркен-Русова, 1957, с. 10–11).

Н. Геркен-Русова сформулювала кілька засадничих тверджень про героїчний театр, на які мали взоруватися всі причетні до спектакулярного мистецтва: 1) служити національній ідеї, бути школою духа і героїзму на честь нації; 2) мати репертуар героїчного змісту і високих помислів; 3) пробуджувати мистецькими засобами високі духові переживання і стимули до патріотичних вчинків; 4) давати візію державної слави, великих подій, перемог, сильних індивідуальностей; 5) пропагувати національні чесноти (честь, славу, віру, права, вольності тощо); 6) використовувати національні свята як нагоду афірмувати в образах славу «прадідів великих»; 7) увібрати в себе «всю гаму різних родів мистецтва героїчного стилю, а, по змозі, й усі його ділянки: героїчну поезію, літературу, малярство, будівництво, різьбарство, музику, спів, танець і кінове мистецтво» (Геркен-Русова, 1957, с. 14–15). Ілюстративним підтвердженням виголошеним тезам слугували драматичні та декоративні проекти самої авторки.

Позиція Н. Геркен-Русової не обмежувалася ідеологічними посланнями, вона активно виступала за професіоналізм режисерів і декораторів, фаховий музичний, вокальний та танковий супровід драматичних дійств тощо. Тож вісниківським авторам і послідовникам концепції *Ars Militans* ніяким чином не йшлося про спрощення чи примітивізацію мистецтва. Вони розуміли і обстоювали формування театру на національних засадах, важливість мистецтва для розвою нації, його роль у постанні професійної мистецької критики.

Багатогранна творчість М. Чирського достоту ввібрала в себе основні вісниківські світоглядні й естетичні постулати. З огляду на шалений темп життя митець висловлював власні погляди на модерне мистецтво спорадично. Театр він сприймав передовсім як один з найголовніших способів легальної пропаганди національної ідеї. Так, у статті «З приводу брошури “Свято Жертви”» М. Чирський солідаризувався з Н. Геркен-Русовою щодо призначення мистецтва консолідувати націю: «Коли немає змоги фізично мобілізувати націю для боротьби з ворогом, то мистецька пропаганда в стані мобілізувати, натомість, націю духово» (Чирський, 1940а, с. 156). Автор обстоював ідею створення революційного театру малої форми, «революційного не стільки своїм стилем, скільки змістом» (Чирський, 1940а, с. 156), який беззастережно відповідав би поставленим мистецьким завданням. Основний репертуар цього театру мали складати своєрідні жанрові мікси, де в єдине драматичне дійство поєднувалися б драматичні сценки героїчної тематики, декламації, інсценізації-гротески, «фільмові етюди», декламації, танки, хорове і сольне виконання пісень.

У цитованій статті М. Чирський проаналізував зміст брошури «Свято Жертви» (1939). Зауважу, що приурочені до національних свят буклети з’являлися і раніше, зокрема «Свято 22. І» (1935), «Свято Державности — Самостійности й Соборности — 22 січня» (1936), «Свято Крут» (1938), «Свято Моря» (1938), «Свято Вождя» (1939). Усі вони слугували основою для театральних інсценізацій, що були популярні в чехословацькому середовищі українців-емігрантів від початку 1920-х рр. Автором-упорядником окремих із них була Н. Геркен-Русова, а М. Чирський брав активну участь у цих імпрезах «з нагоди».

Письменник дав високу оцінку популярним у театральному середовищі книжечкам, які не просто заповнювали репертуар театру малої форми творчо змодельованими інсценізаціями, але й супроводжувалися детальними порадами для всіх фахівців театральної справи. Чимало зауваг стосувалося режисури, сценографії, декорацій, костюмів тощо. Загалом це був «<...> духово-будуючий і спрямовуючий матеріал, черпаний з нашої великої традиції та кращих творів новітньої української літератури» (Лотоцький, 1936, с. 3). На думку М. Чирського, на доборі матеріалів і допасуванні різномірних текстів один до одного в брошурі «Свято Жертви» позначився досвід попередніх видань такого штибу, внаслідок чого кожний образ і «кадр» продумані просто блискуче. Переваж-

на більшість творів була доказом, «<...> як міцно злютована фаланга цих українських поетів, що, не мудрствуя лукаво, щиро й натхненно віддали свою музу на службу нації» (Чирський, 1940а, с. 156). Декорації та освітлення органічно доповнювали дійство питомою допасованістю «до “внутрішньої лінії” драматичного “наростання” в тексті» (Чирський, 1940а, с. 156). Таким бачився авторові статті зразковий український театр, який відповідав би духові епохи.

У 1938–1939 рр. М. Чирський у гурті членів Культурної референтури Проводу українських націоналістів опинився у круговерті політичного і культурного життя Карпатського краю, де доєднався до процесу пробудження національної свідомості закарпатців. Вирішальними факторами формування національних первнів і моральної перебудови духовості населення Карпатської України було мистецтво, що, з одного боку, мало тривалу культурну тяглість, а з іншого — спроможне було відповідати духові часу. Основними взірцями виховного процесу стали великі ідеали, якими жила європейська людина впродовж віків: суворі принципи, відповідальність, героїзм, жертвність, шляхетність, духовна чистота тощо. Розбудовою національного мистецтва краю займалася Українська мистецька громада «Говерля», навколо якої консолідувалися кращі мистецькі сили. Загальний портрет митця — учасника тих подій подав часопис «Пробоем»: «Мистець є тільки така людина, що віднайшла в собі правічний святий вогонь свого народу; відчула в собі частину його духа, щоб ніколи вже не бути відступником, ренегатом, боягузом, та від мистецьких сценічних форм відразу увійти в життя без фальшу і облуди» (Лад, 1939, с. 118). «Говерлю» очолив М. Чирський, згодом організував мистецький рій «Карпатської Січі» — мобільний театр малої форми. Перед «Летючою естрадою» стояло важливе завдання донести аполітичним закарпатцям ідею самостійності Української держави, підтримати духово карпатську молодь, котра масово вступала до «Карпатської Січі». Це був пересувний культурно-агітаційний відділ, що здійснював свої пропагандистські рейди всією Карпатською Україною. Після поразки державотворчих потуг Срібної Землі митець повернувся до Праги і продовжив патріотично-пропагандистську працю у «Спектаклярній Студії» (Прага, 1939 рік) у якості її очільника. Велика ймовірність, що саме для цього театрального колективу було написано драматичну мініатюру «Шлях із Крут».

Дещо пізніше М. Чирський написав статтю «Театр Наступу» (1940), де повернувся до питання подальшого розвитку національного те-

атрального мистецтва. Висловлені у розвідці постулати були основою його світогляду та художньо-естетичної діяльності і як керівника театрів малої форми, і як співавтора театральних інсценізацій, і як актора. Митець розумів, що модерна епоха вимагала нових режисерських / акторських підходів і рішень мистецьких завдань. Новий український театр повинен був адекватно відповідати на запити часу сценічною мовою, синтезувати здобутки різних мистецтв, порушувати животрепетні проблеми, які хвилювали український загал. При цьому він мав зберігати органічний зв'язок з традицією.

Театр дореволюційної доби, на переконання М. Чирського, своїми колишніми ідеалами «<...> не відповідає на основні питання нашої нової дійсності, нашого сьогодні» (Чирський, 1940с, с. 120). Той театр, наполягав він, стояв на оборонних позиціях, постійно захищаючи українські культурні скарби і фольклорну своєрідність. Тепер же українство, натхненне національним ідеалом, перейшло до наступу, відтак має відкинути ретроградство діячів театральної практики (а воно, на думку М. Чирського, нікуди не зникло), мусить здолати відсутність будь-якої орієнтації на національні потреби. При цьому автор чітко наголошував, що такою позицією його сучасники ніяким чином не заперечують здобутків попередньої мистецької епохи, разом із тим не втрачають культурно-історичної перспективи. Сучасне театральне мистецтво мало органічно виростати із творчих здобутків ХІХ ст. і рухатися в напрямку досягнення національного ідеалу. Для такої мети М. Чирський віднайшов прийнятну форму національного театру — *Театр Наступу*.

Обґрунтовуючи основні засади діяльності театру малої форми, автор статті застерігав від можливих безпідставних ліберальних звинувачень у надмірному «сполітизованні» театру, гвалтуванні його творчих потуг і накиданні йому немистецьких, мало не військових завдань (Чирський, 1940с, с. 121). А така реакція не забарилася. Достатньо пригадати Ю. Косача з його повоєнними намаганнями поборювати вісниківські ідеї на з'їзді МУРу 1945 р. Він категорично опротестував існування української драми у міжвоєнну добу, «<...> бо тенденційність виключає а priori всяку трагедійність і конфлікт». І тут же вдався до безапеляційної оцінки: «Тенденційні драми М. Чирського при всій їхній суспільній функціональності ще не становлять драм» (Косач, 2014, с. 248). Ю. Косач заперечив спроможність налаштованого на потреби нації мистецтва зроджувати високі мистецькі вартості; мистецький хист

М. Чирського оголосив затлумленим партійною заангажованістю: «Найкращі ідеї, піднесені в ступінь партійної виключності, умертвляють мистецтво. Подивіться на *П'яний рейд* Миколи Чирського. Повний блиску таланти задурений добровільно на себе накладеним тягарем партійності» (Косач, 2014, с. 524). Тож, передбачаючи негативну реакцію ліберальних критиків, М. Чирський рішуче відкидав можливість подібних оскаржень, наголошуючи, що «тільки там творчість досягає вершків свого напруження і тільки там здобуває найвищі щаблі, де зосереджується на певному ідеалі, який органічно, не від страху, а з любов'ю і відданістю прийнято і в його увірувано». І далі продовжував в дусі героїчної літератури Д. Донцова: «Де немає такої фанатичної віри, там немає творчості» (Чирський, 1940с, с. 121).

М. Чирський визнавав, що для важливої мистецької місії треба згуртувати різні за своєю формою театральні колективи, скоординувати їхню діяльність. Оскільки без «вірую» немає досконалої творчості, а без майстерності не можна філігранно виявити те «вірую», автор запропонував свій рецепт досягнення поставленої мети. З-поміж основних завдань національного театру він виокремив сценічну майстерність, її безупинне вдосконалення через мережу театральних шкіл, курсів, студіювання літератури з теорії та практики театрального мистецтва. Не останнє місце тут належало вивченню здобутків зарубіжних театрів, підготовці висококваліфікованих кадрів театральної сцени. Стаття містила ілюстративний матеріал, що вказував на появу нового типу театральної практики, засвідченого епізодичними аматорськими виставами Н. Геркен-Русової 1920–1930-х рр. і діяльністю таких театральних формацій, якими були «Летюча естрада» Карпатської України, «Спектаклярна Студія» у Празі, Театр Огненної Доби на західних землях генерал-губернаторства наприкінці 1930-х рр.

Значна текстова площа статті «Театр Наступу» присвячена діяльності «Летючої естради». М. Чирський не вагався у відвертій оцінці, коли йшлося про рівень майстерності цього театру малої форми, до створення якого був причетний особисто. Він наголошував, що під час виконання конкретних завдань агітаційного та пропагандистського характеру, виконавська вправність акторів мистецького рою потерпала не від надмірного засилля агіток, а передовсім від сценічної малограмотності акторів-аматорів. Та навіть ця обставина не могла применшити ролі «Летючої естради» у піднесенні національного духу закарпатців. Блискуче завершення перших виборів до Союму Карпатської України

М. Чирський пов'язував з діяльністю своєї театральної трупи: «<...> завдяки “легкості свого калібру” залітала і в найнедоступніші місця важкого карпатського терену і там живим словом та сценічним образом, просякнутими найпекучішими проблемами карпато-української дійсності, нещадно била всякі спроби ворожої протиакції» (Чирський, 1940с, с. 122). Доступність театрального дійства широким масам формувала функціональне призначення театру малої форми. Власне така практика переконала його організаторів у тому, що найбільш живий відгук у серцях краян має «стиль героїчно-новоромантичний, який висловлює патріотичний та імперіялістично-офензивний зміст» (Чирський, 1940с, с. 122).

В іншій статті завдання естрадівців автор формулював як боротьбу з примітивним смаком публіки через пропаганду не стільки політичну (то теж одна з першорядних його настанов), скільки мистецьку. Новостворену артистичну громаду січовиків називав театром актуальностей або ж, вдаючись до військової термінології, театром «малого калібру», театром войовничим (Чирський, 1940b, с. 123).

У статті «Театр Наступу» М. Чирський акцентував важливість вибору репертуару, його адекватної орієнтації на запити сьогодення. Такого арсеналу творів, який би повністю задовольняв потреби театру малої форми, на його думку, в готовому вигляді немає. Поділяючи ідеї Н. Геркен-Русової, автор пропонував для формування репертуару добирати відповідний матеріал з української літератури і на основі відібраного створювати інсценування. Твір-першооснова мав піддаватися відповідній літературній обробці, потім виписувалася сценічна драматургія, добиралися декорації, музичне оформлення тощо. М. Чирський вдавнявся до алюзії, коли говорив про виникнення такої ідеї в колі театралів, які без згоди письменників достосовували їхні твори до сценічного дійства.

Ретельний опис театрального арсеналу естрадівців знаходимо в іншій статті митця: «Репертуар цього театру був комбінований так, щоб, перше — познайомити найширші верстви зі здобутками української літератури (головно поезії — акція засипання прірви між українською літературою та цими найширшими верствами), друге — піднесення національного бойового духу цих мас, третє — заатакувати всякого роду “філів”, починаючи від русо- і кінчаючи мадярофілами, і нарешті для пропаганди самої ідеї “театру малої форми”, театру войовничого, театру актуальності, який живо реагує і відповідає на питання нашого сьогодення» (Чирський, 1940b, с. 123). Щодо ліричних текстів

планувалося відбирати виключно ті, де «кожен рядок це немов жовнір у бойовій лінії. Її перша ознака — активність, бойовичість та революційна відруховість» (Чирський, 1940b, с. 123–124). Не останню роль в органічному сприйнятті театрального дійства глядачами мав відіграти рецитаційний хор.

Організація і сама постановка вистави, за М. Чирським, мали пройти три важливі етапи. По-перше, дійти узгодженості щодо реалізації задуманого театрального плану, де все повинно перебувати в доладному зв'язку — ансамбль акторів, костюми, декорації, технічні засоби сцени. По-друге, виробити чіткий план сценічного опрацювання матеріалу, який сприяв би раціональній підготовчій праці, зокрема репетиціям. І наостанок — встановлення «точного хрономонтажу» самої вистави, тобто чіткого визначення часового перебігу окремих фрагментів дійства, особливо пауз, які, будучи протяжними в часі, могли псувати враження від театрального дійства (Чирський, 1940c, с. 123).

Окремо у розвідці подано рекомендації щодо зміни декорацій на сцені, оскільки часто театри малої форми були обмежені у своїх технічних можливостях. М. Чирський вказував на небажане «перетехнічення» сцени, що виявляло себе у прагненні сучасного театру здолати спомагавчу лімітованість «технічно-сценічною рафінованістю машини. Світ ідей хочять там заступити ефектовним сьйвом досконалих рефлекторів» (Чирський, 1940c, с. 123). І далі наголошував, що техніка не може «автоматизувати» театр, «вбиваючи в ньому живий сценічний образ». Вона має бути ідеально простою, легкою, непомітною, оскільки основне її завдання — допоміжне. Завершальним акордом авторських зауважень була впевненість, що тільки вперта послідовна і планова праця, яка йде від ентузіазму і любові до театральної справи, допоможе створити «театр нової доби — Театр Наступу» (Чирський, 1940c, с. 123).

До теоретизування на теми театру і його завдань М. Чирський повернувся вже наприкінці життя в Кам'янці-Подільському. У газеті «Подільнин» з'явилося кілька театральних рецензій його авторства, зокрема на поставлені місцевим театром комедію «Мина Мазайло» М. Куліша (Чирський, 1941b, с. 58–59) і драму «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького (Чирський, 1941a, с. 6). У газетній передовиці з назвою «Сучасні завдання українського театру» (Чирський, 1941d, с. 1) театрознавець розмірковував про неможливість існування українського театру в совєтській Україні без експозиції московського театру, компетентність

якого зводилася до настанов «братнім народам». Через таку залежність лінія органічного розвитку українського театру була перервана; театр М. Кропивницького, М. Старицького і братів Тобілевичів залишився без наступників. Коли чекістська опіка спала (стаття написана під час окупації Кам'янця гітлерівцями), М. Чирський визначив основну мету театру як розбудову «української національної культури та мистецтва», його потребу «бути виховуючим чинником» (Чирський, 1941d, с. 1). Автор знову формулював першочергові завдання театру на шляху до виконання призначеної йому місії: позбутися дилетантства, аматорщини, малої сценічної грамотності, «досягнути вершків творчого майстерства усіма своїми засобами» (Чирський, 1941d, с. 1). Не менш важливою бачилася потреба здолати багаторічний «антракт» у поповненні репертуару якісними драматичними творами. Для сучасних постановок, за винятком окремих речей побутово-історичного репертуару попередньої епохи, драматургії Лесі Українки, Олександра Олеся, С. Черкасенка, почасти В. Винниченка, на думку М. Чирського, мало що надавалося. Та й окремі речі старого репертуару потребували вправного мистецького осучаснення. Тут М. Чирський знову повертався до ідеї збагачення арсеналу театральних п'єс шляхом інсценізації творів української літератури, що мали виразні драматичні елементи. Чималий потенціал він убачав у західноєвропейській драмі, радив перекладати кращі її зразки українською мовою; виокремлював мистецькі ресурси сучасної німецької драми. До речі, саме естетика останньої мала вплив на драматургію письменника.

Відгуком на розглянуту вище статтю став допис «Репертуар, режисер, актор...», автор якого закидав М. Чирському «невірну точку зору» (Поліський, 1941, с. 4). Письменник блискавично відреагував новим дописом. У статті «Нові часи — нові завдання» (1941), цитуючи працю «Театр і драма» М. Вороного і повторюючи власні тези, пояснив опонентіві пріоритети розвитку національного театру «після українських визвольних здвигів, після могутніх змін в світі та грандіозного поступу в усіх ділянках культури людства» (Чирський, 1941c, с. 4).

Огляд теоретичних міркувань М. Чирського про національний театр дає можливість осмислити особливості творчої лабораторії митця. «Шлях із Крут» — один з небагатьох недрукованих за життя драматурга творів, який завдяки щасливій okazії вдалося закріпити на газетній шпальті і зберегти для майбутнього. Час його написання редакція видання не вказала, подала лишень коротку заувагу: «До другої річни-



ці смерти Миколи Чирського містимо його ще недруковану річ: Шлях із Крут. Сцена ця свого часу з успіхом виставлялась в Празі» (Чирський, 1941d, с. 2). Найімовірніше, текст був приурочений до популярного в середовищі української молоді Праги Свята Крут і входив в ансамбль творів, які склали театральну імпресу святочного дійства.

Після повернення з Хуста до Європи М. Чирський був задіяний у культурно-мистецькій діяльності УНО, яка 1937 р. перейшла на позиції українського націоналізму. Упродовж 1939–1941 рр. він очолював Секцію мистців, письменників та журналістів (СМПЖ). За його головування майже щосуботи, окрім літніх місяців, проходили відчити Л. Білецького, С. Володимиріва, М. Галаґана, О. Ольжича, У. Самчука, Ю. Сірого та інших. Інсценізації та реcitaції періодично влаштовувала «Спектаклярна студія, яку спершу очолював А. Демодовгопільський, а згодом і сам М. Чирський (Культурно-освітня діяльність УНО, 1943, с. 9). Тим-то вірогідність написання драматичної сценки наприкінці 1930-х рр. для академії УНО на честь героїв Крут досить висока.

Сценічна мініатюра «Шлях із Крут» створена за прописаними самим автором канонами для театру малої форми. Своєю назвою вона корелюється з трагічною сторінкою оборони Української держави від більшовицьких зайд — боєм під Крутами в січні 1918 р. Дія твору зосереджена навколо одного епізоду, що постає перед глядачем без кардинальних змін на сцені. За жанром це *драматична мініатюра*, оскільки її зміст невеликий за обсягом, композиція відзначається довершеністю, а головна думка — недвозначним формулюванням.

«Шлях із Крут» має чимало поетологічних ознак, які відсилають до ранніх німецьких експресіоністських п'єс. Щоб уникнути спекуляцій на цю тему, одразу наголошу, що цей зв'язок можна простежити не стільки у близькості до філософського підґрунтя німецького експресіонізму, скільки в тяжінні до експресіоністських елементів поезики німецької драми початку ХХ ст. Передовсім це стосується місця розгортання події: «Зимовий смерк. Шлях, що губиться в темряві... Де-не-де чорна сілюета самітних скорчених від холоду дерев. Ближче до авансцени пень, що лишився від розторощеного кулею придорожнього дерева... Далі на розісланій шинелі лежить, спершись головою на пеньок, довга постать в сірій шинелі. Під головою сіра салдатська шапка. Понад ним, на пеньку сидить юнак з розкуйовдженим волоссям, долі в ногах його лежить рушниця з багнетом. Осторонь тіло забитого, що ле-

жить лицем занурений у сніг, напівзаметений снігом» (Чирський, 1944, с. 2). Довколишній пейзаж виписаний в експресіоністській манері. Світлові ефекти (зимовий смерк, темрява) і похмура кольорова гама (чорний, сірий) нарочито підкреслювали атмосферу таємничості; окремі деталі увиразнювали певну химерність, ілюзорність зображуваного (поодинокі чорні силуети «скорчених від холоду» дерев, пень від розторощеного кулетом дерева, контур тіла вбитого вояка, зануреного лицем у сніг). Зображена картина статична; світ навколо персонажів потонуло в гнітючих барвах; світла майже немає; єдина пляма, як натяк на тьмяне світіння, зупинилася осторонь — на нерухомій постаті напівзаметеного снігом мертвого вояка. Усе в цьому пейзажі наповнене болем, відчаєм, трагедією, смертю. Ймовірно, для відтворення місця дії на сцені застосовували спеціальну світлову партитуру; оформлення відзначалося максимальною ощадністю. Комплекс сценічних елементів мав максимально поглибити вплив сценічного дійства на глядача.

Персонажі мініатюри чітко згруповані. З одного боку — головний герой (Постать), який є носієм ідеї твору, і засніжений силует загиблого юнака, котрий безмовно представляє когорту героїв Крут. Загально ідентифікувати належність Постаті до конкретної спільноти допомагає військовий одяг (сіра шинель, вояцька шапка). Конкретне впізнавання персонажа відбувається після того, як Юнак у Постаті з'яві признає вбитого пана сотника. Отож загиблій живе символічним життям, він прийшов у світ живих виконати своє покликання — злутувати нові покоління борців. Головна ідея твору виголошувалася відкрито самим персонажем. У такому моделюванні головного персонажа (розщеплення фізичного тіла) вчувається відгомін експресіоністського варіанта класичного мотиву двійника. Відповідність експресіоністському канону витримано і в зображенні заляканої напівзасніженої постаті вбитого вояка. Цей силует оприявнює на сцені смерть, яка незримо нагадує про подвиг під Крутами і німотно кличе живих пам'ятати про незчисленні жертви українського народу в національно-визвольних змаганнях.

З іншого боку — решта персонажів, які дослухаються до головного героя і готові слідувати за ним. Вони теж неіндивідуалізовані, не мають власних імен, лишень загальні наймення, що і виконують функцію словесного позначення за віком (Юнак, Дівчина) і соціальною приналежністю (Селянин, Червоногвардієць).

Основним засобом творення образів М. Чирський обрав експресивні монологічні висловлювання персонажів. Мовлення Постаті

емоційно забарвлене: уривчасте через напругу, сповнене трагізму при згадці про беззастережне виконання військової повинності, водночас пристрасне, наснажене вірою в неминучість поступу молоді шляхом крутянських героїв. Воно максимально увібрало всі характеристики вбитого сотника, який жертвовно загинув разом із юними захисниками Крут.

В уста Юнака (біля ніг якого лежить рушниця з багнетом, із тексту стає зрозуміло, що він — один із учасників бою під Крутами) вкладено сентенцію про безсмертний подвиг захисників вільної України: «Цю кров, що нею записаний ваш чин, не зітруть століття... Кров на снігу, це є свідок... Жадне сонце, жадне тепло, жадні дощі не знищать слів, записаних кров'ю на цих полях... Хай живе вільна Україна» (Чирський, 1944, с. 2).

Всі персонажі драматичної мініатюри інтуїтивно тягнуться до Постаті, оскільки на боці загиблого сотника, котрий жертвовно віддав своє життя за Україну, ідейна перевага. Постать переконливо говорить про народження «зорі Віфлеємської», «зорі України», але розчарована, бо не бачить її на небі. Юнак одразу нівелює ці сумніви: «Зоря ця не на небі, а в душах наших загорілась, і прийдуть Волхви на сяйво цієї зорі, як прийшли, коли народився Христос» (Чирський, 1944, с. 2).

Подальша дія в драматичній мініатюрі набуває символічного звучання. Як і в біблійному сюжеті, три новітні волхви принесли Постаті найцінніші дарунки. Дівчина віддає своє серце, яке їй «більш не належить». І Юнак резюмує: «Ось перший іде». Селянин офірує свої працьовиті руки для подальшої боротьби, і Юнак ствердно реагує реплікою: «Он другий іде» (Чирський, 1944, с. 2). Урочистого піднесення зображуваному додає поява Червоногвардійця. На полі бою він і Постать перебували по різні боки барикад, випущена ворогом куля пробила серце пана сотника. Червоногвардієць, вражений героїзмом захисників Крут, переживає переродження і приносить у дарунок Постаті власне життя: «Може, моя це куля в грудях у тебе, брате мій... але і ти мені в серце влучив... Дві кулі стремлять там: любов — перша куля й друга — ненависть... перша сюди мене привела, а друга... <...> Тобі їх в дарунок приніс, і от моя зброя, бери. Життя моє теж» (Чирський, 1944, с. 2). Червоногвардієць поповнює лави борців за волю України. «Це — третій!» — констатує Юнак.

Поява кожного із цих персонажів передає динаміку пориву, що охопив представників різних суспільних груп. Вони «вклякають» (у тексті це слово використано двічі) перед Постаттю, перед шляхетним і сильним провідником, повністю потрапляючи під його вплив. Так від-

бувається духовна трансформація персонажів, символом якої є біблійні знаки. Віфлеємська зоря символізувала постання вільної України, три новочасні волхви — народження нового українця, готового жертвовно її захищати.

Фінальний монолог Постаті — це патетичне напутнє слово новій когорті звиятжців з переднакресленням подальшої боротьби, образно названої «шляхом із Крут». Тим шляхом піде нова своєю якістю і сильна духом батава українців, незалежно від їхньої статі, віку чи соціальної приналежності: «Я бачу, багато вас йде цим шляхом, юних, прекрасних і дужих. І понад вами гордо мають короги, де золотом іскриться одвічне — любов. Йдете. Тремтять під ногою земля; цей крок — землетрус, а попереду вождь неблаганний, суворий і мудрий...» (Чирський, 1944, с. 2). Остання фраза одухотвореного монологу Постаті відсилає до вісниківської ідеї провідництва, яка на чолі боротьби за вільну Україну стверджувала шляхетного, мудрого, відважного і готового до чину провідника (вождя). Сценічна драматургія мініатюри тотально акцентована на Постаті, яку можна вважати класичним зразком «патетичного декламатора модерного типу», про якого свого часу писав один з авторів львівського журналу «Дзвони» (Гнатишак, 1931, с. 268). Тож прагнення ідеального і гармонійного в кінцевому результаті теж відлунює естетикою експресіонізму.

**Висновки.** Погляди М. Чирського на національний театр закорінені в ідеологічній концепції українського націоналізму. Теоретичні положення щодо завдань і розвитку театру нової доби митець виклав у нечисельних статтях початку 1940-х рр. Спираючись на власний досвід, він сформулював кілька важливих постулатів стосовно розбудови сценічного мистецтва: нова доба вимагала нового театру актуальностей, який би живо реагував на всі проблеми сучасності і служив національній ідеї; войовничий театр мав подолати застигли форми українського театру попередньої доби; до репертуару Театру Наступу мали входити твори героїчного змісту, які будили б глядача, підносили його душу до героїчного і шляхетного, спонукали до патріотичних вчинків.

Ідейно-естетичні, аксіологічні, ідеологічні концепти вісниківства вплинули на поетику драматичної мініатюри «Шлях із Крут». Твір поповнив поширений в артистичному еміграційному середовищі репертуар героїчного змісту, збуджуючи у реципієнтів високі духові переживання, закріплюючи у їхній свідомості образ національних героїв, котрі жертвовно віддали своє життя за Україну. Пошуки прийомів, які мали дієво впливати на світвідчуття

і почування глядача, спонукали М. Чирського використовувати елементи експресіоністської поетики. В аналізованому творі наявні фантазмагоричне зображення реальності, неіндивідуалізовані персонажі, символи, містичний елемент, візуальні ефекти, що надають сценічній обставі особливої тональності.

Драматична сценка «Шлях із Крут» — не одиничний приклад використання письменником поетики експресіонізму. Прикладами можуть слугувати інші твори митця цього часу, зокрема: створена для «Летючої естради»

сатира «13-й кілометр» (?1938) і кіносценарій «Україна в огні» (1938), за яким на студії В. Авраменка у Нью-Йорку було знято кольоровий документальний фільм про події в Карпатській Україні. Однак художнє мислення М. Чирського не було обмежене виключно експресіоністськими прийомами. У його творчості органічно поєдналися здобутки і традиціоналізму, і неоромантизму, і символізму, зрештою й інших модерних течій початку ХХ ст. Тож попереду — більш ґрунтовне осмислення модерністської поетики драматичних творів митця.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру. *Дзвони: Літературно-науковий місячник*. Л., 1931. Ч. 4–5. С. 265–269.
2. Геркен-Русова Н. Героїчний театр. 2-ге виправлене вид. Лондон: Друкарня Української Видавничої Спілки, 1957. 93 с.
3. Геркен-Русова Н. Завдання і організація героїчного театру. *Вістник*. 1938. Т. 3. Кн. 7/8. С. 567–591.
4. Донцов Д. Про «молодих». *Вибрані твори: у 10 т. Т. 8: Літературна есеїстика (1922–1958 рр.)*. Дрогобич; Львів: ВФ «Відродження», 2015. С. 251–260.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. К.: Фенікс, 2012. 51 с.
6. Косач Ю. Вільна українська література. *Mission Impossible: МУР і відродження українського літературного життя у таборах для біженців на території Німеччини 1945–1948*. Ч. II. / Л. Стефановська. Варшава: Варшавський університет, 2014. С. 242–263.
7. Культурно-освітня праця УНО. *Український Вісник*. 1943. Ч. 1 (100). 10 січня. С. 9.
8. Лад В. Рефлексії з мистецького життя Карпатської України. *Проблем*. 1939. Ч. 12 (70). 20 вересня. С. 118.
9. Ревуцький В. Новий укр. театр від 1917 р. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Мюнхен; Нью-Йорк, 1949. Т. 3. С. 840–866. URL: <http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm>
10. А. Б. [Лотоцький О.] (упоряд.). Свято Державности — Самостійности й Соборности — 22 січня. Прага, 1936. 35 с.
11. Поліський [?]. Репертуар, режисер, актор... *Der Podolier / Подолянин: Орган Кам'янець-Подільського окружного комісаріату*. 1941. Ч. 28. 12 грудня. С. 4.
12. Чирський М. До репрізи «Ой, не ходи, Грицю» (Драма на 5 дій М. Старицького) [рецензія]. *Наступ*. 1941. Ч. 20. 17 травня. С. 6.
13. Чирський М. З приводу «Свята Жертви». *Проблем*. 1940. Ч. 6 (83). С. 156–157.
14. М.Ч. [Чирський М.]. «Мина Мазайло», комедія в 4-х діях Миколи Куліша (Видавництво «Колос», Прага, 1940. Ст. 96) [Рецензія]. *Проблем*. 1941. Ч. 1 (90). С. 58–59.
15. Чирський М. Нові часи — нові завдання. *Der Podolier / Подолянин*. 1941. Ч. 29. 14 грудня. С. 4.
16. Чирський М. Перший виступ «Летючої Естради». *Проблем*. 1940. Ч. 3–5. С. 120–126.
17. [Чирський М.]. Сучасні завдання українського театру. *Der Podolier / Подолянин*. 1941. Ч. 18. 9 листопада. С. 1.
18. Чирський М. Театр Наступу. *Сурми / уклад. О. Штуль*. Прага: Секція мистців, письменників та журналістів УНО в Празі, 1940. С. 120–124.
19. Чирський М. Шлях із Крут: Сцена. *Український Вісник*. 1944. Ч. 5(129). 26 березня. С. 2.

#### REFERENCES

1. Hnatyshak, M. (1931). Suchasne polozhennia yevropeiskoho teatru. *Dzvony*, 4–5, 265–269 [in Ukrainian].
2. Gerken-Rusova, N. (1957). *Heroichniy teatr*. London: Drukarnia Ukrainskoi Vydavnychoi Spilky [in Ukrainian].

3. Gerken-Rusova, N. (1938). Zavdannia i organizatsiia heroichnoho teatru. *Vistnyk*, 3 (7/8), 567–591 [in Ukrainian].
4. Dontsov, D. (2015). Pro «molodykh». *Vybrani tvory*, Vol. 8, Literaturna eseistyka (1922–1958 rr.), pp. 251–260, Drohobych; Lviv: VF «Vidrodzhennia» [in Ukrainian].
5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Kosach, Yu. (2014). Vilna ukrainska literatura. In L. Stefanovska (Ed.), *Mission Impossible: MUR i vidrodzhennia ukrainskoho literaturnoho zhyttia u taborakh dlia bizhentsiv na terytorii Nimechchyny 1945–1948*, Vol. 2, pp. 242–263, Warsaw: Varshavskiy universytet, Kafedra ukrainoznavstva [in Ukrainian].
7. Kulturno-osvitnia pratsia UNO. (1943, January 10). *Ukrainskyi Visnyk*, 1 (100), 9 [in Ukrainian].
8. Lad, V. (1939, September 20). Refleksii z mystetskoho zhyttia Karpatskoi Ukrainy. *Proboiem*, 12 (70), 118 [in Ukrainian].
9. Revutskyi, V. (1949). Novyi ukr. teatr vid 1917 r. *Entsyklopediia ukrainoznavstva. Zahalna chastyna*, Vol. 3 (pp. 840–866), Munich, New York [in Ukrainian].  
<http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm>
10. A.B. [Lototskyi, O.]. (Ed.). (1936). *Sviato Derzhavnosti — Samostiinosti i Sobornosti — 22 sichnia*. Praha [in Ukrainian].
11. Poliskyi [?]. (December 12, 1941). Repertuar, rezhysy, aktor... *Der Podolier / Podolianyn*, 28, 4 [in Ukrainian].
12. Chyrskyi, M. (1941a, May 17). Do reprizy «Oi, ne khody, Hrytsiu» (Drama na 5 dii M. Starytskoho) [retsenziia]. *Nastup*, 20, 6 [in Ukrainian].
13. Chyrskyi, M. (1940a). Z pryvodu «Sviata Zhertvy». *Proboiem*, 6 (83), 156–157 [in Ukrainian].
14. M.Ch. [Chyrskyi, M.]. (1941b). «Myna Mazailo», komediia v 4-kh diiakh Mykoly Kulisha (Vydavnytstvo «Kolos», Praha, 1940. St. 96) [retsenziia]. *Proboiem*, 1 (90), 58–59 [in Ukrainian].
15. Chyrskyi, M. (1941c, December 14). Novi chasy — novi zavdannia. *Der Podolier / Podolianyn*, 29, 4 [in Ukrainian].
16. Chyrskyi, M. (1940b). Pershyi vystup «Letiuchoi Estrady». *Proboiem*, 3–5, 120–126 [in Ukrainian].
17. [Chyrskyi, M.]. (1941d, November 9). Suchasni zavdannia ukrainskoho teatru. *Der Podolier / Podolianyn*, 18, 1 [in Ukrainian].
18. Chyrskyi, M. (1940c). Teatr Nastupu. In O. Shtul (Ed.). *Surmy* (pp. 120–124). Praha [in Ukrainian].
19. Chyrskyi, M. (1944, March 26). Shliakh iz Krut: Stsena. *Ukrainskyi Visnyk*, 5 (129), 2 [in Ukrainian].

### **Iryna Rusnak,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-8355-7389

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

### **THE POETICS OF THE DRAMATIC MINIATURE “THE WAY FROM KRUTY” BY MYKOLA CHYRSKYI (VISNYKIVETS’ EXPERIENCE)**

*The dramatic legacy of Mykola Chyrskyi is scarce and consists of several texts, among which the most famous are the plays “Otaman Pisnya” (1936), “Andriy Karabut” (1936) and “Drunken Raid” (1938). The author neglected publication of his other dramatic texts, thus after his death those texts were lost, which created lacuna in academic perception of the Ukrainian playwright. The paper tackles theatre studies articles and accidentally found dramatic miniature “The Way from Kruty” both authored by Chyrskyi.*

*The purpose of the study is to consider the playwright’s views on the theatre in the context of “Visnyk” literary movement (1920–1930), to analyse the poetics of Chyrskyi’s work, to identify the peculiarities of his dramatic style and individual poetics, in particular, expressionist elements and details in the text of the found dramatic miniature.*

*Chyrskyi’s ideological and aesthetic priorities were formed in the cultural environment of the participants of “Visnyk” movement that had a tremendous impact on his dramas and his understanding of the tasks of modern theatre. The playwright insisted on the organic connection of modern theatre art with the creative achievements of the 19th century, encouraging theatres to actively implement the national ideal. To achieve this goal, Chyrskyi proposed a form of modern theatre that has been tested in practice. “Teatr Nastupu” (The Onslaught Theater) was designed to have an appropriate repertoire — a kind of genre mosaic of dramatic scenes with heroic themes, declamations, grotesque dramatisations, “film*

*etudes*”, dances, songs. The Onslaught Theater was supposed to meet the demands of the times with a “stage language”, to synthesise the achievements of various arts, to raise vital issues that worried the Ukrainian public. The writer advocated the polishing of stage skills, its constant improvement through a network of theater schools, courses, studying literature on the theory and practice of the theatrical piece. Not the last place was given to the study of achievements of foreign theatres, training of highly qualified personnel of the theatrical stage.

Drama “The Way from Kruty” was published in 1944 in the newspaper “Ukrainskyi Visnyk” (Berlin). By genre, it is a dramatic miniature, the topic and content of which fully corresponded to the author’s understanding of the purpose of theatrical art. Thematically, “The Way from Kruty” referred to one of the most tragic battles of the defense of the Ukrainian State against the Bolshevik horde — the battle near Kruty in January 1918. The idea of the play is the spiritual awakening of ordinary Ukrainians, replenishment of the ranks of fighters for a liberated Ukraine with people of various social strata.

The search for techniques that would effectively appeal to the viewer’s consciousness prompted Chyrskyi to use dramatic means indicative of early German expressionist plays. It is less about the philosophical basis of German expressionism but rather about the expressionistic elements of the poetics of German drama of the beginning of the 20th century. In the analysed paper, the main expressionist elements are an idealistic depiction of reality; replacing the proper names of the characters with generalised names; creation of an atmosphere close to a dream-delusion; the presence of a symbol, a mystical element and visual effects that gave the stage setting a sense of mystery; minimalist props with elements of whimsy, unfolding of the main action in the form of passionate dialogue, etc.

The main task of the dramatic dialogue, which was based on a heroic episode of Ukrainian history of the 20th century and was successful on the Prague stage, was to elevate the spirit of the audience, to inspire them with specific heroics and to encourage them to further fight for the Ukrainian State.

**Key words:** Mykola Chyrskyi, “Visnyk”, visnykivstvo, dramatic miniature, expressionist poetics.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2022.

Прийнято до друку 11.10.2022.

**Скорина Людмила,**

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

ORCID ID 0000-0002-7023-9063

e-mail: skoryna@ukr.net

## ПАРАМЕТРИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ПОЛЯ РОМАНУ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО «АНДРІЙ ЛАГОВСЬКИЙ»

У статті окреслено параметри інтертекстуального поля роману Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». У процесі дослідження з'ясовано, що письменник найактивніше застосовує цитати й алюзії. Цитати органічно вмонтовані у мовлення усіх персонажів, а найбільше — титульного героя. У романі домінують цитати з частковою атрибуцією — вказівкою на автора чи твір. Неатрибутованими найчастіше є хрестоматійні цитати. У цих інтертекстуальних включеннях фігурує українська, старослов'янська, російська, давньогрецька, латинська, німецька, французька, англійська, італійська, турецька мови. Активно застосовані в романі алюзії на твори українських і зарубіжних письменників, Біблію, міфи, історичні й філософські ремінісценції. Інші типи й форми міжтекстових реляцій у творі: 1) паратекстуальність (заголовки третьої частини роману «За святим Єфремом Сіриним» акцентує увагу на прототексті, який відіграв важливу роль у духовній еволюції головного героя); 2) гіперінтертекстуальність — парафрази, застосовані для встановлення діалогу з іншими літературними творами в умовах економії текстового простору; 3) метатекстуальність (рефлексії Лаговського про джерела «Притчі про красу» І. Франка, міркування Володимира Шмідта про поезію Г. Гейне «Der Asra»); 4) автоінтертекстуальність (цитування поетичних творів А. Кримського). Також у романі виявлені приклади апокрифічної інтертекстуальності (вигадана цитата з біблійної книги Ісуса Сираха) й інтермедіальності (згадки про оперу «Фауст», «Сицильяну» з «Cavalleria Rusticana», Рубінштейнову музику до Гейневого «Озрійця», пісню Офелії, японську пісеньку про золоту рибку, вагнерівські опери).

До переліку ключових прототекстів аналізованого роману належать: 1) Біблія, 2) антична література й міфологія, 3) українська, 4) російська, 5) німецька літератури. Епізодично в романі фігурують посилання на англійську, французьку, італійську літератури, східну поезію й фольклор. Зважаючи на розмаїття типів і форм інтертекстуальності, значну насиченість інтертекстуального поля текстовими включеннями з творів українських і зарубіжних письменників, можна стверджувати, що «Андрій Лаговський» — один із перших зразків інтелектуального роману в українській літературі.

**Ключові слова:** Агатангел Кримський, роман «Андрій Лаговський», інтертекстуальне поле, власне інтертекстуальність, паратекстуальність, гіперінтертекстуальність, автоінтертекстуальність.

Роман Агатангела Кримського «Андрій Лаговський» — один із найцікавіших зразків раннього модернізму в Україні. На жаль, замість вивчення художніх особливостей вітчизняні літературознавці тривалий час шукали в ньому «аргументів, які би підтверджували чи заперечували латентну гомосексуальність» (Випасняк, 2013, с. 192) титульного героя або й самого автора. Нині прикра «одноекторність» поступила місцем дослідницькому плюралізму, тож наразі можна визначити такі ключові напрямки наукових студій: 1) дослідження проблем національності, сексуальності, орієнталізму (С. Павличко); 2) інтерпре-

тація декадентських мотивів (Т. Гундорова, Б. Пастух, М. Ревакович); 3) психологічні й естетичні аспекти християнства (М. Моклиця), роздвоєння Андрія Лаговського між святістю й гріховністю, проблеми любові й релігійності в романі (Г. Випасняк); 4) розуміння й саморозуміння (М. Гірняк, С. Луцак); 5) наукові екскурси (Р. Ткаченко); 6) іронічний код лицарства (О. Боговін); 7) материнський код (І. Смаглій); 8) психоаналітичний вимір роману (А. Печарський). Проблеми інтертекстуальності частково висвітлені у статтях І. Констанкевич («Вияви інтертекстуальності в романі А. Кримського «Андрій Лаговський»») і Г. Останіної («Діалог

культур у романі А. Кримського «Андрій Лаговський»»). Утім, інтертекстуальне поле цього роману таке насичене й різноманітне, що потребує додаткових системних студій.

**Мета статті** — окреслити змістові й формальні параметри інтертекстуального поля роману А. Кримського «Андрій Лаговський». Ключові напрямки дослідження: 1) аналіз різних типів і форм інтертекстуальних включень у романі, 2) особливості репрезентації вітчизняної і зарубіжних літератур у його інтертекстуальному полі. Дослідження різних типів і форм інтертекстуальності відбувалося з урахуванням класифікації Жерара Женетта, який запропонував розрізняти п'ять типів міжтекстової взаємодії: 1) паратекстуальність, 2) інтертекстуальність, 3) метатекстуальність, 4) гіпертекстуальність, 5) архітекстуальність (Genette, 1982).

**Паратекстуальність.** Діалогічний потенціал перітекстових елементів в аналізованому творі незначний. Заголовок роману акцентує увагу на постаті протагоніста. Крім того, маємо чотири заголовки до розділів: «Не порозуміються», «Туапсе», «За святим Єфремом Сіриним», «Порозумілися». Інтертекстуальний заголовок третьої частини акцентує увагу на прототексті, що відіграв ключову роль у духовній еволюції Андрія Лаговського. Як вказує Соломія Павличко, «несподівано для себе (і несподівано для читача, але, як ми побачимо далі, цілком логічно з погляду його сексуальності) професор знаходить ключ до одужання у творах видатного вчителя церкви IV століття Сирійця Єфрема. З релігійного боку ці писання були Лаговському чужими (значно ближчим здавався би критик християнства Ніцше, нігілістичний дух якого витає над деякими тирадами професора), однак поетичні образи Єфрема та його проповідь тілесного аскетизму виявилися прятунком» (Павличко, 2001, с. 105).

За психотипом і способом життя Лаговський — учений-відлюдник, який свідомо уникає світського товариства, більше цікавиться книжками, аніж модою чи плітками, тож насправді немає нічого дивного в тому, що йому так імпонували міркування християнського подвижника про самітне життя, право кожного бути щасливим, причини рабського становища людини у світі, користь голодування й сексуальної стриманості.

Численні розлогі цитати з аскетичних писань «святого Охріма Сирійця» прокладають місток до біографії А. Кримського, який у листі до В. Міллера від 23 січня 1904 р. згадував: «1902-й рік дав, за своїми результатами, дещо в тому напрямі, якого би Ви від мене хотіли: вся основа дисертації була мною тоді ж витка-

на, але до кінця я її не довів, тому що метався із сторони в сторону, намагаючись захопити думкою якомога ширші горизонти: то я кидався на старохристиянську літературу й тішився Єфремом Сіриним, аввою Ісайєю, Тертуліаном та ін., то займався «Семітськими мовами і народами», цікавими для мене, як Grundriss своїх власних знань <...> Серед таких занять почуття ображеної особистої прихильності вшухало, і серце поступово переставало бити. А позаяк я, очевидно, до кінця життя буду до когось прихилитися і тому розставатися і шукати забуття в поширенні кола інтересів, то, очевидно, в мене до кінця життя будуть переважати от такого роду заняття, які я Вам описав» (Кримський, 1973, с. 380) (тут і далі курсив мій. — Л. С.). Репліка про «почуття ображеної особистої прихильності» надто провокативна, аби не згадати про болісний розрив Лаговського з родиною Шмідтів. За слушним твердженням Мар'яни Гірняк, «зацікавлення Лаговського Сірином і суфіями засвідчує існування ще одного діалогу з Іншим на сторінках роману Кримського — діалогу культур. Суфізм, близький до грецького неоплатонізму, християнство, буддизм формують підґрунтя для особливої філософії професора Лаговського, який намагається синтезувати розрізнені знання і враження в цілісну систему» (Гірняк, 2010, с. 32), так само, як А. Кримський.

Епіграфу в романі формально немає, однак наведені на початку першої частини рядки з поезії Степана Руданського «Наука» фактично виконують його функцію. Ця інтертекстематика-колаж переадресовує реципієнта до першої частини прототексту: виряджаючи сина в дорогу (це й реальний шлях до школи, і метафора людського життя загалом), мати наказує йому догоджати усім, від кого залежатиме його кар'єра й статус у суспільстві. Така життєва позиція, омовлена в «курйозному, сервілістичному листі» матері й проілюстрована вказаним фрагментом співомовки, обурює Лаговського й змушує залишити домівку. За допомогою цього іншотекстового включення прозаїк підкреслює суперечливість натури титульного героя, який, з одного боку, гнівно обурюється материнськими настановами, її схилянням перед містечковою «аристократією», а з іншого — сам надміру ідеалізує генеральську родину: «Лаговський почув себе щасливим, що він чує те дихання і що тут поблизу лежить людина (Володимир. — Л. С.), яка до нього прихильна, а він до неї прихильний сто разів більше. А до старої генеральши він чує просто аж собачу вірність» (Кримський, 1972, с. 52). Щоправда, запобігання Лаговського перед Шмідтами зумовлене не прагненням кар'єр-

ного зростання чи фінансової протекції, а не-реалізованою потребою любити й отримувати любов в відповідь.

**Гіпертекстуальність.** У романі А. Кримського виявлено кілька прикладів парафраза — скороченого переказу літературних творів чи їхніх фрагментів. Незважаючи на фах, титульний герой майже не говорить про математику, натомість дуже багато розповідає про літературу: «Серед нічної пітьми, лежачи з молодими своїми приятелями на столі, він було знайомив їх з тими європейськими або слов'янськими письменниками, котрих вони не знали, а що мав він добру пам'ять, то колоритно переказував їм зміст усяких писань тих письменників» (Кримський, 1972, с. 110). Приміром, цей різновид інтертекстуальності застосовується у розповіді Лаговського про «Притчу про красу» І. Франка, міркуваннях про сформульовані в Талмуді принципи статевого життя чоловіка, про кумедного конюха з Піквікського клубу Дікенса, переказі Володимиром Шмідтом гуморески про пригоди алжирських стрільців... А. Кримський застосовує цей прийом для економії текстового простору й динамізації оповіді, адже розлогі цитати надмірно розсіюють увагу читачів.

**Метатекстуальність.** У студії Ж. Женетта цей термін позначає «транстекстуальний зв'язок, який об'єднує коментар і текст, котрий він коментує» (Genette, 1982, с. 15). В аналізованому романі зафіксовано два розлогі уривки метатекстового характеру: імпрровізована лекція Лаговського про джерела «Притчі про красу» І. Франка й рефлексії Володимира Шмідта про поезію Г. Гейне «Der Asra». Такі літературознавчі коментарі підкреслюють інтелектуалізм роману.

**Власне інтертекстуальність.** Найактивніше експлуатованою в романі формою інтертекстуальності є цитати, органічно вмонтовані у мовлення усіх персонажів, а найбільше — титульного героя (71 інтертекстема). Їхній обсяг варіюється від короткого фрагменту: «Я вертаю додому, щоб спокійнісінько бути й надалі паразитом убогої суспільності, та ще й почуваю себе немало виправданим... „Хитро, мудро і невеликим коштом“, — як каже возний у Котляревського...» (Кримський, 1972, с. 140), — до повного цитування прототексту (поезії Козьми Прутковка й Федора Корша).

З огляду на атрибутивні параметри у романі виявлено:

1) цитати з повною атрибуцією — вказівкою на автора й твір-донор (6 інтертекстем). Найпоказовіший приклад — поезія Ф. Корша «Наука — мука», яку автор супроводжує коментарем: «Може, вам буде цікаво прочитати оцю сатиру на класицизм, перелицьовану з української пісні

“Чи я в лузі не калина була?”. Скомпонував цю пародію вашою мовою один з наших професорів філологів; він ніякий українець, але теоретично знає всі мови на світі, і українську так само. Підписався він тут козацьким криптонімом «Федір Корж». <...> Він подав Лаговському поштовий листочок паперу з українським написом: “Дорогому приятелю і товаришу Агахтангелу Охвиновичу Таврійському, хай пам'ятає і в пізні літа. 7 листопада 1899 р.”» (Кримський, 1972, с. 215). Антропонім «Таврійський» у наведеній цитаті дуже красномовно натякає на автора, вводить його в художній світ роману;

2) цитати з частковою атрибуцією (37 інтертекстем) — згадкою про автора чи прототекст. Наприклад: «То раз дивлюся на море та й чогось згадую із “Слова о полку Ігоревім”: “Взлелей, господине, мою ладу ко мне”, — як бачите, зовсім на поетичний лад» (Кримський, 1972, с. 51). Інколи атрибутивне уточнення міститься не безпосередньо в тексті, а в посторінкових авторських примітках (це стосується, приміром, відомої цитати М. Гоголя про красу української ночі);

3) цитати з алюзивною атрибуцією (4 інтертекстеми) містять натяк на прототекст. Так, у метатексті можуть бути згадані персонажі тексту-донора: «Бо я тих людей люблю... і хоч би хто вони були, вони мені — найкращі люди з цілого світу. Вільгельм Майстер каже: “Коли чоловік має чисто все те, що всі люди вважають за щастя, а не стає йому дрібнички, якої ніхто інший собі й не бажає, але яка, на його думку, важніша над усе, то той чоловік — найнещасливіша в світі людина...”» (Кримський, 1972, с. 237);

4) цитати з неконкретизованою атрибуцією (10 інтертекстем). Вони застосовуються, коли авторство висловлювання точно не встановлене, наприклад: «Inter urinam et faeces nascimur, як мовляв один святий отець нашої вселенської матері-церкви...» (Кримський, 1972, с. 55); вказаний вислів приписують Святому Августину або Тертуліану. Або коли автор не надто відомий, а прототекст належить до масової літератури: «В пам'яті Лаговського сама собою процитувалася епіграма якогось лубочного російського поета: “На ложе дєвы молодой / Свою победу я возславил, — / И всю любовь с ее тоской / В ее объятиях оставил...”» (Кримський, 1972, с. 164). Коли цитата хрестоматійна, то читач сам може розпізнати автора й прототекст, наприклад: «А пам'ятаєте, може, вірш англійського поета: *How bad, how sad, how mad, how fad was it, But how was sweet?..*» (Кримський, 1972, с. 73); у цьому фрагменті згадана поезія Роберта Браунінга «Confessions», щоправда, цитування неточне;

5) неатрибутовані хрестоматійні цитати (6 інтертекстем), наприклад: «Захочу спочити,



то спочивок знаходю собі в тім, що втішаюся поетичним письменством та музикою або сам пишу поезію. І ото ж тая поділена з естетикою моя праця, як іде далеко од життєвих скорбот, «среди сладких звуков и молитв», то дає мені, півмертвому, таку велику осолоду» (Кримський, 1972, с. 138). Інтелігентному читачеві нескладно розпізнати прототекст — поезію О. Пушкіна «Поэт и толпа». Жодної вказівки на прототекст не містить ще одна характерна цитата: «Обережно закрутивши тую криптомерійну пам'ятку в м'який папір, він сховав вінка в шухляді та й немовби заспокоївся. — *Die schönen Tage in Aranjuez sind fort! Кінець чудовим дням в Аранхуесі!* — навіть трохи комічно продекламував він і зараз сів знов за працю» (Кримський, 1972, с. 206). Компетентний читач зуміє розпізнати в цих рядках покликання на драматичну поему Ф. Шиллера «Дон Карлос, інфант іспанський», а некомпетентний обмежиться безпосередньою інтерпретацією наведеного висловлювання.

У романі використовуються цитати українською, старослов'янською, російською, давньогрецькою, латинською, німецькою, французькою, англійською, італійською, турецькою мовами. Фрагменти творів російських письменників А. Кримський наводить мовою оригіналу, єдиний виняток — слова Козьми Пруtkова: «Почутлива людина на льодову висульку скидається. Пригрій її — розтане!» (Кримський, 1972, с. 272). Біблійні цитати зазвичай наведені старослов'янською мовою. Також у романі зафіксовано 18 іншомовних цитат: три не перекладені українською мовою; у п'ятнадцяти автор наводить переклад або ж безпосередньо в тексті (одразу після іншомовного вкраплення), або у посторінкових виносках. Вочевидь, А. Кримський не надто покладався на компетентність читачів і їхнє добре знання іноземних мов. Зразки турецько-татарського фольклору транслітеровані кирилицею. Інші твори зарубіжних авторів перекладені українською мовою. Ядро цієї групи становлять поезії Й.В. Гете, Г. Гейне, Румі, Енвері у перекладі самого А. Кримського. Таке мовне багатоголосся підкреслює освіченість і самого прозаїка, і його персонажів, передовсім Лаговського. Більшість цитат виокремлена в тексті графічно. Певне зацікавлення викликає проблема точності цитування й поодинокі приклади апокрифічної інтертекстуальності, коли письменник свідомо приписує власні слова певному автору. Приміром, пояснюючи Шмідтам свою тривалу відсутність, Лаговський стверджує: «А знаєте, як каже Ісус Сірах: “Ходи як найрідше до друга свого — то ніколи ваша дружба не перерветься...”»

(Кримський, 1972, с. 304). У книзі Ісуса Сіраха цього афоризму немає; можливо, автор переадресує читачів до старозавітної сентенції: «Дурного нога в хату швидко вступає, досвідчена ж людина соромиться інших». У всякому разі у такий спосіб Лаговський намагається виправдатися, прикриваючись авторитетом канонічного прототексту.

Активно застосовані в романі алюзії на твори українських і зарубіжних письменників, Біблію, міфи тощо. Особливістю алюзій є лаконізм, відсутність атрибуції, покладання на культурну кваліфікацію читача, який зуміє відчитати закладені сенси, наприклад: «поет Лаговський, як усі поети, скидався трохи на *Еолову арфу*, що з одного подуву вітреця грає на один тон, а з другого подуву — на другий тон» (Кримський, 1972, с. 111). Або: «Був би порадив вам читати античних класиків — от, *Горацій* ставсь би для вас зараз дуже добрим ліком. Так коли ж класиків тепер зовсім здискредитовано нашими ідіотськими гімназіями» (Кримський, 1972, с. 214). Аби зрозуміти, чому лікар радить Лаговському твори Горація як лік від нервової перенапруги, слід мати бодай приблизне уявлення про давньоримського поета, проблематику його творів. Промовиста алюзія використана для характеристики Володимира Шмідта — художниці Петрова порівнює його з персонажем комедії О. Островського «На чужому бенкеті похмілья»: «Володимир Ростиславович... От, хто мені страх не до вподоби — так він: отой справжній *Кит Китич*, Бардадим Іванович!.. Братики в нього так собі, простесенькі егоїсти, а це — смердюча блощиця...» (Кримський, 1972, с. 236). Ця літературна алюзія має застерегти Лаговського від його невиправданої ідеалізації.

Для повнішого окреслення параметрів інтертекстуального поля роману «Андрій Лаговський» варто бодай побіжно згадати численні історичні й філософські ремінісценції (згадки про Птолемея, Страбона, Ксенофонта, Платона, Валля, Макса Штірнера...), приклади **інтермедіальності** (у розмовах персонажі часто згадують музичні твори, як-от: дует Фауста й Маргарити, «Вальпургієву ніч», «Фаустову вакханалію», «Сицилянну» з «Cavalleria Rusticana», Рубінштейнову музику до «Озрійця» Гейне, пісню Офелії, японську пісеньку «A goldfish swam in a big glass bowl», вагнерівські опери...) й **автоінтертекстуальності** (вірші, приписані в романі Лаговському, належать А. Кримському, пізніше вони були вміщені в його збірці «Пальмове гілля»; цей аспект інтертекстуальності заслуговує на окреме дослідження).

У процесі «картографування» інтертекстуального поля було виявлено низку ключових

прототекстів. Найперше до їх числа відносимо *Біблію*. На сторінках роману виявлена 21 інтертекстема: 6 переадресовують до Старого Завіту (згадки про Авраама й Немврода, апеляції до Еклезіяста й книги премудрості Ісуса Сираха), решта 15 запозичені з Нового Завіту (Євангелій, послання апостола Павла). Помітне домінування цитат, які ретранслюють християнські моральні тези. Також у романі виявлені біблійні алюзії, гіперінтертекстуальні й автоінтертекстуальні вкраплення (наприклад, поезії «Іуда Іскаріотський», «Проклята смоковниця»). Функції таких інтертекстем різноманітні: 1) прозаїк апелює до Біблії як до джерела афоризмів, традиційних образів і мотивів, що дозволяють точно й водночас лаконічно схарактеризувати певну життєву ситуацію; 2) біблійні інтертекстеми застосовуються для характеристики персонажів, 3) Біблія сприймається як збірка моральних правил і приписів, що сприяють духовному зростанню титульного героя (його еволюція пов'язана з трьома ключовими прототекстами: творами Єфрема Сирійця, Еклезіястом, Новим Завітом — Чотириєвангелієм і посланнями апостола Павла).

Ще один важливий для європейської культури блок ядерних текстів — *антична література й міфологія*. Завдяки тогочасній системі освіти, що передбачала вивчення давньогрецької й латинської мов, системне ознайомлення з античною літературою, інтертекстеми з творів давніх греків і римлян міцно закорінені в інтертекстуальному просторі української літератури загалом і свідомості персонажів А. Кримського зокрема. У романі виявлено 11 таких інтертекстем. Здебільшого це алюзії (згадки про «Іліаду» й «Одіссею», Горація, міфічного Ереба, Еолову арфу, Артеміду, численні латинські афоризми) й ремінісценції (згадки про Птолемея, Страбона, Платона), рідше застосовані короткі цитати з творів Гомера й Ксенофонта. Античні інтертекстеми підкреслюють освіченість персонажів, надають їхньому мовленню більшої урочистості. Так, на зауваження Костянтина Шмідта про його науковий талант титульний герой відповідає: «Може так, що мені краще б випало бути, як то каже Гомер, *“настирем стад непорочних”*, ніж писати вчені книжки: а може бути знов — що я аж науковий геній! Та це — про мене! Мені до того байдуже» (Кримський, 1972, с. 257). Лаговський цитує класиків, аби додати своїм словам ваги; водночас це відображає особливості його «філологічного мислення».

Персонажі роману репрезентують різні етноси: Лаговський — українець, «Аполлон і Костянтин були типові репрезентанти тієї значної, може, й переважної частини *російської* інтелі-

генції, що в її жилах тече примішка романтичної *німецької* крові й що вона більше втішається російськими перекладами з Гейне, ніж своїми рідними російськими ліриками. В супротивність до братів — у Володимирові воплотилася рельєфно і безмірно більше, ніж, наприклад, в його матері, ота холодна, твереза, розсудлива, чисто *великоруська* вдача, що не терпить сентиментів і романтичності, а органічно тягнеться тільки до реалізму» (Кримський, 1972, с. 110). З огляду на це в інтертекстуальному полі роману помітне місце відведене українській, російській і німецькій літературі.

Так, українська ідентичність Лаговського не в останню чергу підкреслена завдяки інтертекстемам (8 покликань) з творів *українських письменників*, зокрема С. Руданського, І. Франка, М. Гоголя, І. Котляревського, Л. Глібова, П. Куліша; принагідно в романі фігурують алюзії на «Повість врем'яних літ». На початку першої частини («Не порозуміються») наведений фрагмент поезії С. Руданського «Наука». Аби цитата виглядала компактніше, А. Кримський застосовує техніку колажу. Інтертекстема розташована на місці епіграфу й виконує функцію експлікації. Важливу роль у романі відіграє «Притча про красу» І. Франка. Трансплантація прототексту відбувається із застосуванням двох інтертекстуальних стратегій — парафразу й цитування.

Історія стосунків Лаговського й Зої може розглядатися як віддзеркалення мандрівного сюжету: титульний герой спочатку виголошує сентенції про платонічну любов, а потім виявляється неспроможним опиратися спокусі тілесності. Хрестоматійна цитата з повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» наведена в романі за контрастом: картина чудової української ночі викликає в Лаговського не замилювання, а розпач, зумовлений пожежею на хуторі. Інтертекстема з драми І. Котляревського «Наталка Полтавка» підкреслює моральний мазохізм титульного героя, який намагається принизити власні альтруїстичні вчинки рефлексіями про паразитичне існування. Алюзія з байки Л. Глібова «Трандафіль і свиня» виконує характеризувальну функцію, демонструючи ерудицію Лаговського та схильність до філологічних розмислів.

Поява в інтертекстуальному полі роману цитати з поеми П. Куліша «Великі проводи», на перший погляд, зумовлена грою слів та асоціацій: «На високій, недосяжній скалистій вершині закричав цар-орел... “Обновилаь, яко орля, / Юність мого серця. / Розпустила душа крила. / Пісня ллється, ллється”» (Кримський, 1972, с. 241). Утім, справжній мотив цитування пов'язаний із концептом «оновлення серця»: під впливом книжок Св. Єфрема Сирійця й рефлексій

про життя анахоретів давньої Сирії та Єгипту титульний герой духовно відроджується, долає відчуття гострого горя, зумовлене розривом із родиною Шмідтів. Прикметно, що ці ж рядки А. Кримський застосував як епіграф до циклу з поетичної збірки «Пальмове гілля», що мав характерну назву «Святе кохання. Ідилія».

Широко представлена в романі *російська література* (23 інтертекстами). Це пов'язане не тільки з російською ідентичністю родини Шмідтів (у мовленні персонажів зафіксовані згадки про М. Лермонтова, О. Островського, М. Ломоносова, А. Чехова, О. Грибоедова, В. Одоєвського, С. Надсона), лікаря (який згадує / цитує М. Салтикова-Щедріна, Ф. Корша, Л. Толстого), художниці Петрової (у її репліках фігурують О. Островський, Козьма Прутков), але й з політикою культурного колоніалізму, наслідком якої стало те, що українець Лаговський, перебуваючи в чужому культурному середовищі, виявляє, з одного боку, несистемну обізнаність з вітчизняним письменством, а з іншого — значну увагу до російської літератури. Вона так міцно закоринилася в його свідомості, що для опису різних життєвих ситуацій він частіше апелює до цитат із творів О. Пушкіна, В. Тредіаковського, С. Надсона, М. Салтикова-Щедріна, Козьми Пруткова, аніж своїх співвітчизників.

Вагоме місце в інтертекстуальному полі роману посідає *німецька література*, зокрема цитати з творів Й.В. Гете й Г. Гейне. Найчастіше у романі А. Кримського згадується «Фауст». Приміром, міркування про щасливий епізод життя Лаговський прогнозовано підсумовує афоризмом німецького генія: «Kannst du dem Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön! Ну, я для себе смію гордовито перевернути цей вірш інакше: Ich kann dem Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön...» (Кримський, 1972, с. 82). Окрім ключового прототексту Й.В. Гете, у романі фігурують і його любовні вірші, наведені в перекладі А. Кримського (ця ж поезія міститься у збірці «Пальмове гілля» у циклі з характерною назвою «Святе кохання»). Ліричні рядки класика: «З-поза гілля летиться місяць, вітерець не шелестить, а з похилених берізок свіжий ладан капотить...» (Кримський, 1972, с. 193), — відображають екзальтованість персонажа, який, на відміну від Володимира Шмідта, гіперболізує почуття, а також вказує на «літературність» його світовідчуття. Глибоку обізнаність Лаговського із творами Гете має підкреслити й покликання на цитований вище афоризм Вільгельма Мейстера. Значна частотність звернення до чужих слів у мовленні Лаговського показово відображає його комплекси й психологічні проблеми. Зокрема, це вказує на: 1) невпевненість у собі,

потребу постійно підтверджувати свої слова чужим авторитетом, 2) неможливість розібратися зі своїми почуттями й самостійно висловити те, що він має на серці.

На думку О. Бабишкіна, «найближчим його (А. Кримського. — Л. С.) настроєві — поета і вченого — був мудро-скептичний і водночас життєрадісний Г. Гейне, якого він на німецький лад називав Гайне. Український поет перекладав його вірші, і хоч ці переклади не завжди відтворюють грайливість гейнівського гумору, а проте це були переклади вартісні» (Бабишкін, 1967, с. 62). Як бачимо, свою любов до творів класика автор делегував і Лаговському. Рядками з його поезії персонаж ілюструє найрізноманітніші життєві ситуації. Скажімо, споглядання краси нічного неба незмінно викликає в нього асоціацію з поетичними рядками: «Недвижно ясні зорі / На висоті стоять / И одна на другу ніжно / Од віку все глядять...» (Кримський, 1972, с. 96). За допомогою цитати з твору Г. Гейне головний герой висловлює свій панічний страх втратити приязнь родини Шмідтів: «Нехай мене взавтра ти й зрадиши, / Сьогодні ж іще ти моя, / I тим-то в обіймах у тебе / Подвійно втішаюся я... Але з його безжурного тону видно було, що оцей Гейнів вірш вплив зовсім не з серця його, бо він сподівається вдержати своє щастя і сьогодні, і завтра, і після завтрього» (Кримський, 1972, с. 140). В іншій ситуації він намагається поетичними рядками класика виправдатися перед Зоєю: «Втомлений, з такою самою несвіжою головою, він пішов і на своє любовне побачення та здивував і Зою, бо заявив, що їм можна тільки невинно розмовляти між собою, а нічого більше не слід робити: од палких та тісних обіймань їм треба попросту втікати, адже, мабуть, це через них він став сам не свій, і кості ніби оловом поналивалися. Бажаючи якось зажартувати, він зацитовав вірш Гейне: *I ніп розпунтив свою губу: / "Не треба кохатися так, / Щоб шкода була для здоров'я". / На те йому панна: "А як?"* Зоя німецької мови не знала. Професор спробував перекласти цілу оту поезію Гейневу з німецької мови на турецьку» (Кримський, 1972, с. 161).

На окрему розмову заслуговує цитування в романі «Озрійця» Г. Гейне. Дві моделі інтерпретації цього твору — Лаговського й Володимира Шмідта — мають виразне характеротвірне навантаження: там, де титульний герой бачить гімн непереможній силі кохання, Володимир вичитує тільки еротичні надмірності. Усе, чого він торкається, набуває відтінку непристойності — і кохання Данте до Беатріче, і твори Г. Гейне. Поезія про «озрійське кохання» в його інтерпретації стає епатажним гімном тілесній

нестриманості. Володимир відверто кепкує із замилювання Лаговського поезією класика — спочатку іронічно-відсторонено («Він навмання розгорнув Гейне в другому місці і вичитав: *Коли настав чудовий май, / Садочків розвивання. / Тоді у серденьку моім / Прокинулось кохання...* — Спору немає, — сказав він далі, — що коли липучі розпуковки розвиваються на деревах, особливо на тополях, тоді Венера найлегше ловить людське серце» (Кримський, 1972, с. 100)), а потім і з неприхованим сарказмом. Бажаючи принизити Лаговського, звинуватити його в гомосексуалізмі, Шмідт також апелює до Г. Гейне: «Найкращий спосіб зрозуміти когось — це опинитися вкупі з ним у брудному болоті. Ви ж пам'ятаєте, мабуть, вашого любого Гейне: *Selten habt ihr mich verstanden. / Selten auch verstand ich euch, / Doch als wir im Koth uns fanden, / Da verstanden wir uns gleich...* — Ви кажете, лицемір? Нехай воно й так. Тільки ж чи вам, вам, лицемірові од початку до кінця, од голови до п'ят, пристало отаке проти мене казати?! Ні, високошановний друже мій! Ви сами не вірите в те, що кажете, бо знаєте, що ми з вами з одного й того самого поля ягідка...» (Кримський, 1972, с.222).

Принагідно в романі фігурують покликання на **англійську** («Загублений рай» Дж. Мільтона, твори Дж. Браунінга, В. Шекспіра, Дж.Г. Байрона, Ч. Дікенса, Е. Шафтсбері), **французьку** (Монроеві гуморески про алжирських стрільців, твори Ш. Бодлера, П. Верлена, П. Бомарше), **італійську літератури** (Данте, Дж. Боккаччо), **східну поезію** (цитати з творів Румі й Енвері) й **фольклор** (турецька співанка про елегантного писаря, народна пісня «Бачхелерде саримсак»). За висновком С. Павличко, «Кримський любив цей вигаданий, вимріяний Схід, любив Омара Хайяма й Гафіза, Румі й Сааді. Йому подобалися східні анекдоти, прямиий східний гумор та фі-

лософські роздуми про марноту буття. Його інтригували й приваблювали суфії-дервіші, які ставали свого роду зразком для самоідентифікації. Зовнішня аскеза, інтенсивне духовне життя, амбівалентність мови, в якій еротичне й духовне перепліталися, — ці особливості визначили інтерес Кримського до суфізму» (Павличко, 2001, с. 168). Від А. Кримського ці літературні уподобання успадкував і його герой — формально математик, фактично знавець іноземних мов і любитель художнього письменства.

Свого часу С. Павличко зауважила, що «жоден український роман до Кримського, як і жоден роман після Кримського, аж до появи в українській літературі Валер'яна Підмогильного і Віктора Петрова, не був настільки інтелектуально насиченим, рафінованим, як «Андрій Лаговський». Наратив роману переривається діалогами на різні теми культури, філології, ботаніки, історії, релігії, політики. Тут зустрічаємо не лише десятки цитат різними мовами світу, але й елегантний філологічний аналіз ідіоматичних і граматичних конструкцій з різних мов...» (Павличко, 2001, с. 79). Експлікація інтертекстуального поля роману підтверджує висновки літературознавиці, адже у творі застосовані найрізноманітніші типи й форми інтертекстуальності (паратекстуальність, власне інтертекстуальність, мета- й гіперінтертекстуальність, інтермедіальність, автоінтертекстуальність). Із різною художньою метою автор вмонтовує у мовлення персонажів цитати й алюзії з Біблії, творів християнських аскетів, античної літератури, міфології й філософії, з українського, російського, німецького, англійського, французького, італійського письменства, східної поезії, фольклору... Зважаючи на сказане, маємо всі підстави вважати твір А. Кримського одним із перших зразків інтелектуального роману в українській літературі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабишкін О. Агатангел Кримський: літературний портрет. К.: Дніпро, 1967. 114 с.
2. Випасняк Г. Між святістю та гріховністю: дилема Андрія Лаговського в однойменному романі Агатангела Кримського. *Житомирські літературознавчі студії*. Житомир, 2013. Вип. 7. С. 192–200.
3. Гірняк М. Розуміння і саморозуміння у романі Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». *Magisterium*. 2010. Вип. 38: Літературознавчі студії. С. 29–36.
4. Кримський А. Твори: у 5 т. Т. 2: Художня проза, літературознавство і критика / за ред. О. Засенка. К.: Наук. думка, 1972. 718 с.
5. Кримський А. Твори: у 5 т. Т. 5. Кн. 1: Листи (1890–1917) / за ред. С. Зубкова. К.: Наук. думка, 1973. 547 с.
6. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. К.: Основи, 2001. 328 с.
7. Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 468 p.

## REFERENCES

1. Babyshkin, O. (1967). *Ahatanhel Krymskyi: Literaturnyi portret*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Vypasniak, H. (2013). Mizh sviatistiu tahrikhovnistiu: dylema Andriia Lahovskoho v odnoimennomu romani Ahatanhela Krymskoho. *Zhytomyrski literaturoznavchi studii*, 7, 192–200 [in Ukrainian].
3. Hirniak, M. (2010). Rozuminnia i samorozuminnia u romani Ahatanhela Krymskoho «Andrii Lahovskyi». *Mahisterium*, 38, 29–36 [in Ukrainian].
4. Krymskyi, A. (1972). *Tvory*, Vol. 2 [in Ukrainian].
5. Krymskyi, A. (1973). *Tvory*, Vol. 5, Kn. 1 [in Ukrainian].
6. Pavlychko, S. (2001). *Natsionalizm, seksualnist, oriientalizm: Skladnyi svit Ahatanhela Krymskoho*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
7. Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil [in French].

### **Lyudmyla Skoryna,**

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-7023-9063

e-mail: skoryna@ukr.net

### **INTERTEXTUAL FIELD PARAMETERS IN THE NOVEL “ANDRII LAHOVSKYI” BY AHATANHEL KRYMSKYI**

*The article outlines the intertextual field parameters in the novel “Andrii Lahovskyi” by Ahatanhel Krymskyi. In the process of research the active use of quotations and allusions by the writer was found out. Quotations are organically embedded in the speech of all characters, it is especially true of the main character (71 example found). The novel is dominated by quotations with partial attribution indicating the author of the prototext (37 quotations) or the whole work (4 quotations). There are 6 quotations with full attribution, 4 quotations with “allusive” attribution and 10 quotations with unspecified attribution. Unattributed quotes are most taken from the reading-books. Ukrainian, Old Slavic, Russian, Ancient Greek, Latin, German, French, English, Italian, and Turkish languages appear in these intertextual inclusions. Allusions to works of Ukrainian and foreign authors, the Bible, myths, numerous historical and philosophical reminiscences (Ptolemy, Strabo, Xenophon, Plato, Max Stirner) are actively used in the novel.*

*Other types and forms of intertextual relations in the novel include: 1) paratextuality (the title of the third part of the novel “Following St. Ephrem the Syrian” emphasizes the prototext, which played an important role in the spiritual evolution of the main character); 2) hyperintertextuality — paraphrases used to establish a dialogue with other literary works in terms of saving text space; 3) metatextuality (Lahovskyi’s reflections on Ivan Franko’s “Parable of Beauty”, Volodymyr Shmidt’s discourse of Heine’s poetry “Der Asra”); 4) autointertextuality (citing the other poetic works of Ahatanhel Krymskyi in the novel). The novel also reveals examples of apocryphal intertextuality (a fictional “quote” from the biblical book of Jesus Sirach) and intermediality (references to the opera “Faust”, “Siciliana” from “Cavalleria Rusticana”, Rubinstein’s music to Heine’s “Der Asra”, Ophelia’s song, a Japanese song about a goldfish, Wagner’s operas).*

*The list of key prototexts of the analysed novel includes: 1) the Bible; 2) ancient literature and mythology; 3) Ukrainian literature; 4) Russian literature; 5) German literature. Episodic references to English, French, Italian literature, Eastern poetry and folklore appear in the novel. Taking into account the variety of types and forms of intertextuality in the novel and the significant fleshing out of the intertextual field with textual inclusions from the works of Ukrainian and foreign writers, we can consider the novel “Andrii Lahovskyi” to be one of the first examples of an intellectual novel in Ukrainian literature.*

**Key words:** Ahatanhel Krymskyi, novel “Andrii Lahovskyi”, intertextual field, proper intertextuality, paratextuality, hyperintertextuality, autointertextuality.

*Стаття надійшла до редакції 24.08.2022.*

*Прийнято до друку 11.10.2022.*

**Трофименко Анастасія,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8424-7518

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

## МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ГОРОР

*У статті аналізується історія та жанрова система становлення літератури жахів, висвітлюється її роль у сучасній епосі. Розглядаючи витoki жанру жахів у літературі, можна простежити поєднання містики, таємничості та міфологічної образності, які поступово набувають нових ознак.*

*Також у статті проаналізовано типологічну еволюційну структуру цього жанру у літературознавстві, стисло розкрито генезу та проаналізовано структуру генетико-типологічної еволюції жанру жахів у літературознавстві, представлено систематизацію жанротвірних елементів. Доведено, що горор за своєю природою належить до тих жанрів, які реалізуються у літературі на основі жанрової пам'яті, та сформувався у модифікаційному процесі переходу від стилістичного прийому до власне жанру.*

*Література жахів — це складний полісемантичний конструкт, для інтерпретації якого окрім загальнонаукових методів (описового, типологічного) у цій статті було застосовано ще й герменевтичний, культурно-історичний, міфопоетичний, психоаналітичний, бібліографічний, компаративістський, філологічний, структуралістський, інтертекстуальний. Такий арсенал науково-дослідницьких методів дає змогу більш детально описати структуру функціонування як системи жанрів в цілому, так і окремого жанру.*

*Жанр жахів формувался нерівномірними хвилями. Цей процес можна охарактеризувати як поступову кристалізацію жанрової структури з урахуванням стійких стилістичних елементів. У ході становлення свого генетичного та типологічного апарату жанр жахів набув певних особливостей, як-от: специфічні типи хронотопів та механізми реалізації жанрової пам'яті.*

*Статтю доповнено стислою бібліографією тематичних критичних літературних текстів та джерельними матеріалами.*

**Ключові слова:** жанр, модифікація жанру, горор, жанрова пам'ять, генетико-типологічна еволюція, жанрова система, масова література.

У літературознавстві відсутнє чітке визначення жанру горор. Сміслові ядро цього поняття примітне суб'єктивними відтінками, експресивно-стилістичним забарвленням, взаємозв'язком різних ознак, пов'язаних з готичною культурою, містикою, інфернальними видіннями, які неминуче викликають яскраві емоції, що впливають на читацьку рецепцію. Всі ці явища мають власну знакову систему, яка може існувати незалежно від інших жанрів системи літератури жахів. Водночас їх об'єднує концептосфера літератури жахів, декодування якої відбувається на межі стилістики твору та жанротвірних елементів.

Актуальність теми зумовлена увагою сучасних науковців до взаємозв'язку літературних творів різних епох та виявлення схожих і відмінних рис зразків словесності різних стилів. Зокрема, цікавим є вивчення особливостей жанру горор, його жанрово-стильових моди-

фікацій, оскільки генетико-типологічний еволюційний процес наявний і в сучасному літературному процесі.

Літературу жахів засвоювали художні системи різних культур і течій, тож нині маємо велике розмаїття її тематичних і жанрових різновидів, особливе місце серед яких займає жанр горор.

Актуальною залишається проблема класифікації літератури жахів на основі різних критеріїв, що охоплюють безліч варіацій, серед яких виокремимо такі підходи:

1) рецептивні, згідно з якими система жанрів ґрунтується не на диференціації сюжетів, а на понятті «художній жах» (arthorror) (М. Саммерс, Г. Лавкрафт, Н. Керол, Е. Біркхед, І. Огнева, О. Матвієнко);

2) типологічні, за якими жанрові різновиди класифікуються за кількістю та домінуванням жанротвірних елементів (М. Бахтін, Ю. Лотман,

О. Григор'єва, Т. Денисова, О. Білоус, Н. Колядко, М. Ладигін).

На нашу думку, поєднання рецептивного і типологічного чинників може бути підставою для створення нової класифікації жанрів літератури жахів. «Звісно, не можна очікувати, що розповіді про жахи будуть точно відповідати якійсь одній теоретичній моделі» (Г. Лавкрафт, 1927).

Аналіз досліджень засвідчує, що проблема диференціації жанрів літератури жахів, розробка унормованої класифікації залишається актуальною для багатьох світових та вітчизняних літературознавців, а саме: Е. Біркхеда, В. Кросса, М. Кілгура, Д. Варми, М. Седліра, М. Саммерса, Л. Фідлера, Ф. Боттінга, Л. Буелла, Г. Лавкрафта, Н. Керола, Т. Стівбун, Н. Висоцької, Ю. Крістєвої, Д. Пантер, Д. Стрінаті, Цв. Тодорова, Ф. Френка, Т. Хеллер, О. Артем'єва, Е. Жаринова, Т. Тимошенкова, О. Білоус, Т. Денисова, Н. Колядко, М. Ладигіна та багатьох інших. Але це не спричинило появи єдиної класифікації, а створило безліч варіативних, які пропонують різні моделі такої літератури.

**Мета статті** — проаналізувати особливості модифікацій жанру горор як складової жанрової системи літератури жахів.

**Завдання статті:**

— окреслити характер процесу модифікації жанрової системи літератури жахів;

— виявити генетико-типологічні риси жанру горор як передумову виникнення нових художніх матриць.

**У роботі використано такі методи дослідження:**

— типологічний для виокремлення жанру горор з-поміж інших жанрів, зокрема, для виявлення його особливостей у сучасній культурі;

— історико-генетичний для дослідження історії становлення горору середини XVIII — початку XXI ст.

**Виклад основного матеріалу.** Питання модифікації жанру горор має особливе значення для розуміння особливостей його функціонування у літературі жахів, адже генетико-типологічна парадигма горору засвідчує хвилеподібне та нерівномірне становлення цього гатунку літератури.

Горор доволі тривалий час не мав власних сталих рис, тобто певних типів хронотопу і механізмів реалізації жанрової пам'яті, упродовж тривалого часу функціонує на перетині кількох жанрів як стилістичний прийом для створення певного гатунку страху.

Таким чином, формування горору як окремого стійкого жанру відбулося у результаті складного процесу вироблення жанрової типології літератури жахів, що постійно перебуває

в розвитку. Цей процес може бути представлений як поступова кристалізація жанрової структури на основі стійких стильових елементів. У дослідженні такого різновиду літератури варто врахувати вплив ретроспективного переосмислення жанрової традиції, її втілення на різних рівнях художньої структури, яка відбиває певну історично-культурну епоху, літературні та національні традиції. Більшість дослідників літератури жахів, як-от Д.Д. Джонсон, С.Т. Джоши, М. Касл, М. Класен, Н. Керол, Г.Ф. Лавкрафт, Д. Стрінаті, Т. Тодоров, Д. Цілман та ін., а також невелика кількість вітчизняних науковців, зокрема Т.М. Тимошенкова, П. Білоус та ін., наголошують на важливості історико-типологічних розвідок для виявлення жанрової специфіки літератури жахів.

За Джоном Кавелті, існувало дві хвилі формування жанрової системи масової літератури: перша хвиля припадає на середину XVIII ст. і характеризується появою сентиментального та готичного романів; друга хвиля охоплює середину XIX ст. і характеризується формуванням системи жанрів, оформлення якої відбувалося шляхом синтезу англійської, французької, американської та німецької літератур. Саме цей час передуює модифікації горору від стилістичного елементу у жанр, який остаточно оформлюється вже пізніше у творчості Г.Ф. Лавкрафта.

Д. Ліхачов, запропонувавши вивчати жанри літератури не осіб, а в їхній єдності і взаємозв'язках, закріпив у літературознавстві таку категорію, як система жанрів. Саме поняття системи жанрів літератури обґрунтовує певну залежність кожного жанру в межах цілісної структури.

Тобто будь-який жанр всередині жанрової системи літератури жахів послуговується ustalеним набором жанротвірних елементів, стилістичних прийомів та атрибутів, які формувалися у процесі розвитку жахів, варіюючи їх вміст, кількість та інтенсивність функціонування у творі, утворюючи таким чином постійні трансформаційні процеси, що ускладнює виявлення межі між жанрами однієї системи. Тому повернення дослідників до одних і тих самих жанрологічних проблем відображає трансформаційні процеси літератури жахів, які стають прецедентами для більшої модифікації, яку ми можемо спостерігати на прикладі жанру горор.

Готичний роман застосовує горор як стилістичний прийом, що допомагає створити похмуру, загадкову, містичну атмосферу. Екзистенціаль жаху, за визначенням Ю. Коваліва, це основна «естетична засада» готичного роману, яка включає в себе метафізичне поняття екзистенційного вибору в екстремальних умо-

вах буття, утворених у художньому просторі, яке прогнозує умовне входження в коло страху персонажем-протагоністом для створення стійкої емоційної перцепції в реципієнта.

Екзистенціал жаху створюється за допомогою стилістичних прийомів, які формували перші уявлення про горор як елемент «мото-рошної атмосфери» готичного твору, який входить до концепту «художнього жаху».

З розвитком типології літератури жахів «художній жах» стає основною одиницею формування жанрового різноманіття. Таким чином у процесі формування жанрової системи найбільш показові художні елементи стають самостійними стійкими утвореннями (йдеться передусім про саспенс та кліфхенгер), але до цього горор передбачає страх, якого людина потребує і який виконує важливу психологічну функцію, зменшуючи страх перед життям, заснованим на ірраціональності та небезпеці.

Саспенс стає інструментом для створення ефекту горорового страху, в основі якого лежать складні психологічні механізми. Так, саспенс спричиняють надприродні явища, описані у творі; результатом саспенсу є зміна емоційного (психофізичного, фізичного) стану персонажа. Вперше цей термін почали використовувати лише у 1952 р.

Кліфхенгер — прийом для створення саспенсу, який полягає у завершенні оповідального фрагмента ситуацією, що представляється нерозв'язною за заданих умов. Як і саспенс, він часто використовується і у творах інших жанрів з метою утворення певної атмосфери.

Таким чином можливо простежити формування у літературі жахів багатоплановості тексту, за допомогою чого виробляються формули утворення атмосфери твору. Ці формули реалізуються за допомогою опису фізичних дій персонажа (наприклад, опис зовнішньої проекції психологічного стану) та передачі його емоцій в ситуаціях небезпеки, однією з яких є і власне горор.

З другої половини XVIII ст. починається формування жанрового коду та поетики літературної готики. Основними чинниками готичної традиції стали читацьке сприйняття, видавнича активність, структурна єдність, що дає змогу визначити жанри готичної прози. Жанрове членування готичної прози XVIII ст. можна здійснити у системі трьох жанрів: готичний роман, готична повість і готичне оповідання — “the gothic romance”, синтез “the gothic romance” і “the gothic novel”, “a gothic tale”, “a gothic story”. Письменники-готики керувалися вільним вибором жанру, основою якого були готичні поетика та семантика (Б. Напцко, 2016, 8).

Аналізуючи стійкі характеристики готичного роману, можна визначити, що в плані стилістики горор визначається авторами як певне атмосферно-емоційне ірраціональне середовище у структурі художнього світу роману, що провокує протагоніста твору постійно перебувати у стані життєвої боротьби, ситуації небезпеки, яка спонукає людину завжди бути мобілізованою та стимулює читача постійно зіставляти реальність дійсної загрози з уявною.

Ці змістові константи зумовлюють застосування відповідних засобів: художніх (ретардації, що підсилює ефект тривожного очікування) та мовно-стильових прийомів (використання зниженої лексики, словоповторів, позначених інфернальною/екзистенційною семантикою). Потужним жанротвірним фактором є специфічний хронотоп твору.

Іманентно в жанрі готичного роману елемент горору межує з фантастичним та містичним, про яке також пише Цветан Тодоров у розвідці «Вступ до фантастичної літератури», співвідносячи «фантастичне» з «чудесним» та прирівнюючи «фантастичне» до «горорового», що, на нашу думку, є неактуальним у дослідженні горору як жанру. Він також пише про спорідненість цих двох прийомів, обґрунтовуючи свою думку наявністю в них спільних ознак, передусім тяжіння до трансформації та фольклорних витоків. Таке судження правомірне тільки стосовно розуміння горору як стилістичного елементу всередині літератури жахів, що полягає у моделюванні образів надприродних інфернальних створінь, на етапі формування у структурі твору «когнітивного», «високого жаху», про який пишуть у розвідках Г.Ф. Лавкрафт та пізніше С. Кінг.

Г.Ф. Лавкрафт визначає його як основний критерій створення певного настрою у читача — глибокого страху під час контакту з невідомими силами. Тобто у горорі періоду кристалізації його у стійкий жанр у творчості Г.Ф. Лавкрафта провідними стають такі стильові елементи, як похмура атмосфера та низка подій, що відбуваються з протагоністом твору й не можуть бути досягнуті когнітивно, створюючи ефект незбагненого та невідомого. Найкраще такий тип «когнітивного страху» проявляється у творах авторів японської горор-літератури.

Спираючись на класифікацію М. Саммерса, Г.Ф. Лавкрафт розглядає провідний для готики екзистенційний жах як складний психологічний феномен, що має низку градацій. С. Кінг визначає «когнітивний страх» як такий, що виникає в уяві читача не внаслідок відрази, викликані фізіологічними подробицями убивства чи подібного, а через те, що відбувається за ме-



жами художнього простору та стає незрозумілим, таємничим для протагоніста та читача.

Література жахів набуває популярності на межі XVIII–XIX ст., вона знаходить відгук у читацьких запитах та стає забавкою для авторів різного рівня здібностей, завдяки чому з'явився так званий «копійчаний жах». Ф. Боттінг вважає, що ці жахи вже не лякали. Готичні негідники, примари перетворилися на кліше, знизилася їхня здатність уособлювати та екстерналізувати страхи, вони перетворилися на знаки внутрішніх сцен та конфліктів.

На тлі цих процесів з'являються практики екстенсивного читання, тексти переважно розважального характеру починають все ширше циркулювати на ринку культури, формуючи його. У цей час відбувається помітне зниження художньої якості творів.

До першої половини XIX ст. література жахів починає розширювати межі власної централізованості/нішовості. Будучи для більшості країн Європи екзотичним тлом художнього обрамлення похмурого образу Англії, готична традиція починає впливати на стилістичний, тематичний та жанровий взаємообмін національних літератур. Цей взаємообмін відбувався та тлі актуалізації народних елементів, фольклорних уявлень про жахливе, адже для більшості національностей жахливе несе в собі місцеву традицію (особливості фантастичних балад у народній поезії). Але необхідно врахувати, що цікавість до екзотизму виникає ще й у романтиків, тільки в готичній періоду романтизму екзотизм проявляється у нестандартних локаціях, а «імперіалістична готика» загострює увагу на екзотиці далеких країн, уявлення про які населення могло мати тільки завдяки великому словнику, але вони були доволі клішовані.

На цьому етапі розвитку літератури жахів стилістичні елементи вже усталені та функціонують як окремі компоненти однієї цілісної структури, що утворюється довкола горору — особливого емоційного переживання, яке й зумовлює поступове формування «жанрової пам'яті». Такий стилістичний елемент доволі вдало розкривається у трилері, покликалому заінтригувати та залучити читача не тільки до рецептивного психопрочитання тексту, а й до гри в пошуки істинного мотиву вбивства, який найчастіше так і не буває знайдений. Авторі дедалі частіше починають ігнорувати морально-етичні установки соціуму, тим самим демонструючи незахищеність людини від людини, адже розпізнати в натовпі маніяка майже неможливо.

За визначенням М. Фролової, готична проза та поезія передромантизму та романтизму по-

дарували «століттю натовпу» масовий жанр літератури жахів, або горор. Поп-культура XX ст. абсорбувала популярні готичні образи минулого: цвинтар, ніч, місяць, сухі дерева, сови, кажани, ворони, скелети, привиди, відьми. Відроджуючи традицію англійського готичного роману, у XX ст. осередок літератури переміщується до Америки. Невипадково «хорор вважається наріжною моделлю американської культури» (Артем'єва, 2010). На цьому етапі традицію літератури жахів можна розділити на дві гілки — англійську готичну традицію і американську горор-традицію, які тісно взаємодіють на рівні домінуючих стилістичних елементів, зберігаючи власні унікальні канони жахливого.

Упродовж всього XX ст. готична образність звернена до нового типу страху, а саме — до темної сторони сучасності, у якій людина несе загрозу людині, через що центральним стає питання довіри, більш характерне для американського канону.

Формування жанру горор приписується Г.Ф. Лавкрафту, творчість якого припала на час Великої депресії, період між двома війнами. М. Бахтін відзначає, що творчість цього автора уособлює «хронотоп кризи», який доволі сміливо поєднується з новим вектором розвитку літератури жахів, а саме — вектором ірраціонального буття.

Таким чином, простеживши генетико-типологічний шлях розвитку горору, ми бачимо, що на цьому етапі він має вже низку характеристик, які переймає як від готичної традиції, так і від епохи романтизму, комбінуючи в собі їх сталі ознаки на шляху формування жанрового канону.

Готичний канон простежується в уже традиційній для жахів атрибуції: великих старих замках, сталих формулах опису антагоністів (елементи зовнішності, одягу, манери поведінки), колористичному спектрі твору та тяжінні до певних форм розгортання розповіді, які зазнають нових трансформацій усередині жанру. Від романтизму горор бере основне — тяжіння до культу нічного часу, ірраціональних матерій, нагнітання страху в сюжеті твору. На цьому підґрунті горор нарощує власні сталі формули.

Говард Лавкрафт стверджує, що для жанрів терор та горор основними орієнтирами навіювання страху є сама форма його втілення. Наприклад, антропоморфний, фізіологічний страх, характерний для терору, веде читача до відрази та яскравої візуалізації сцен насильства за допомогою опису, наприклад, плям крові на підлозі. Автор твору жанру терор радше буде фіксувати увагу на самому факті наявності плями крові, її розмірі, густоті, формі тощо.

Горор же, навпаки, веде читача до споглядання тієї самої плями крові, але через опис емотивного психоемоційного стану героя. Наприклад, герой падає на землю та відчуває щось в'язке, холодне та липке, придивившись, помічає, що він забруднений з голови до ніг кров'ю; далі автор передає психоемоційний стан жаху. Автора не цікавить опис розміру тієї плями чи її форми, його цікавить сам процес передачі емоційного ефекту від цієї плями. При цьому автору навіть не обов'язково описувати тіло вбитого, що є жанротвірним для жанру горор.

Лавкрафт наполягає, що горор як один із жанрів літератури жахів, поряд із містикою (саспенс — це не жанр), прагне до створення саме когнітивного страху, що, залежно від жанру, реалізується за допомогою концептів матеріальних сутностей (убивця) та нематеріальних (боги, привиди, інфернальні створіння). Головною метою жанру Лавкрафт вважає створення ефекту зануреності та емпатичної проєкції когнітивного страху, коли читач розуміє, що фізично він перебуває в безпеці, але відчуває при цьому цілий спектр психоемоційних переживань від незрозумілого, репрезентованого у творі за допомогою образів психостану персонажа та прийомів нагнітання атмосфери художнього твору.

Г.В. Лещенко наголошує на необхідності ідентифікації в тексті страху, що підсилюється розвитком подій, опис яких створює у читача

когнітивно-афективний стан. Г.Ф. Лавкрафт називає цей стан когнітивним страхом, але Лещенко дещо ширше описує цю категорію, додаючи три основні когнітивно-емоційні реакції: проспекція-саспенс, ретроспекція-зацікавленість, рекогніція-збентеженість. Таким чином ми бачимо, що для реалізації стилістичної складової «страх» необхідне залучення імпліцитного читача, але, за визначенням Н. Керолла, основними у цій реалізації є сюжетні моменти, які формують невпевненість читача у фіналі твору. На думку дослідника, саме ця невизначеність фіналу, який межує з передчуттям в очікуванні подій, сприяє загальній напруженості сприйняття прочитаного.

У творчості Лавкрафта утверджується й хронотоп, притаманний жанру горор. Для цього хронотопу характерний фантастичний континуум, який не має жодної стабільності, ніякої вісі координат, функціонування якого легше пояснити психологізацією інфернального простору.

Формування горору як окремого стійкого жанру відбулося в результаті складного процесу вироблення жанрової типології літератури жахів, що постійно перебуває у розвитку. Цей процес може бути представлений як поступова кристалізація жанрової структури на основі стійких стильових елементів. У процесі генетико-типологічного формування жанру горор виробив власні сталі риси, тобто певні типи хронотопу і механізми реалізації жанрової пам'яті.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. Бахтин. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози). *Американська література на рубежі XX–XXI століть*: матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. К.: Інститут міжнародних відносин, 2004. С. 191–197.
3. Готичний роман. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. / [автор-уклад. Ю. Ковалів]. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 237.
4. Гудманян А.Г., Іванова А.О. Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позиції сучасної науки про переклад. К.: НАУ, 2017. С. 13–17.
5. Лавкрафт Г. Надприродний жах в літературі. URL: [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt)
6. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство: Посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с.
7. Качуровський І. Готична література та її жанри. *Сучасність*. 2002. № 5. С. 59–67.
8. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. 442 с.
9. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література. *Всесвіт*. 1998. № 5–6. С. 157–162.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [автор-уклад. Ю. Ковалів]. К.: Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
11. Мелетинский Э. *Поэтика мифа*. Москва: Наука, 1976. 407 с.
12. Тютюнник И. Проблема предромантизма в английской литературе URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/tyutyunnik-problema-predromantizma.htm>

13. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1997. URL: [http://read.newlibrary.ru/read/todorov\\_cvetan/page0/vvedenie\\_v\\_fantasticheskuyu\\_literaturu.html](http://read.newlibrary.ru/read/todorov_cvetan/page0/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu.html) 71
14. Carroll N. *The Philosophy of Horror*. New York, 1990. 256 p.
15. Cawelti Joht G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 1976. 336 p.
16. Victoria de Rijke. *Horror International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. by P. Hunt, 2nd edition, Vol. 1. London, 2004. 515 p.
17. Varma D. P. *The Gothic Flame*. London: Arthur Barker, 1976. 205 p.
18. Johnson, David. Introduction to Part 1. *The Popular and the Canonical: Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000*. Edited by David Johnson. Routledge, 2005. Pp. 3–12.

## REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975). Forms of Time and Chronotope in the Novel. In M. Bakhtin. *Essays on Historical Poetics* (pp. 234–407). Moscow: Artist. Lit. [in Russian].
2. Bilous, O. (2004). Archetypes of the Gothic Novel (an attempt at semiotic analysis of Gothic prose). *American Literature at the Turn of the XX–XXI Centuries. Materials of the 2nd International Conference on the Literature of the USA*. Kyiv: Institute of International Relations, pp. 191–197 [in Ukrainian].
3. Gothic Novel. (2007). In Yu. Kovaliv. (Ed.). *Literary Encyclopedia*, Vol. 2 (p. 237), Kyiv: VTs "Akademiiia" [in Ukrainian].
4. Hudmanian, A. G. & Ivanova, A. O. (2017). Genesis and Genre Features of Horror Literature from the Standpoint of Modern Translation Science. K.: NAU, pp. 13–17 [in Ukrainian].
5. Lovecraft, H. *Supernatural Horror in Literature*. [in Russian]. [http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt)
6. Zborovska, N. (2003). *Psychoanalysis and Literary Studies: manual*. K.: «Akademvydav», 392 p. [in Ukrainian].
7. Kachurovsky, I. (2002). Gothic Literature and Its Genres K.: *Suchacnist*, 2002, No. 5, pp. 59–67 p. [in Ukrainian].
8. Lotman, Yu. (2000). To the Problem of Spatial Semiotics. St. Petersburg: Isskustvo, 442 p. [in Russian].
9. Limborskyi, I. (1998). Western European Gothic Novel and Ukrainian Literature. K.: *Vsesvit*, 1998, No. 5–6, pp. 157–162 [in Ukrainian].
10. Kovaliv, Yu. (Ed.). (2007). *Literary Encyclopedia*. Vol. 1, Kyiv: Academia [in Ukrainian].
11. Meletinsky, E. (1976). *The Poetics of Myth*. M.: Nauka, 407 p. [in Russian].
12. Tiutiunnik, I. The Problem of Pre-romanticism in English Literature [Electronic resource]. [in Russian]. <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/tyutyunnik-problema-predromantizma.htm>
13. Todorov, Ts. (1997). Introduction to Fantastic Literature. M.: Dom intelektualnoi knigi. [in Russian]. [http://read.newlibrary.ru/read/todorov\\_cvetan/page0/vvedenie\\_v\\_fantasticheskuyu\\_literaturu.html](http://read.newlibrary.ru/read/todorov_cvetan/page0/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu.html) 71
14. Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror*. N.Y., 256 [in English].
15. Cawelti, Joht G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 336 p. [in English].
16. de Rijke, Victoria (2004). *Horror International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. by P. Hunt, 2nd Edition, Vol. 1, London, 515 p. [in English].
17. Varma, D. P. (1976). *The Gothic Flame*. London, Arthur Barker, 205 p. [in English].
18. Johnson, David. (2005). Introduction to Part 1. *The Popular and the Canonical: Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000*. Edited by David Johnson, Routledge, pp. 3–12 [in English].

**Anastasiia Trofymenko,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-8424-7518

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

## **MODIFICATIONS OF THE HORROR GENRE**

*The article analyses the history and genre system of the formation of horror literature and highlights its role in the modern era. Examining the origins of the horror genre in literature, one can trace the combination of mysticism, mystery, and mythological imagery, which acquire new features with the flow of literature.*

*The article briefly reveals the genesis of the horror genre in the cluster of genres of horror literature. The structure of the genetic and typological evolution of the genre of horror literature in literary studies is analysed, and the systematisation of genre-creating elements is also presented. It is proven that horror by its nature belongs to those genres that are realized in literature on the basis of genre memory, which was formed in the modification process of the transition from stylistic reception to the actual genre.*

*Horror literature is a complex polysemantic construct, for the interpretation of which, in addition to general scientific methods (descriptive, typological), such methods as hermeneutic, cultural-historical, mythopoetic, psychoanalytic, bibliographic, comparativist, philological, structuralist, and intertextual are used in the article. Such scientific research methods will allow a more detailed description of the functioning structure of both the system of genres as a whole and a separate genre. The horror genre was formed in uneven waves. This process can be characterised as a gradual crystallization of the genre structure, taking into account stable stylistic elements. In the course of its genetic and typological apparatus, the horror genre developed its inevitable functions: specific types of chronotopes and mechanisms for the implementation of genre memory.*

*The article is supplemented with a concise bibliography of thematic critical literary texts and source materials.*

**Key words:** *genre, genre modification, horror, genre memory, genetic-typological evolution, genre system, popular literature.*

*Стаття надійшла до редакції 06.09.2022.*

*Прийнято до друку 11.10.2022.*

*Наукове видання*

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

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

**Збірник наукових праць  
(філологічні науки)**

**№ 20, 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 21.12.2022 р. Формат 60x84/8.  
Ум. друк. арк. 10,00. Наклад 100 пр. Зам. № 2-35.

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.