

Міністерство освіти і науки України  
Маріупольський державний університет

# **ВІСНИК**

**МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

## **ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

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

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 28



КИЇВ – 2023

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

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

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 10 від 27.06.2023 р.)

#### Головна редколегія:

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

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

**Відповідальний секретар** – **Олена Василівна Педченко**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

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

#### Члени редакційної колегії:

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

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

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

**Гребенюк Т.В.**, доктор філологічних наук, професор кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Шаф О.В.**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

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

e-mail: [visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua](mailto:visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua)

Електронна версія видання знаходиться на: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/>  
Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

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

Тираж 100 примірників. Замовлення № 024/23

## ЗМІСТ

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Бодик О. П.</b> АВТОРСЬКИЙ МІФ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА: СНОУПСИЗМ VS АМЕРИКАНСЬКА МРІЯ .....	7
<b>Бойко Н. Т.</b> МОТИВИ ВИНИ Й КАЯТТЯ У ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА КОНИСЬКОГО.....	24
<b>Бондарева О. Є.</b> МАРІУПОЛЬСЬКА ДРАМА: МЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ, СВІДЧЕННЯ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНИЙ КОД.....	32
<b>Гапонова Л. Є.</b> МОДЕЛІ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РОМАНУ Г. ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР».....	58
<b>Городнюк Н. А.</b> СЕМАНТИКА АЛКОГОЛЮ ТА ОПОЗИЦІЯ РОМ – КОНЬЯК У РОМАНІ Е. М. РЕМАРКА «ТРИ ТОВАРИШІ».....	66
<b>Каракая Алі</b> СМЕРТЬ ЛЕВА КСАНДИ НЕ МАЛА СЕНСУ: ТРАВМА ЧЕРЕЗ ВИМУШЕНУ МІГРАЦІЮ ТА ВІЙНУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ.....	85
<b>Ковалець Л.М.</b> ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЛЕКСИКОН ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА: СПРОБА ЦІЛІСНОГО ПРОЧИТАННЯ.....	100
<b>Ковальова Н. А.</b> СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ МОТИВУ ФАУСТІАНСТВА ЗА РОМАНОМ П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ. ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ».....	110
<b>Колісник Г. М.</b> ОБРАЗ КНИГИ ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ «ВІДСУТНЬОГО БАТЬКА» В ОПОВІДАННЯХ ДЕВІДА БЕЛЛА І КЕНА БРЮЕНА.....	119
<b>Кропивко І. В.</b> ФЕНТЕЗІ В УКРАЇНІ – ЖИВА КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ.....	127
<b>Кулакевич Л. М.</b> ОСОБЛИВОСТІ РОЗТАБУЮВАННЯ ОБРАЗУ МАТЕРІ В НОВЕЛІ Д. Г. ЛОРЕНСА «МАТИ Й ДОЧКА».....	140
<b>Солецький О. М.</b> ІКОНІЧНО-КОНВЕНЦІЙНІ КООРДИНАТИ ПОСТМОДЕРНУ: ЮРІЙ ІЗДРИК «ВОЦЦЕК».....	149

<b>Шморлівська Л. І.</b> ЖИТТЯ ЯК ТРАГЕДІЯ, СПРИЧИНЕНА ВІЙНОЮ: ОПОВІДАННЯ ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА «МІЙ СИНУ!» .....	158
--	-----

## ЛІНГВІСТИКА

<b>Вінтонів М. О., Кучер А.С.</b> ФУНКЦІЙНІ ВИЯВИ ПАРЦЕЛЯТИВ В ІДІОСТИЛІ ІВАНА ФРАНКА.....	166
<b>Колесник Н. С.</b> ПРОБЛЕМА ЛЕКСИКОГРАФУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ВЛАСНИХ НАЗВ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ.....	174
<b>Лабецька Ю. Б.</b> МОВНЕ РОЗМАЇТТЯ ТА МОВНА ПОЛІТИКА НА КІПРІ.....	186
<b>Остапчук В. В.</b> УКРАЇНСЬКА І ПОЛЬСЬКА МОВИ: ДО ПРОБЛЕМ ЕКОЛОГІЇ СЛОВА.....	196

## CONTENTS

### LITERATURE

<b>Bodyk O.</b> WILLIAM FAULKNER'S AUTHOR MYTH: SNOPEISM VS. THE AMERICAN DREAM.....	7
<b>Boiko N.</b> MOTIVES OF GUILT AND REMORSE IN PROSE OF OLEKSANDR KONYSKYI.....	24
<b>Bondareva O.</b> MARIUPOL DRAMA: COMMEMORATIVE PRACTICES, TESTIMONY, IDENTITY, THEATRICAL CODE.....	32
<b>Haponova L.</b> MODELS OF CULTURE IN THE CONTEXT OF THE NOVEL «THE GLASS BEAD GAME» BY H. HESSE .....	58
<b>Horodniuk N.</b> SEMANTICS OF ALCOHOL AND OPPOSITION “RUM – COGNAC” IN THE NOVEL “THREE COMRADES” BY E. M. REMARQUE.....	66
<b>Karakaya A.</b> THE DEATH OF XANDA THE LION DIDN'T MAKE SENSE: TRAUMA DUE TO FORCED MIGRATION AND WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN WRITING... ..	85
<b>Kovalets L.</b> YURII FED'KOYCH'S LITERARY LEXICON: AN ATTEMPT AT A HOLISTIC READING.....	100
<b>Kovalova N.</b> PECULIARITIES OF CINEMATIC IMPLEMENTATION OF THE FAUSTIAN MOTIF BASED ON THE NOVEL BY P. SÜSKIND «PERFUME: THE STORY OF A MURDERER».....	110
<b>Kolisnyk H.</b> THE IMAGE OF THE BOOK AS A MEANS OF REALIZING THE IMAGE OF THE «ABSENT FATHER» IN THE STORIES OF DAVID BELL AND KEN BRUEN.....	119
<b>Kropyvko I.</b> FANTASY IN UKRAINE: AN IN-ACTION CULTURAL TRADITION.....	127
<b>Kulakevych L.</b> DETABOOING THE MOTHER'S IMAGE IN THE NOVEL BY D.H. LAWRENCE «MOTHER AND DAUGHTER».....	140

<b>Soletskyy O.</b> ICONIC-CONVENTIONAL COORDINATES OF THE POSTMODERN: YURI IZDRYK «WOZZECK».....	149
<b>Shmorlivska L.</b> LIFE AS A TRAGEDY CAUSED BY WAR: THE STORY OF DENYS LUKIANOVYCH «MY SON!» .....	158

## LINGUISTICS

<b>Vintoniv M., Kucher A.</b> FUNCTIONAL EXPRESSION OF PARCELATS IN IVAN FRANCO'S IDIOSTYLE...	166
<b>Kolesnyk N.</b> THE PROBLEM OF ENTERING FOLKLORE ONYMS INTO DICTIONARIES BASED ON UKRAINIAN RITUAL FOLKLORE.....	174
<b>Labetska Y.</b> LINGUISTIC DIVERSITY AND LANGUAGE POLITICS IN CYPRUS.....	186
<b>Ostapchuk V.</b> UKRAINIAN AND POLISH LANGUAGES: TO THE PROBLEMS OF WORD ECOLOGY.....	196

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.09(73)

**О. П. Бодик**

ORCID 0000-0003-4642-8371

### **АВТОРСЬКИЙ МІФ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА: СНОУПСИЗМ vs АМЕРИКАНСЬКА МРІЯ**

*Проведений аналіз міфологічного дискурсу трилогії про Йокнапатофу Вільяма Фолкнера дає можливість з'ясувати функції і роль міфології у пошуках національної самоідентифікації в умовах глобалізаційних процесів у світі, а прочитання його романів під кутом зору їхньої міфологічної складової має вагоме теоретичне значення для встановлення особливостей сучасного сприйняття і тлумачення найбільш поширених, базових міфів американської нації.*

*Фолкнер художньо конструює три переломні моменти історії Півдня США (підйом-падіння-реконструкція). Перший момент (підйом) представлений Старим Півднем, і Фолкнер, як житель півдня, відчував ностальгію за ним, але він не ідеалізував плантаційний міф чи плантаційну аристократію. Наступною, другою, точкою (падіння) є Громадянська війна та Реконструкція. В каноні автора боротьба Півдня 1861-1865 рр. є головним переломним моментом, утворюючи вододіл між Старим Півднем плантаторів-аристократів (Сарторісів, Сатпенів і Компсонів) та післявоєнним Півднем Сноупсів і Попаїв. Останній, третій, момент в історичному розвитку південного суспільства (Реконструкція) – це Новий Південь, з бурхливим розвитком урбанізації та індустріалізації, але й із расовою та класовою сегрегацією. Зображення Нового Півдня Фолкнером – це художнє дослідження класу, що розвивався (родина Сноупсів). Детально розглянуто філософію сноупсизму на прикладі кожного з представників родини Сноупсів.*

**Ключові слова:** *Вільям Фолкнер, авторський міф, міф про Йокнапатофу, трилогія/сага про Сноупсів, феномен «американської мрії», «сноупсизм», американська література Півдня.*

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-7-23**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Громадянська війна 1861–1865 років поділила США на два озброєних табори і глибоко вплинула на економіку Півдня і Півночі. Країна перейшла до провінціалізму, що знайшло відображення в так званій «місцевій» літературі. Письменники почали приділяти більше уваги безпосередньому хвилинному американському життю. Точність формулювань та пильне спостереження буденного існування сприяли розвитку реалізму. Домінуючою в літературі 1865–1910 рр. стала тема боротьби американця за збереження своєї особистості перед обличчям економічних та суспільних змін.

Закінчення громадянської війни привело до важливих змін у політичному кліматі США. Перемога Півночі сприяла бурхливому розвитку в країні капіталізму і прискорила виявлення його суперечностей. Наприкінці XIX сторіччя США стали однією з могутніх держав світу. Стрімко розвивалися монополії, трести, корпорації. Збагачувались одиниці, розорялися мільйони. Разом із тим розповсюджувалися буржуазно-демократичні ілюзії про американську «винятковість», про можливість для кожного американця пробити собі шлях до багатства. Необхідно відзначити, що в цей період більшість американців ще зберегла віру у феномен «американської мрії», що гарантував кожному громадянину, «новому Адаму», рай на грішній

землі. Здавалося, коли природні ресурси бездонні, природні багатства невичерпні, всі релігійні перешкоди зламані, соціальні, освітні, ідеологічні й інші обмеження ліквідовані, то людина має необмежену нагоду і може повною мірою проявити себе як індивід. А значить, шанси досягти успіху для всіх однакові.

Американська мрія – це головний міф Америки у сферах культури, політики та літератури. Проте вже в своєму зародку цей прекрасний і зворушливий міф про демократичне суспільство і культуру, покликаний спокутувати все зло в історії людства, містив у собі похмурі сторони американського жаху. Досвід тих важких років назавжди залишився в американців як імунітет проти самовдоволення, безпечності і душевної байдужості. Він ліг в основу подальшого розвитку національної формули успіху, сприяв зміцненню моральної основи американського бізнесу.

Т. Шебуренкова, простежуючи зв'язок «американської мрії» з художньою літературою, підкреслює депресивно еволюційний характер міфу особливо в період після Першої світової війни та Великої депресії, спричиненого зміною парадигми світобачення: «...у творчості і Дж. Лондона, і Т. Драйзера, і Дж. Фарелла мрії пересічних громадян про успіх, вступаючи у конфлікт з духовністю та моральністю, зазнають краху. [...] нищівній критиці піддається і «американська мрія», що можна простежити, зокрема, у творчості Ф. С. Фіцджеральда. У письменників «втраченого покоління» оптимістичне бачення майбутнього замінюється відчуттям спустошення, а раніше оспіваний індивідуалізм розглядається як самотність (Е. Хемінгуей). Однак, все частіше автори наголошують на гірких розчаруваннях героїв, для яких мрія під тиском реальності обертається драмою або трагедією. Такі ноти лунають у прозі В. Фолкнера, Дж. Стейнбека, В. Сарояна, у драматургії Ю. О'Ніла, коли «прагнення щастя» (the pursuit of happiness) завершується крахом мрій або визнається недосяжним ідеалом» (Шебуренкова, 2015, с. 65).

На нашу думку, найкращим прикладом, що демонструє зазначене вище, є міф про округ Йокнапатофу основоположника й типового представника «південної школи» Вільяма Фолкнера.

Фолкнерівський Південь – не тільки постійне, найбільш вивчене письменником місце дії його книг, але модель світу, модель зчеплення зв'язків людини із природою і суспільством, минулим і майбутнім. Південь для письменника був не просто матеріалом, випадковою землею, це був специфічний регіон, саме його особливості і дали можливість митцю, звертаючись до історії, до вдач і звичаїв краю, найбільш глибоко відобразити сутність процесів, що відбувалися в Америці ХХ ст. У своїх інтерв'ю письменник неодноразово підкреслював, що американський Південь – «єдиний по-справжньому автентичний район Сполучених Штатів, де все ще існує нерозривний зв'язок між людиною та її оточенням, де збереглися узи кривної спорідненості та кланової приналежності, де є загальний погляд на життя та загальна мораль» (Faulkner, 1968, p. 72) (тут і далі переклад наш – О.Б.). Єдність умов існування породила, за Фолкнером, лише на Півдні роз'єднані Америки, щось стабільне, міцне, стійке, що є головною цінністю цього регіону, – народ.

Нам також цікавий невідомий регіон за Огайо. «Фолкнер створив Йокнапатофу, як він сказав, у праці й поті, і, як він також зазначив, у моменти невимовного піднесення» (Hoffman, 1979, p. 157). «Деякі жителі півдня стверджують, що його версія Півдня не має нічого схожого з реальністю. Проте життєво важливим є те, що Фолкнер зміг використати Південь як основу для літератури. Можна було б змінити це і сказати, що Південь використовував його, оскільки його бачення цього є одержимим та амбівалентним» (Cunliffe, 1954, p. 297).

Однією із найскладніших проблем у творчості письменника, як зазначають критики (Pierle, 1971), є дослідження якості та функції «сноупсизму» – уособлення хижого егоїзму, тваринності й аморальності, а також відображення універсальних моделей поведінки, – що виник з умов, які існували в конкретному місці в певний час. «Сноупсизм» своїми витокami сягає дискусії Джорджа Меріона О'Доннелла про «міфологію Фолкнера». Розглядаючи романи Фолкнера як «серію споріднених міфів [...], побудованих навколо конфлікту між



традиціоналізмом та антитрадиційним сучасним світом, у який він занурений», О'Доннелл розрізняє «два типи персонажів: це Сарторіси чи Сноупси, якими б не були їхні прізвища...», і вони займають «два світи» в «духовній географії» творчості Фолкнера: в основі кожного успішного роману митця науковець знаходить універсальний конфлікт між цими двома світами й описує його природу (O'Donnell, 1973, pp. 49-62).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аспекти творчості Вільяма Фолкнера досліджували й досліджують як вітчизняні (Денисова, 1985; Помазан, 2016), так і закордонні критики (Aiken, 1960; Brennan, 2007; Campbell and Foster, 1951; Howe, 1962; McMichael, 2008; Warren, 1948), зосереджуючи увагу як на питаннях поезики, хроніці проникнення Сноупсів («Трилогія про Сноупсів»), індивідуальних стосунках і характеристиках героїв у романах, так і впливів його середовища на цей мікрокосм. Крім того, романи письменника завжди мали широкий резонанс, що знаходило своє відображення у різноманітних рецензіях і відгуках.

Так, Р. Воррен слушно зазначив, що «вивчення Фолкнера є найважчим завданням у сучасній американській літературі для критики. Звичайно, той, хто читав різні рецензії на один роман письменника чи декілька критичних оцінок його творчості, знаходив протиріччя» (Warren, 1948, p. 143). Це підтверджують Г. Кемпбелл і Р. Фостер, що до 1951 року «лише незначна кількість критиків компетентно критикувала Фолкнера, серед яких Конрад Ейкен, Воррен Бек, Джордж Меріон О'Доннелл, Малкольм Коулі та Роберт Пенн Воррен, а решта задовольнялася висловлюваннями загального засудження або кваліфікованої похвали без будь-яких спроб досягти достатнього розуміння твору» (Campbell and Foster, 1951, pp. 10-11).

Професор англійської мови з Університету Клемсона Марк Ройден Вінчелл крізь призму принципів естетичного формалізму (так зв. «південна нова критика», головним теоретиком якої був Джон Кроу Ренсом, а її головним практиком – Клеант Брукс, що набула популярності у 40–50 рр. ХХ століття у США) стверджує, що абсолютному релятивізму деконструктивістів (Джеррі Льюїс, Жак Дерріда) не піддавався для прочитання такий складний письменник, як Фолкнер (Winchell, 2020). Науковець у контексті дискусії Клеанта Брукса (інтерпретатора та популяризатора творчості В. Фолкнера) та Деніела Аарона і Роберта Пена Воррена щодо питання «Фолкнер та спільнота» схиляється до переконливих доказів Брукса, що «натовп Нешвілла більш критично ставився до південного життя, ніж прийнято вважати, і що Фолкнер не був таким ворожим до свого рідного регіону, як його звинувачували простодушні прихильники громадської думки. І Фолкнер, і «втікачі-аграрії» жили й працювали в такому відчутті історичного розриву, відомому як літературний модернізм. Хоча вони не ідентичні, їхні реакції на цю ситуацію мають більше спільного одна з одною, ніж з вікторіанською впевненістю Нового Півдня. Нешвільці були одними з перших шанувальників Фолкнера» (Winchell, 2020).

Вищезазначена дискусія (Brooks, 1987) є важливою не тільки для розуміння дискурсу реалізму та модернізму, а й характеру та змісту американської культури Півдня I половини ХХ ст., мультикультуралізму, питань про історію, місію Америки, її засадничі цінності у творчості «іконоборця Фолкнера», одного з найвидатніших і найважчих романістів Америки того часу.

Простежується інтерес до творів митця у полі інших проблемних питань, зокрема міфічної складової. Критики підкреслюють, що Фолкнер, будучи традиційним моралістом, добре усвідомлював антитрадиційні сили. «Тож не дивно, що його романи – це, перш за все, низка пов'язаних міфів (або аспектів одного міфу), побудованих навколо конфлікту між традиціоналізмом та антитрадиційним сучасним світом, у який він занурений» (O'Donnell, 1973, p. 23). Фолкнер філософськи та художньо драматизував універсальний конфлікт у термінах конкретної історії та реального життя в його власній частині Півдня та в термінах його власної традиції. Б. Оклопчич проаналізувала міф про Йокнапатофу як складну мережу культурних, расових, класових і гендерних відносин, які були основою Півдня Фолкнера: «Його Південь, на відміну від його історичної картини, яка базується на

фактах і, отже, є більш-менш об'єктивною, безсумнівною та незмінною, представлено більш вигадано та суб'єктивно; це ремінісценція, вписана в пам'ять письменника як основне джерело його натхнення» (Oklorčić, 2006). К. Брукс визначає якість, яка найбільше відрізняє світ Йокнапатофи (і Південь загалом) від того, що знаходимо в художній літературі найобдарованіших сучасників Фолкнера: «Персонажі Хемінгвея та Фіцджеральда можуть існувати в натовпі (випадковій групі глядачів) або навіть у суспільстві (люди, об'єднані заради взаємної вигоди). Чого ми не знаходимо в їхніх роботах чи в більшості сучасної американської художньої літератури за межами Півдня, так це повноцінно функціонуючої спільноти – групи людей, об'єднаних спільними симпатіями та антипатіями, відразую та ентузіазмом, смаками, способом життя, мораллю та переконаннями. [...] Фолкнер не вважав, що громада незмінно є силою добра. Але це безцінний літературний ресурс, надання вигаданим героям контексту, у якому вони розігрують свої індивідуальні драми» (Brooks, 1987).

У надрах міфу про Йокнапатофу (*Yoknapatawpha chronicle*) в культурі власного досвіду Фолкнера зароджується ідея «сноупсизму», що розглядається митцем як явище біологічне, як комплекс агресивних, руйнівних сил, що цілком очевидно, на думку критиків письменника, змусила його відчувати потребу створити Сноупсів і надихнула написати їхню історію у центральних романах трилогії («Сільце», «Місто» та «Особняк»), оскільки автор вважав героїв надзвичайно важливими та відводив їм ключову роль у своїй схемі речей (French, 1964; Gold, 1962; Moore, 1964; Pierle, 1971; Young and Watkins, 1958). Для багатьох із найвідоміших критиків Фолкнера «сноупсизм» уособлює хижий егоїзм, тваринність та аморальність. Проте уважне читання творів письменника про Сноупсів показує, що не всі вони відповідають архетипу. Так, Дж. Мур стверджує, що досі було популярно підтримувати тезу про те, що Сноупси являли собою втілення грубого комерціалізму, неминучу заміну вмираючої бавовняної аристократії та пряму відплату за гріхи, які спричинили падіння цього виродженого південного дворянства. Однак ця теза, на думку науковиці, показуватиме не те, що таке твердження абсолютно неправильне, а те, що справжнє значення «сноупсизму» лежить набагато глибше, ніж це, далеко за межами такої простої інтерпретації (Moore, 1964, p. 2). Ключем-розгадкою до етичної системи митця, як продовжує Дж. Мур (Moore, 1964, p. 4), є цитата із його промови на церемонії вручення Фолкнеру Нобелівської премії у 1950 році: «...людина не просто витримає: вона перемаже. Вона безсмертна не тому, що єдина серед створінь має невичерпний голос, а тому, що має душу, дух, здатна на співчуття, жертвність і витривалість [...], повинна досягнути універсальні істини, без яких будь-яка історія є ефемерною та приреченою – любов, честь, жаль, гордість, співчуття та жертвність. Поки вона цього не зробить, вона працює під прокляттям» (Faulkner, 1969).

Наукові дослідження «американської мрії», представлені в роботах Дж. Адамса (Adams, 1941), Ф. Карпентера (Carpenter, 1955), С. Холбрука (Holbrook, 1957), показують щільний зв'язок американської мрії з національною художньою літературою, її міфологічне коріння, а праці Д. Бурстіна (Boorstin, 1961) та Л. Ченовета (Chenoweth, 1974) присвячені історії, сучасному стану та її відображенні в національній ідентичності американців.

Т. Шебуренкова зауважує, що зі зміною простору американської мрії відбувається зміщення акцентів, яке призводить до нового прочитання міфу, до трансформацій як за формою, так і за змістом, що призвело до розгалужень і появи дериватів: зміщення наголосу з духовної складової міфу на матеріальну (тлумачення нових територій не як благословених земель, а як локусів із потужним економічним потенціалом); ідея благословенної землі заміщується уявленням про багату та неосвоєну територію, а мрія про свободу, у розумінні втечі від переслідувань на релігійному ґрунті, трансформується у мрію про свободу від закону, бідності та буденності (Шебуренкова, 2015, с. 59–60). Науковиця продовжує: «міф про американську мрію, успішність людини пов'язується із технічним прогресом, який забезпечить комфортні умови життя, відкриє нові можливості для розвитку. Технічний прогрес виступав також як важливий елемент «плавильного тигля», в якому різні культури,

носіями яких були іммігранти, зливались у єдину національну культуру американської спільноти. Однак у той час, коли глобалізаційні процеси вийшли за національні межі, у США посилюється мультикультурність суспільства, збереження і співіснування в ньому різних етносів зі своїми звичаями, традиціями. За таких умов змінюється ставлення різних груп суспільства до центральної національної ідеї – американської мрії» (Шебуренкова, 2015, с. 179).

Цікавим на нашу думку є твердження Д. Бурстина, що, фактично, протягом усього часу існування «американської мрії» постійно з'являлися приклади її нереальності, утопічності та навіть небезпеки, що таїть у собі цей міф: загрозу становить нереальність, яка може підмінити американські мрії американськими ілюзіями, ідеали образами (Boorstin, 1961, p. 240).

Концепція «американської мрії» як основного стрижня американської літератури приймається багатьма зарубіжними літературознавцями. Зокрема, у певному аспекті її приймає англійський літературознавець Волтер Аллен. У своїй книзі «Традиція та мрія», зіставляючи англійську й американську літератури ХХ століття, він доводить, що англійська література розвивалася на основі традиції, яка стала літературним та естетичним законом, тоді як американські письменники надихалися пошуками «американської мрії» (Allen, 1987).

Так, у творах американських письменників різних течій і напрямків відображається еволюція концепції «мрії»: від формування та визначення національних ідеалів і цінностей, закладених у Декларатії незалежності (The Declaration of Independence..., n.d.), пошуку щастя, надії і захоплення «мрією» (Г. Торо, В. Вітмен), до критичних мотивів, коли а) мрії пересічних громадян про успіх, вступаючи у конфлікт із духовністю та моральністю, зазнають краху (Дж. Лондон, Т. Драйзер, Дж. Фарелл, Ф. Фіцджеральд), б) оптимістичне бачення майбутнього замінюється відчуттям спустошення, а раніше оспіваний індивідуалізм розглядається як самотність (Е. Хемінгвей), в) мрія під тиском реальності обертається драмою / трагедією або «прагнення щастя» (the pursuit of happiness) завершується крахом мрій чи визнається недосяжним ідеалом (В. Фолкнер, Дж. Стейнбек, В. Сароян, Ю. О'Ніл).

В есеї «Про приватне життя (Американська мрія: що з нею сталося?)», на нашу думку, пронизливого і сумного у цьому жанрі творі, В. Фолкнер писав: «Що сталося з американською мрією? Не чути більше звуків єдиного, потужного голосу, що виражає нашу спільну надію та волю. Те, що ми чуємо зараз, – це какофонія жаху, примирення та компромісу, порожні балачки, гучні слова «свобода, демократія, патріотизм», з яких ми вихолостили будь-який зміст. Благородний американський принцип права на життя, свободу та прагнення до щастя став нічим іншим, як приводом для матеріалістичної легкості. Перші американці під щастям мали на увазі не просто задоволення, неробство, але спокій, гідність, незалежність і самоповагу, речі, над якими потрібно працювати і заслужити. Ми це знали одного разу, колись це було... тільки щось трапилось з нами. Ми більше не вірили у волю, свободу і незалежність, як старі батьки в старі часи» (Faulkner, 1955, p. 33–37).

М. Вінчелл, аналізуючи дослідження К. Брукса (Brooks, 1987) щодо проблеми «Вільям Фолкнер та американська мрія», фокусується на тому, що для письменника «мрія» полягала в обіцянці справжньої спільноти, де манери та звичаї регулюють поведінку, оскільки у простому суспільстві дії людини обмежені лише грубою силою (публічною чи приватною) або страхом сили (Winchell, 2017).

Професор історії Університету Південної Кароліни Клайд Вілсон зазначив, що центральним героєм усієї роботи Фолкнера є не окрема особистість, а громада – місто Джефферсон та округ Йокнапатофа – світ, що має історичний масштаб і соціальний контекст (Wilson, 2020). Тож не дивно, як стверджує К. Брукс, що він [світ Фолкнера] просочений історією, а вона об'єднана почуттями спільноти й майже інстинктивно намагається протистояти всьому, що вважає тиском із боку зовнішнього світу (Brooks,

1975). Науковець продовжує, що південна ідея сама по собі відрізняється від американської національної ідеї тим, що міцно закріплена в історії: вона виросла з досвіду, пережитого регіоном загалом, і відображає спогади про провини, втрати та поразки, а не лише світлі обіцянки на майбутнє. Вона має емоційну силу пережитого досвіду на відміну від абстрактного ідеалу, до якого людина просто прагне. Це зовсім не означає, що Фолкнер вважає свій південний світ ідеальним (Brooks, 1975).

**Актуальність роботи.** В українському літературознавстві відсутні спеціальні дослідження творчості міфічної основи романістики В. Фолкнера. Проведення аналізу міфологічного дискурсу трилогії про Йокнапатофу письменника дає можливість з'ясувати функції і роль міфології у пошуках національної самоідентифікації в умовах глобалізаційних процесів у світі. Крім того, прочитання його романів під кутом зору їхньої міфологічної складової має вагомим теоретичне значення для встановлення особливостей сучасного сприйняття і тлумачення найбільш поширених, базових міфів американської нації.

**Мета та завдання статті** – з'ясувати характер міфологічної складової фолкнерівської трилогії про Йокнапатофу як цілісної системи сприйняття Америки, її національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, визначити ставлення митця до функціонування міфу про американську мрію в умовах глобалізації, утвердження мультикультурності американського суспільства, співіснування національної та глобальної культур, кризь призму аналізу поняття «сноупсизм», його справжнього значення та мети у сазі про Сноупсів.

**Виклад основного матеріалу.** Художня панорама США складна і неоднозначна. Проблеми становлення національної літератури стають предметом гострої полеміки. Велику роль в розвитку передових ідей нашого часу, в становленні національної літератури в США зіграли багато видатних письменників, але одним із найяскравіших представників кінця XIX початку XX сторіччя став Вільям Фолкнер. Уся творчість письменника висвітлює головні проблеми США цього періоду, але найвиразніше вони були розкриті в його трилогії про Сноупсів («Сільце», «Місто», «Особняк»), що зображувала лише неприкрашену правду, розвінчувала ілюзії, виявляла всю гостроту та непримиренність класових суперечностей, показувала, як одні збагачуються за рахунок інших, як гроші та влада роблять людину бездушною, позбавленою будь-яких моральних принципів, та, зрештою, успіх людини стає руйнуванням її особистості – ці питання завжди мали проблемний характер на рубежі тих століть та є актуальними і в наш час.

У кожного великого романіста є своя мудрість, але він передає її у власний спосіб. Він не робить заяв і не аргументує, а драматизує вигаданих персонажів. Його судження зазвичай приховані, а не явні, звернені до уяви та несуть драматичну силу. Справжня творчість В. Фолкнера – це вигадка. Те, що він дає нам, – це не саме життя, а, мабуть, щось найкраще від самого життя: симулякр життя, який допомагає нам примиритися з самими собою, зрозуміти свою історію та міцніше осягнути реальність і правду. К. Брукс стверджує, аналізуючи слова Фолкнера, що правда, наскільки ми її знаємо, є важливою останньою умовою: «Істина, якою хвилюється художник, – це завжди правда, пристосована до людського серця, правда не про математичні рівняння чи зоряні галактики, а про людину, її обмеження та можливості. Саме за такою правдою ми звернемося до великого художника, і Фолкнер у своїй найкращій формі справді дуже великий художник» (Brooks, 1975).

Американська міфологія базується на легендах про походження нації та держави. Комплекс національних міфів визначає цивілізаційну місію Америки та американців. Міфологія Півдня письменника – це складна мережа культурних, расових, класових і гендерних відносин, які були її основою. Фолкнерівський Південь, на відміну від його історичної картини, яка базується на фактах, є більш-менш об'єктивною, безсумнівною та незмінною, представлено більш вигадано та суб'єктивно; це ремінісценція, вписана в пам'ять митця як основне джерело його натхнення.

Міф Вільяма Фолкнера про округ Йокнапатофу, який творив автор у «праці й поті» та у «моменти невимовного піднесення», є найкращим прикладом того, як він (міф) сьогодні широко використовується для чітко уявленої сфери, в якій розігрується художній твір. Письменник, через діалог двох персонажів, а саме Шрива МакКеннона та Квентіна Компсона в романі «Авессалом, Авессалом!», представив картину Півдня в невідомому регіоні за Огайо: «Розкажи про Південь. Як там? Що вони там роблять? Чому вони там живуть? Чому вони взагалі живуть?» (Faulkner, 1964, p. 174). Місцезнаходження округу Йокнапатофа утворено із двох слів Йокона та Петофа, що в перекладі з мови індіанського племені Чикасо означають «розділена земля», а також «тихо плине річка по рівнині». Письменник у романі редакції 1936 року помістив власноруч намальовану карту Йокнапатофи, в поясненні до якої вказав розмір округу (2,400 квадратних миль), кількість населення (15,611 чоловік; білі: 6298; негри: 9313) та зробив підпис: «Єдиний власник та господар – Вільям Фолкнер» («William Faulkner, Sole Owner & Proprietor»).

Фолкнер писав у той період, коли південні інтелектуали, на відміну від своїх північних колег, володіли дуже сильним регіональним усвідомленням Півдня США як свого творчого притулку. Причини такої невідповідності в межах однієї країни можна шукати в історії Півдня США, який після поразки в Громадянській війні та відставання від загальної тенденції промислового та капіталістичного зростання, характерної для Півночі США, залишився осторонь та болісно усвідомлював свій ізольований статус усередині країни. Далеко від «центру», від якого він відрізнявся багатьма основними соціальними та культурними цінностями, Південь США дав своїм письменникам «щедру і часто нав'язливе відчуття минулого. (...) Південь не міг прийняти домінуючі американські цінності (комерційна експансія, прогресивний оптимізм), він був залишений позаду, він жив на краю історії – позиції, яка часто дає найгостріший на неї погляд. (...) Саме цю вирішальну перевагу відстані, цю перспективу з соціального тилу Південь міг запропонувати своїм письменникам. І це дало їм щось інше: компактний і неминучий предмет» (Howe, 1975, p. 357–358).

Як житель півдня, Фолкнер постійно перебував під впливом Півдня США, його історії та впливу цієї історії на південну тогочасність. Південь США також дав йому дещо інше: надію на загальне визволення та джерело невичерпного літературного натхнення. Письменник писав: «я виявив, що моя власна маленька поштова марка рідної землі варта того, щоб про неї писати, і що я ніколи не проживу достатньо довго, щоб її вичерпати, і що, сублимуючи реальне в апокриф, я отримаю повну свободу використовувати будь-який свій талант, який може досягти абсолютної вершини. Це відкрило золоту жилу для інших людей, тож я створив свій власний космос» (Stein, 1963, p. 82).

Для Фолкнера саме існування універсального південного сьогодення є безсумнівним, оскільки «не існує такого, що було – лише є. Якби воно існувало, не було б ні горя, ні смутку» (Stein, 1963, p. 82). Керуючись таким імпульсом, він створив світ, який можна описати як «свого роду наріжний камінь у всесвіті; що, незважаючи на те, що наріжний камінь невеликий, якби його колись прибрали, сам Всесвіт розвалився б» (Stein, 1963, p. 82).

Метод, який письменник використовував для створення свого наріжного каменя у Всесвіті, ніколи не був історичним. Натомість він «розмовляв із людьми» (Cantwell, 1963, p. 57). За словами Малкольма Каулі, модель базувалася на тому, що митець бачив в Оксфорді чи пам'ятав із дитинства: з уривків сімейних традицій, із кухонних діалогів між темношкірою кухаркою та її люб'язним чоловіком, із суботніх пліток на Кортхаус-сквер, з історій, які розповідали чоловіки в комбінезонах, сидячи навпочіпки на підборах та передаючи баночку з білим кукурудзяним напоєм – з усіх джерел, знайомих хлопчиків з маленького містечка з Міссісіпі – але все це було розроблено, трансформовано, оживлено конвульсивним життям його емоцій, допоки, завдяки простому напруженню почуттів, фігури в ньому не стали трохи більшими, ніж людські, стали героїчними чи диявольськими, не стали символами старого Півдня, війни та реконструкції, торгівлі та машин, що руйнують стандарти минулого (Cowley, 1980, p. 131).

Для людини, яка використовувала лише місцевий чи власний досвід як творчий поштовх, митцю вдалося створити картину свого Півдня, яка за універсальністю та складністю мало чим відрізнялася від реальної моделі. Але хоча «Південь» письменника, на думку К. Вудворда, є найвищим витвором південного ренесансу, він не є історією в будь-якому звичайному розумінні. І цілком ймовірно, що критики Фолкнера помилялися, розглядаючи романи Йокнапатофи як історію Півдня в мікросвіті або як відображення будь-яких дуже послідовних ідей чи теорій про історію Півдня. За універсальністю свого значення вони є більшими, а за своїм безпосереднім застосуванням меншими (Woodward, 1960, p. 34).

Фолкнер створив свій Південь за загальновідомою моделлю південної історії. Дон Г. Дойл називає цей історичний процес трьохактною моральною п'єсою, яка зображує, по-перше, Старий Південь, де домінує почесна, але недолуга аристократія рабовласників, по-друге, кризу Громадянської війни та Реконструкцію, яка руйнує основи старого правлячого класу, по-третє, Новий Південь, який є свідком появи нового розрахункового класу міських підприємців (Doyle, 1997, p. 7).

Використовуючи свою мистецьку свободу вираження, Фолкнер зазвичай модулює або взагалі не бере до уваги історичні дані, але основна конструкція історії із трьома переломними моментами (підйом-падіння-реконструкція) більш ніж очевидна в його романах. Перший момент в історичному розвитку Півдня США, який можна було б загалом визначити як підйом, представлений Старим Півднем, і Фолкнер, як житель півдня, справді відчував ностальгію за ним, але він не ідеалізував плантаційний міф чи плантаційну аристократію. Натомість письменник захищав «моральний порядок – кодекс особистої гідності, мужності, честі та порядності» (Miller, 1963, p. 204), який, на його думку, мав бути звільнений від жорсткого формалізму, непотрібного насильства і гріхів рабства. І хоча Ірвінг Хоу стверджує, що «ніде в роботах Фолкнера немає багатого й живого образу Старого Півдня», тому він «назавжди залишається приглушеною тінню, точкою відліку, а не об'єктом для презентації» (Howe, 1975, p. 42), все ж, на нашу думку, Фолкнер «чудово вловив раптовий генезис уряду та економіки на бавовняному кордоні, процес, зумовлений жадібністю до землі та супроводжуваний чималою кількістю шахрайства» (Doyle, 1997, p. 9).

Наступною, другою, точкою в історичному розвитку Півдня США, яку в основному можна було б визначити через падіння, є Громадянська війна та Реконструкція. В каноні автора боротьба Півдня 1861–1865 рр. є головним переломним моментом, утворюючи вододіл між Старим Півднем плантаторів-аристократів – Сарторісів, Сатпенів і Компсонів – і післявоєнним Півднем, де домінували Сноупси і Попаї (Miller, 1963, p. 204).

Коли Фолкнер писав про Громадянську війну, він також використовував створених ним персонажів та історичні дані. Його описи Громадянської війни, Південного фронту та Південного тилу не перебільшені: вони є відповіддю не лише на військову поразку Півдня, а й на руйнування принципів, які становили ядро південного суспільства. Війна спричинила нестабільність ринку праці, відрізала фінансові та продовольчі ресурси, а також зруйнувала економіку та транспортну систему. Фолкнер відображає цю ситуацію в образах свого Півдня: Джефферсон був спалений під час війни, більшість навколишніх плантацій була знищена, а ті, хто вижили, змушені були справлятися із браком грошей, їжі та робочої сили, необробленою й убогою землею. Митець зробив свій внесок у створення історії Громадянської війни на Півдні ще в один спосіб. Він представив це не лише з точки зору чоловіків-воїнів, але й з точки зору жінок, дітей і рабів, які залишилися на фронті.

За Громадянською війною була Реконструкція. Півдню США, як тому, що програв у війні, загрожував економічний і політичний крах. Йокнапатофа Фолкнера пройшла через те саме: війна залишила сліди на плантаціях. Це також був період, коли поразка та примирення із Союзом повільно, але неминуче приймалися. На національному рівні Реконструкція була відзначена спокутою та прощенням, а на регіональному рівні – означала початок жорстокої кампанії за вищість білої раси та майже столітнього періоду

сегрегації та расового насильства. Дон Г. Дойл підкреслює, що у літературній творчості Фолкнера «Реконструкція» є певним чином єдиним і найпроблемнішим періодом в історії Півдня, якого він унікав і, здавалося, не міг або не бажав торкатися: це було більше, ніж просто творчі проблеми сюжету чи характеру; це була історія та все, чим був Південь, що робило Реконструкцію такою важкою – особливо для дослідницького, а часом і еретичного розуму Вільяма Фолкнера – для переоцінки (Doyle, 1997, p. 27).

Останній, третій, момент в історичному розвитку південного суспільства, який можна було б визначити в термінах Реконструкції, позначений Новим Півднем, коли внаслідок швидкої урбанізації та індустріалізації, яка переконувала, що історію необхідно забути, а економічному розвитку треба приділяти більше уваги, ніж політиці, расова та класова сегрегація ставали ще гіршими. Новий Південь Фолкнера став домом для класу, що розвивався, – юристів, суддів, банкірів, власників магазинів. Він також став притулком для людей, які не так добре звикли до нової ситуації: білі й чорні батраки. Їх розорили низькі ціни на бавовну і велика залежність від поміщиків і крамарів. У той час як деякі з них «кидали виклик владі плантаторів і городян, багато хто також тихо зростав економічно та соціально, покидаючи розмиті землі та нескінченну важку роботу в сільській місцевості заради можливостей у місті» (Doyle, 1997, p. 30). Однією з цих незчисленних сімей, які намагалися змінити свій статус після Громадянської війни та Реконструкції, була родина Сноупсів. На відміну від інших сімей, яким нічого не вдалося змінити, Сноупсам вдалося досягти свого задуму. Вони стали синонімом глобального прориву білого нижчого класу, який піклувався лише про прибуток і статус і для якого мета виправдовувала будь-які засоби.

Як зазначає Жанетт Мур, Фолкнер створив Сноупсів в основному через їхню універсальність (Moore, 1964, p. 51). Ірвінг Хоу так підкреслив цю особливість: «Нехай світ завалиться на Півдні чи в Росії, і з'являться грубі амбіційні постаті, що пробиваються з-під соціального дна, люди, для яких моральні претензії не стільки абсурдні, скільки незрозумілі, сини лісників чи селяни, що впливають із нізвідки й захоплюють через чисту нечуваність їхньої монолітної сили. Вони стають президентами місцевих банків або головами партійних секцій, а пізніше, трохи гладкішими на вигляд і стиль, без гальмування, їм не потрібно вірити в кодекс свого суспільства, їм потрібно лише навчитися імітувати його звуки» (Howe, 1962, p. 80).

«Епоха героїв» для глибокого Півдня закінчилася із Громадянською війною, і на її місце прийшов новий вік – «Епоха простої людини». Луїс Рубін зауважив, що Флем Сноупс, який у багатьох відношеннях, здавалося, уособлював цю нову еру, майже так само звичайний, як і вони (Rubin, 1957, p. 73–76). Те, що відбувалося в Америці після Громадянської війни, особливо на рубежі століть, має такі сильні паралелі з тим, що відбулося у Франції в період пристосування після Французької революції. Звичаї і стандарти «якісного народу» були витіснені з моди, а на їхнє місце прийшло буржуазне суспільство. Буржуазне суспільство, сучасна популярна культура, яка тепер привернула увагу Фолкнера, була б надзвичайно комічною, якби це було правдою, що вона існувала лише в окрузі Йокнапатофа, але якраз навпаки. Сноупси, головна група в дослідженні Фолкнером цього прошарку суспільства, виникли в стилі Гораціо Алджера через проникливу увагу до найкращого та найшвидшого способу заробити долар у будь-якій формі бізнесу. З їхнім талантом до цифр, їхньою енергією, відсутністю стримування у світі бізнесу вони володіють усіма якостями, які вважаються необхідними для успіху в школі народної мудрості «Сила позитивного мислення».

Сноупси мають неблагородне походження. Вони були нащадками сумнозвісного Сноупса із Громадянської війни, який викрав коней під час неї та був повішений своїми союзниками через недбалість у своїй здатності розрізняти покупців із Союзу та Конфедерації (Rubin, 1957, p. 73–76).

Фолкнер безпосередньо не звертався до Сноупсів аж до оповідання «Палаючий сарай», у якому розповідається про те, як розчарований, «розкислий» Аб дає волю

гордовитій люті проти суспільства у своїй майже патологічній рішучості зберегти честь і цілісність, зберегти обличчя перед небезпечною плутаниною моральних та економічних цінностей. Хоча Аб ніколи не міг стати чимось більшим, ніж просто «розкислим» старим, хто постійно воював зі світом, у якому він жив та який його розчаровував, однак він відіграв важливу роль у завоюванні світу двадцятого століття *Сноупсизмом*. Саме його репутація підпалювача сараю, коли будь-який землевласник наважувався суперечити йому, допомогла його старшому синові, Флему, шантажувати Варнерів, щоб вони познайомилися зі світом економіки.

Основна частина саги про Сноупсів починається в «Хутірці», коли Аб і його сім'я під'їжджають до магазину Варнера, запитуючи, чи є у нього ферма для оренди. Місцевий «базикало» Ретліфф розкаже Варнеру про репутацію Аба-підпалювача і починається шантаж. До появи Сноупсів саме Варнери панували в економічному житті Французького Бенда.

Коли він вперше виходить на економічну арену як продавець у магазині Варнера, Флем, як описав його Хоу, «рабськи наслідує, майже пародіюючи одяг і манери Варнерів – не тільки тому, що способами, ще незрозумілими йому, він хоче вийти за їхні межі...» (Howe, 1975, p. 181). Швидше через те, що він не знає іншого шляху, а не через будь-яку іншу причину, Флем систематично наслідує, а потім повністю переймає кожен з манер Варнера, особливо ті, які сприяють баченню його як буколічного Сарторіса (Vickery, 1995, p. 169). Наслідування Флемом Вілла та Джоді майже нічим не відрізняється від відвертої пародії.

Сноупси були цікавою групою, можливо страшнішою, бо вони були абсолютно непередбачувані, безпринципні, яких не торкалися жодні емоції, окрім жадібності. Їх очолює Флем, безумовний архі-Сноупс, тому що він був успішним, тим, хто заробив багатство. Він вів своє плем'я від халупки пайовиків на місці Вілла Варнера, «у якому не годиться жити свиням», до оплоту матеріального успіху в Джефферсоні. Флем, звичайно, був головним, ватажком, але слідом за ним йшов І. О., коваль і псевдоучитель зі своїми синами Байроном, Вергілієм, Більбо, Вардаманом та Монтгомері Вордом; Айк, недоумкуватий Сноупс, єдиний, хто здатний на справжнє, хоч і неправильне кохання; добродушний Ек (підозрюваний через те, що він був добродушним і чесним, був результатом «позашкільної нічної роботи» його матері) та його працьовиті сини Волл Стріт Панік та Долар Воч Сноупси – Сноупи, які не підходили до шаблону чистої підлості та жадібності, встановленого іншими їхніми родичами; двоюрідний брат Ламп, або Ланселот, якому було неприємно, що Мінк навіть не намагався пограбувати чоловіка, якого він убив; і сам Мінк, який має стати світовим знаряддям помсти проти Флема.

Сноупси Фолкнера бідні і білі, але вони не належать до категорії «бідно-білих», як це прийнято вважати. Їх можна було б класифікувати як поза суспільством, а не як один із його прошарків, оскільки вони вважають кожного справедливими гравцями, щоб жертвувати та обманювати. Вони просуваються від халупки пайовика до вищих щаблів суспільства Джефферсона за допомогою серії трюків, якими вони користуються так само вільно, як і будь-який іншими махінаціями-угодами. Оскільки вони не беруть на себе ніякої моральної відповідальності і не визнають жодного морального кодексу, Сноупси мають перевагу у тій зброї, якої жителі Французького Бенда та Джефферсона ніколи б не використали; вони брешуть, обманюють і крадуть так безсовісно і настільки нахабно, що їхні жертви б'ються у безпорадній люті та розчаруванні, поки Сноупси тихо роблять свою справу, взагалі не дотримуючись букви закону.

Іронічно, що Сноупсів, витривалих, лицемірних, усюдисущих, практично незнищених і незворушних, очолює людина, позбавлена будь-яких людських активностей; він – голова клану Сноупсів – є безсилим символом експлуатації та безсердечним утіленням кмітливості. Ніхто зі Сноупсів так успішно не живе за філософією *Сноупсизму*, як Флем, оскільки жоден із них повністю не позбавлений людських емоцій, але мало хто з них намагається імітувати все, що він робить. Флем не безпрецедентний в



історії Йокнапатофи. Йому передували Томас Сатпен і Джейсон Компсон, обидва також керувалися діловою етикою, хоча кожен мав свої нав'язливі мрії, що рухали їх уперед. Флем представляє ці два попередні прототипи Сноупсів без будь-якої компенсації людства: товстий, присадкуватий, із м'яким виразом обличчя, він втілює одержиму скупість, морального нігіліста.

Флем Сноупс не був дуже впевнений, що це те, чого він хоче. Він просто знав, що йому доведеться втекти від світу, в якому його виховували. Єдиною можливою позитивною рисою/якістю Флема є його нестримне бажання зайняти найвище місце у своїй громаді. Так, у романі «Хутірець» стає цілком очевидно, що на тому етапі завоювання Флемом Йокнапатофи, його мета інтерпретувалася ним як гроші, гроші та ще більше грошей. Головна зброя героя твору – це його кмітливість. Ніщо на тлі його зростання не змогло дати Флему розуміння власної гідності як особистості, щоб він зміг побачити себе в іншій ролі, крім своєї ролі як агента. Сноупс інстинктивно використовує будь-які інструменти, де б він їх не знайшов, і робить все задля того, щоб втекти від фермерства, яке він знав більшу частину свого життя.

Енн Хейс підкреслює, що «Флем – це образ зла у традиційних термінах, зовсім відділених від того, що є пристойним і людським, не в тому, що він є, а в тому, що він не є. Він має інтелект без відповідальності, бажання без любові; він навіть не знає, чого хоче, лише те, чого не хоче. Він загрожує не тому, що він є позитивною силою, а тому, що він не має жодної звичайної людської відповіді; те, що в ньому є, – це заперечення буття, невдача як така» (Hayes, 1962, p. 12).

Флему знадобився певний час, навіть після того, як він переїхав до Джефферсона, щоб зрозуміти, що грошей та становища ще недостатньо, – він також повинен бути респектабельним. Але він навіть не зрозумів цього відразу. На електростанції Флем катастрофічно прорахувався у справі, коли спільна змова Тома Тома та Томі Турла досягла свого результату та показала йому, що не все вирішують тільки гроші. І знадобилося лише декілька бентежних випадків, пов'язаних із його родичами, які показали Флему в його прагненні до респектабельності та становища, наскільки це небезпечно для нього мати таких потенційно небезпечних та нерозумних родичів у місті, яких він один за одним випроводжав із міста.

Однак Флем зробив свою фатальну помилку: будучи єдиною людиною, яка могла і була здатна прийти на допомогу Мінку, він цього не зробив. Мінк не був звичайним типом Сноупсів, бо він – як і Аб – мав жорстоке несприйняття несправедливості соціального та економічного становища і гнів проти нього, в якому його родина змушена була жити. Мінк, вже двічі вбивця до кінця перебігу подій в «Особняку», вважав, що через учинення цих злочинів він стверджував свої права як людини та власної гідності як індивіда.

Ці характеристики є життєво важливими щодо універсальної теми Вільяма Фолкнера. Його панорамне розкриття тла та краху південної аристократії, панування непередбачуваних Сноупсів не позбавлені прозорливих та довгострокових цілей щодо авторського тематичного бачення.

### **Висновки та перспективи подальших розвідок.**

Ключову роль при цьому в американському суспільстві і в художній літературі відіграє південна традиція з її багатим арсеналом концептів та образів. Вона визначає основний зміст моральних цінностей, які вплинули на формування національного характеру американців. Одним із елементів пуританської епопеї в художній літературі виступає міфологія фронтиру, образи героїв прикордоння, першопрохідців, піонерів, людей, які здійснюють цивілізаційну місію.

Ще один комплекс національної міфології сформувався на основі концепту «американської мрії», яка продовжує визначати особливості американського способу життя.

Розглянутий матеріал дає підстави стверджувати, що всі три міфологічні традиції існують не ізольовано одна від одної, а постійно взаємодіють і перетинаються між собою.

Внаслідок такої дифузії, перетину формуються цілісні міфологічні образи, що відображають особливості американського суспільства, нації, національних героїв.

Глобалізація і посилення мультикультурності американського суспільства суттєво впливають на характер і зміст сучасної національної міфології, однак в цілому нова етнічна міфологія у своєму суспільному вимірі трансформується у традиційні ключові міфологеми США. В умовах посилення мультикультурності традиційні національні міфи продовжують визначати основні вектори національного розвитку країни.

Національні міфологічні комплекси американської мрії мають, з одного боку, генетичний зв'язок зі світовою, в першу чергу, європейською, історією, а, з іншого, визначають особливість національного шляху Америки.

Проаналізовані міфологічні поля великою мірою визначають в цілому проблематику і тематику художньої літератури США, її змістовне наповнення. Разом з тим красне письменство виступає як творець і продовжувач міфологічних ліній і традицій, і водночас містить у собі критичне ставлення до національних кліше і стереотипів, визначає глибокі розбіжності між міфічними концептами і реальністю. Письменники вдаються у такому разі до верифікації національних міфів, визначають їхню дієвість, вплив на життя своїх героїв, попри очевидну невідповідність дійсності.

Генетичний зв'язок літератури з міфологією, одного із найбагатших джерел художньої творчості, перетворює літературу на один із важливих чинників формування національної свідомості і самоідентифікації як спільноти, так і окремої особистості.

Досліджуючи поетику національного міфу у романній творчості В. Фолкнера, доцільно з'ясувати роль пуританського комплексу міфів.

#### Бібліографічний список

- Денисова, Т. Н., 1985. *Екзистенціалізм и современный американский роман*. Київ : Наукова думка.
- Помазан, І. О., 2016. *Історія зарубіжної літератури ХХ століття*. Харків : Вид-во НУА.
- Шебуренкова, Т. В., 2015. *Поетика національного міфу в романній творчості Пола Остера*. Кандидат наук. Дисертація. Київський національний лінгвістичний університет.
- Adams, J. T., 1941. *The Epic of America*. New York : Blue Ribbon Books. Available at: <<https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20220138>> (Accessed 10.12.2022).
- Aiken, C., 1960. *William Faulkner: The Novel as Form*. In: Hoffman, F. J. and Vickery, O. W. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. East Lansing : Michigan State University Press.
- Allen, W. E., 1987. *Tradition and Dream. The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. Richmond : Hogarth Press.
- Brennan, A., 2007. Learning to Read and Searching for Meaning with William Faulkner. *SCIENTIA. The Journal of the Honors Program*, pp.18–64. Available at: <[https://www.academia.edu/9291073/Searching\\_for\\_Meaning\\_with\\_William\\_Faulkner](https://www.academia.edu/9291073/Searching_for_Meaning_with_William_Faulkner)> (Accessed 10.12.2022).
- Brooks, C., 1975. Faulkner's Criticism of Modern America. *The Virginia Quarterly Review*. [online] 51(2). Доступно за: <<https://www.vqronline.org/essay/faulkner%E2%80%99s-criticism-modern-america>> (Accessed 10.12.2022).
- Brooks, C., 1987. *On the Prejudices, Predilections, and Firm Beliefs of William Faulkner*. Baton Rouge : Louisiana State University Press.
- Boorstin, D. J., 1961. *The image or what had happened to the American dream*. London : Weidenfeld and Nicolson.
- Campbell, H. M. and Foster, R. E., 1951. *William Faulkner: A Critical Appraisal*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Cantwell, R., 1963. *The Faulkners: Recollections of a Gifted Family*. In: F. Hoffman and O. Vickery (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and London :

- A Harvest/HBJ Book. Pp. 51–66.
- Carpenter, F. I., 1955. *American literature and the dream*. New York : Philosophical library, inc.
- Chenoweth, L., 1974. *The American Dream of Success*. Massachusetts.
- Cowley, M., 1980. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. New York : Viking Press. Available at: <<https://archive.org/details/secondflowering00malc>> (Accessed 10.12.2022).
- Cunliffe, M., 1954. *The Literature of the United States*. New York : Pelican Books.
- Doyle, D. H., 1997. *Faulkner's History: Sources and Interpretation*. In: D. M. Kartiganer and A. J. Abadie (eds.). *Faulkner in Cultural Context: Faulkner and Yoknapatawpha*. Jackson : University Press of Mississippi. Pp. 3–38.
- Faulkner, W., 1955. On Privacy. *The American Dream: What Happened to It? Harper's Magazine*. [online] July, pp. 33–37. Available at: <[https://alina\\_stefanescu.typepad.com/files/on-privacy-by-faulkner-harpers.pdf](https://alina_stefanescu.typepad.com/files/on-privacy-by-faulkner-harpers.pdf)> (Accessed 10.12.2022).
- Faulkner, W., 1968. *Lion in the garden / Interviews with W. Faulkner*. New York.
- Faulkner, W., 1969. *William Faulkner's Speech of Acceptance upon the Award of the Nobel Prize for Literature*. In: H. Frenz (ed.) *Nobel Lectures, Literature 1901–1967*. Amsterdam : Elsevier Publishing Company. Available at: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>> (Accessed 05.12.2022).
- Faulkner, W., 1964. *Absalom, Absalom!* New York : Random House, Inc.
- French, W. G., 1964. The Back Ground of Snopesism in Mississippi Politics. *Midcontinent American Studies Journal*, V, pp. 3–17.
- Gold, J., 1962. The «Normality» of Snopesism: Universal Themes in Faulkner's «The Hamlet». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 3(1), pp. 25–34. DOI: <https://doi.org/10.2307/1207378> (Accessed 10.12.2022).
- Hayes, A., 1962. The World of the Hamlet. *Studies in Faulkner*. (Carnegie Series in English), 6, p. 12.
- Hoffman, D. (ed.), 1979. *Harvard Guide to Contemporary American writing*. New Delhi : Oxford University Press.
- Holbrook, S. H., 1957. *Dreamers of the American Dream*. New York : Doubleday & Company, Inc., Garden City.
- Howe, I., 1962. *William Faulkner: A Critical Appraisal*. New York :Vintage Books.
- Howe, I., 1975. *W. Faulkner: A Critical Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- McMichael, D. W., 2008. Recreating Faulkner: Cleanth Brooks' Use of Faulkner as New Critical Exemplar. *Robert Penn Warren Studies* [online], 8(8), pp. 33–48. Available at: <<https://digitalcommons.wku.edu/rpwstudies/vol8/iss1/8>> (Accessed 10.12.2022).
- Miller, D. T., 1963. Faulkner and the Civil War: Myth and Reality. *American Quarterly*, 15(2), pp. 200–209.
- Moore, J. F., 1964. *An Interpretation of the Theme of Snopesism in the Work of William Faulkner*. Master of Arts. Thesis. North Texas State University. Available at: <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc130544/#description-content-main>> (Accessed 05.12.2022).
- O'Donnell, G. M., 1973. *Faulkner's Mythology*. In: Wagner-Martin, L. *William Faulkner; four decades of criticism*. East Lansing : Michigan State University Press.
- Oklopčić, B., 2006. Constituting Elements of Faulkner's Yoknapatawpha: Mirroring of the Actual in the Apocryphal. *AMERICANA. E-Journal of American Studies in Hungary*. II(2). Available at: <<http://americanajournal.hu/vol2no2/oklopccic>> (Accessed 09.12.2022).
- Pierle, R. C., 1971. Snopesism in Faulkner's *The Hamlet*. *English Studies*, 52(1–6), pp. 246–252. Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00138387108597426>> (Accessed 10.12.2022).

- Rubin, L. D., 1957. Snopeslore: Or, Faulkner Clears the Deck. *Western Review*, XXII (Autumn), pp. 73–76.
- Stein, J., 1963. *William Faulkner: An Interview*. In: O. Vickery and F. Hoffman (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and London: A Harvest/HBJ Book. Pp. 67-82.
- The Declaration of Independence & the Constitution of the United States*, n. d. U.S. Citizenship and Immigration Services. M-654 (rev. 07/08). [online] Available at: <<https://www.uscis.gov/sites/default/files/document/guides/M-654.pdf>> (Accessed 10.12.2022).
- Vickery, O., 1995. *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Warren, R. P., 1948. *William Faulkner*. In: O'Connor, W. van. *Forms of Modern Fiction*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Wilson, C. N., 2020. Being Southern in an Age of Radicalism. *RECKONIN'*. January 25th. [online] Available at: <<https://www.reckonin.com/clyde-wilson/being-southern-in-an-age-of-radicalism>> (Accessed 08.12.2022).
- Winchell, M. R., 2017. William Faulkner and the American Dream. *The Imaginative Conservative*. May 19th. [online] Available at: <<https://theimaginativeconservative.org/2017/05/prejudices-predilections-firm-beliefs-william-faulkner-cleant-h-brooks-royden-winchell.html>> (Accessed 08.12.2022).
- Winchell, M. R., 2020. Understanding William Faulkner. *The Imaginative Conservative*. September 24th. [online] Available at: <<https://theimaginativeconservative.org/2020/09/understanding-william-faulkner-mark-royden-winchell.html>> (Accessed 08.12.2022).
- Woodward, C. V., 1960. *The Burden of Southern History*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Young, T. D. and Watkins, F. C., 1958. Faulkner's Snopeses. *Mississippi Quarterly*, XI, pp. 196–200.

### References

- Adams, J. T., 1941. *The Epic of America*. New York : Blue Ribbon Books. Available at: <<https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20220138>> (Accessed 10.12.2022).
- Aiken, C., 1960. *William Faulkner: The Novel as Form*. In: Hoffman, F. J. and Vickery, O. W. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. East Lansing : Michigan State University Press.
- Allen, W. E., 1987. *Tradition and Dream. The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. Richmond : Hogarth Press.
- Boorstin, D. J., 1961. *The image or what had happened to the American dream*. London : Weidenfeld and Nicolson.
- Brennan, A., 2007. Learning to Read and Searching for Meaning with William Faulkner. *SCIENTIA. The Journal of the Honors Program*, pp.18–64. Available at: <[https://www.academia.edu/9291073/Searching\\_for\\_Meaning\\_with\\_William\\_Faulkner](https://www.academia.edu/9291073/Searching_for_Meaning_with_William_Faulkner)> (Accessed 10.12.2022).
- Brooks, C., 1975. Faulkner's Criticism of Modern America. *The Virginia Quarterly Review*. [online] 51(2). Доступно за: <<https://www.vqronline.org/essay/faulkner%E2%80%99s-criticism-modern-america>> (Accessed 10.12.2022).
- Brooks, C., 1987. *On the Prejudices, Predilections, and Firm Beliefs of William Faulkner*. Baton Rouge : Louisiana State University Press.
- Campbell, H. M. and Foster, R. E., 1951. *William Faulkner: A Critical Appraisal*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Cantwell, R., 1963. *The Faulkners: Recollections of a Gifted Family*. In: F. Hoffman and O. Vickery (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and London :

- A Harvest/HBJ Book. Pp. 51–66.
- Carpenter, F. I., 1955. *American literature and the dream*. New York : Philosophical library, inc.
- Chenoweth, L., 1974. *The American Dream of Success*. Massachusetts.
- Cowley, M., 1980. *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*. New York : Viking Press. Available at: <<https://archive.org/details/secondflowering00malc>> (Accessed 10.12.2022).
- Cunliffe, M., 1954. *The Literature of the United States*. New York : Pelican Books.
- Denisova, T. N., 1985. *Ekzistentsializm i sovremenny amerikanskiy roman [Existentialism and the Modern American Novel]*. Kiyev : Naukova dumka. (in Russian).
- Doyle, D. H., 1997. *Faulkner's History: Sources and Interpretation*. In: D. M. Kartiganer and A. J. Abadie (eds.). *Faulkner in Cultural Context: Faulkner and Yoknapatawpha*. Jackson : University Press of Mississippi. Pp. 3–38.
- Faulkner, W., 1955. On Privacy. *The American Dream: What Happened to It? Harper's Magazine*. [online] July, pp. 33–37. Available at: <[https://alina\\_stefanescu.typepad.com/files/on-privacy-by-faulkner-harpers.pdf](https://alina_stefanescu.typepad.com/files/on-privacy-by-faulkner-harpers.pdf)> (Accessed 10.12.2022).
- Faulkner, W., 1964. *Absalom, Absalom!* New York : Random House, Inc.
- Faulkner, W., 1968. *Lion in the garden / Interviews with W. Faulkner*. New York.
- Faulkner, W., 1969. *William Faulkner's Speech of Acceptance upon the Award of the Nobel Prize for Literature*. In: H. Frenz (ed.) *Nobel Lectures, Literature 1901–1967*. Amsterdam : Elsevier Publishing Company. Available at: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>> (Accessed 05.12.2022).
- French, W. G., 1964. The Back Ground of Snopesism in Mississippi Politics. *Midcontinent American Studies Journal*, V, pp. 3–17.
- Gold, J., 1962. The «Normality» of Snopesism: Universal Themes in Faulkner's «The Hamlet». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 3(1), pp. 25–34. DOI: <https://doi.org/10.2307/1207378> (Accessed 10.12.2022).
- Hayes, A., 1962. The World of the Hamlet. *Studies in Faulkner*. (Carnegie Series in English), 6, p. 12.
- Hoffman, D. (ed.), 1979. *Harvard Guide to Contemporary American writing*. New Delhi : Oxford University Press.
- Holbrook, S. H., 1957. *Dreamers of the American Dream*. New York : Doubleday & Company, Inc., Garden City.
- Howe, I., 1962. *William Faulkner: A Critical Appraisal*. New York : Vintage Books.
- Howe, I., 1975. *W. Faulkner: A Critical Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- McMichael, D. W., 2008. Recreating Faulkner: Cleanth Brooks' Use of Faulkner as New Critical Exemplar. *Robert Penn Warren Studies* [online], 8(8), pp. 33–48. Available at: <<https://digitalcommons.wku.edu/rpwstudies/vol8/iss1/8>> (Accessed 10.12.2022).
- Miller, D. T., 1963. Faulkner and the Civil War: Myth and Reality. *American Quarterly*, 15(2), pp. 200–209.
- Moore, J. F., 1964. *An Interpretation of the Theme of Snopesism in the Work of William Faulkner*. Master of Arts. Thesis. North Texas State University. Available at: <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc130544/#description-content-main>> (Accessed 05.12.2022).
- O'Donnell, G. M., 1973. *Faulkner's Mythology*. In: Wagner-Martin, L. *William Faulkner; four decades of criticism*. East Lansing : Michigan State University Press.
- Oklopčić, B., 2006. Constituting Elements of Faulkner's Yoknapatawpha: Mirroring of the Actual in the Apocryphal. *AMERICANA. E-Journal of American Studies in Hungary*. II(2). Available at: <<http://americanajournal.hu/vol2no2/oklopccic>> (Accessed 09.12.2022).
- Pierle, R. C., 1971. Snopesism in Faulkner's *The Hamlet*. *English Studies*, 52(1–6), pp. 246–252.

- Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00138387108597426>> (Accessed 10.12.2022).
- Pomazan, I. O., 2016. *Istoriia zarubizhnoi literatury XX stolittia [History of foreign literature of the 20th century]*. Kharkiv : Vyd-vo NUA. (in Ukrainian).
- Rubin, L. D., 1957. Snopeslore: Or, Faulkner Clears the Deck. *Western Review*, XXII (Autumn), pp. 73–76.
- Sheburenkova, T. V., 2015. *Poetyka natsionalnoho mifu v romannii tvorchosti Pola Oстера [The poetics of the national myth in Paul Auster's novels]*. Ph.D. Abstract. Kyiv National Taras Shevchenko University. (in Ukrainian).
- Stein, J., 1963. *William Faulkner: An Interview*. In: O. Vickery and F. Hoffman (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and London: A Harvest/HBJ Book. Pp. 67-82.
- The Declaration of Independence & the Constitution of the United States*, n. d. U.S. Citizenship and Immigration Services. M-654 (rev. 07/08). [online] Available at: <<https://www.uscis.gov/sites/default/files/document/guides/M-654.pdf>> (Accessed 10.12.2022).
- Vickery, O., 1995. *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Warren, R. P., 1948. *William Faulkner*. In: O'Connor, W. van. *Forms of Modern Fiction*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Wilson, C. N., 2020. Being Southern in an Age of Radicalism. *RECKONIN'*. January 25th. [online] Available at: <<https://www.reckonin.com/clyde-wilson/being-southern-in-an-age-of-radicalism>> (Accessed 08.12.2022).
- Winchell, M. R., 2020. Understanding William Faulkner. *The Imaginative Conservative*. September 24th. [online] Available at: <<https://theimaginativeconservative.org/2020/09/understanding-william-faulkner-mark-royden-winchell.html>> (Accessed 08.12.2022).
- Winchell, M. R., 2017. William Faulkner and the American Dream. *The Imaginative Conservative*. May 19th. [online] Available at: <<https://theimaginativeconservative.org/2017/05/prejudices-predilections-firm-beliefs-william-faulkner-cleanth-brooks-royden-winchell.html>> (Accessed 08.12.2022).
- Woodward, C. V., 1960. *The Burden of Southern History*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Young, T. D. and Watkins, F. C., 1958. Faulkner's Snopeses. *Mississippi Quarterly*, XI, pp. 196–200.

Стаття надійшла до редакції 28.02.2023.

**O. Bodyk**

### **WILLIAM FAULKNER'S AUTHOR MYTH: SNOPELISM VS. THE AMERICAN DREAM**

The article presents an analysis of William Faulkner's authorial myth, with a particular focus on the concept of «Snopesism» in the context of the American dream. The aim is to clarify the nature of the mythological component of Faulkner's Yoknapatawpha trilogy as a system of perception of America's national identity in the context of globalization. The article seeks to determine the author's attitude towards the functioning of the myth of the American dream in the conditions of globalization, multiculturalism of American society, and the coexistence of national and global cultures, through the analysis of the true meaning and purpose of the concept of «Snopesism» in the Snopes saga.

The analysis of the mythological discourse of Faulkner's Yoknapatawpha trilogy sheds light on the functions and role of mythology in the search for national self-identification in the conditions

of globalization. Reading Faulkner's novels from the perspective of their mythological component holds theoretical significance for understanding the features of modern interpretation and perception of the most widespread and basic myths of the American nation.

Faulkner modulates or ignores historical data, but the basic structure of history with three turning points (rise-fall-reconstruction) is evident in his novels. The rise represented the Old South, which Faulkner was nostalgic for, but he did not idealize the plantation myth or the plantation aristocracy. The fall is the Civil War and Reconstruction, which forms a watershed between the Old South and the post-war South of the Snopes and Popeyes. The New South is the third moment, with the rapid development of urbanization and industrialization, and racial and class segregation. Faulkner's portrayal of the New South is an artistic study of the emerging class – the Snopes family, who struggled to change their status after the Civil War and Reconstruction. The Snopes represent the white underclass that cared only about profit and status, and for whom the end justified any means. They work their way from a sharecropper's shack to the upper echelons of Jeffersonian society through a series of tricks, bravado, lies, fraud, theft, and law-breaking. The article analyses the philosophy of «Snopesism» through each representative of the Snopes family.

The article argues that the southern tradition, with its rich arsenal of concepts and images, plays a key role in American society and fiction, defining the main content of moral values that influenced the formation of the national character of Americans. The mythology of the frontier, images of frontier heroes, pioneers, and people who carry out a civilizing mission is one of the elements of the Puritan epic in fiction. Another complex of national mythology is formed on the basis of the concept of the «American dream», which continues to define the features of the American way of life. These three mythological traditions constantly interact and intersect with each other, forming integral mythological images that reflect the peculiarities of American society, the nation, and national heroes.

The increasing multiculturalism of American society and globalization significantly affect the nature and content of modern national mythology. However, traditional national myths continue to determine the main vectors of the country's national development. Ethnic mythology is transformed into the traditional key mythologemes of the USA. The article concludes that the study of Faulkner's novels from the perspective of their mythological component provides significant theoretical insights into the features of modern interpretation and perception of the most widespread and basic myths of the American nation.

**Keywords:** *William Faulkner, authorial myth, Yoknapatawpha, Snopes trilogy/saga, American dream, Snopesism, American literature of the South.*

УДК 821.161.2-3Кониський:[27-185.33+27-185.35]

**Н. Т. Бойко**

ORCID: 0000-0002-3520-6696

## **МОТИВИ ВИНИ Й КАЯТТЯ У ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА КОНИСЬКОГО**

*У статті на прикладі прозових творів Олександра Кониського здійснено аналіз таких морально-етичних концептів як вина і каяття. Очевидним є намагання письменника простежити долю протагоніста, який несподівано навіть для самого себе стає злочинцем. Тож, з одного боку, Кониський зацентрував, що ті чи інші протиправні вчинки скоює не особа з генетичною девіантною моделю поведінки, а пересічна, яку обставини довели до відчаю і, зрештою, до межової ситуації, а з другого, – письменник ствердив, що навіть випадкове вбивство викликає у протагоніста глибокі страждання, а усвідомлення своєї вини й гріховності зумовлює каяття і самосуд. Мета статті – простежити, як Кониський репрезентував мотиви вини й каяття та як вони співвідносились із тогочасною колективістською і правовою культурою. Для досягнення поставленої мети задіяно біографічний, історико-літературний та герменевтичний методи дослідження.*

**Ключові слова:** оповідання, персонаж, протагоніст, антагоніст, страх, вина, переступ, каяття, смерть.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-24-31**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Досвід мирового посередника, популяризатора правових знань й адвокатської практики так чи інак, а позначився на доробку Олександра Кониського, мова про твори, в яких сюжет пов'язаний із моральним переступом або ж порушенням правових норм: «Іван непом'ящий родства» (1872), «Драма в тюрмі» (1879), «Чи злочинець, чи недужий» (1885), «Не люби двох» (1886), «Черничка» (1887), «Грішник» (1889), «Конокрад Іван Дранка», «Пастух Кузьма Шило», в яких ідеться про комплекс морально-етичних проблем, зокрема відповідальності за вчинене. Письменнику важили не стільки правові аспекти невідворотності покарання, скільки невідворотність самопокарання, адже усвідомлення провини, а головне сором і страх унеможливають подальше існування персонажів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В останні два десятиріччя творча й громадська діяльність О. Кониського все частіше привертає увагу вітчизняних гуманітаріїв. Мова про розвідки, в яких проаналізовано ідейно-естетичні особливості доробку письменника (Камишова, 2008; Ожоган, 1990; Скоробогатько, 1996), окремі проблемно-тематичні і жанрові аспекти його творчості висвітлено в дослідженнях (Бойко, 2011; 2015; 2020; 2021; Матвеева, 2017), еволюцію ідейних переконань і впливу Кониського на формування культурно-інтелектуальних осередків у Наддніпрянській та Наддністрянській Україні (Бойко, 2019; Бурлака, 2011; Хропко, 2000). Та, незважаючи на низку сучасних досліджень про автора та його доробок, мотиви вини і каяття ще не були об'єктом літературознавчих зацікавлень.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю осмислити прозовий доробок письменника в аспекті морально-етичних категорій вини і каяття.

**Об'єкт дослідження** – названі вище твори О. Кониського, що з тих чи інших причин не потрапляли в поле зору літературознавців.

**Мета статті** – простежити репрезентацію мотивів вини й каяття у творах О. Кониського. **Завдання:** проаналізувати прозу О. Кониського та виявити проблемно-тематичну групу творів, у яких ідеться про вчинення протиправних вчинків; осмислити



категорії вини й каяття в конкретних історико-соціальних умовах; з'ясувати ставлення письменника-правника до протагоніста, що вчиняє злочин, та як такі дії співвідносились із тогочасною колективістською і правовою культурою.

**Виклад основного матеріалу.** У філософській та правовій літературі поняття вини зазвичай розглядається як «історично вироблений і культурно закріплений механізм відновлення морального й правового порядку через завдання страждань його порушнику» (Нестеренко, 2002, с. 81). Вина хоч і вважається одним із видів моральної санкції з боку третіх осіб, проте в прозовому доробку О. Кониського переважає комплекс самопокарання, що, безперечно, пов'язаний із такими морально-етичними процесами, як каяття і спокута. Парадигму каяття розглядаю в координатах морально-етичної свідомості особистості, як один із її рівнів. Тож людина, яка покалася і стала на шлях спокути, прагне насамперед змінити свій поточний стан, відновити свою душевну рівновагу і втрачений зв'язок із Богом. Тривалість і способи спокутування узалежнені від тяжкості провини й духовно-морального рівня розвитку людини, від її готовності/неготовності сплатити високу ціну за повернення на шлях істини та добра. Зазвичай, коли не йдеться про девіантний тип особистості (як наприклад, в оповіданні Кониського «Сікутор»), винуватець, незважаючи на вчинений переступ, усвідомлює свою аморальність та гріховність, прагне доступним способом виправити свою поведінку й, в окремих випадках, стати на шлях самовдосконалення і духовного зростання. Інша річ, наскільки успішними є ці спроби і чи справді, покаявшись, герої Кониського віднаходять стан душевної і фізичної гармонії. Адже процес визнання своєї вини є складним і довготривалим, він пов'язаний із глибоким аналізом і саморефлексією.

У цьому аспекті привертає увагу оповідання «Черничка», в якому літня жінка з глибоким жалем переповідає драматичну історію своєї співкелійниці. Юна Соня, що осиротіла в семирічному віці, з ласки далеких родичів зростала у них і була нянькою для їхніх дітей, зрештою закохалася у свого працедавця, бо як «поговорила я з ним <...> так з першого разу і почула, що серце моє горнеться до нього, наче він причарував мене» (Кониський, 1903, с. 112). Після передчасної смерті господаря дівчина більше не може залишатися в його домі, туга за втраченим назавжди коханням підштовхує її до аналізу своєї кількарічної поведінки й усвідомлення свого гріховодства. Навіть прощання з усіма речами, які нагадували Соні про коханого, не дає сподіваного душевного спокою, тож дівчина обирає монастирську келію як найкраще місце для каяття і спокути. Проте, визнавши провину перед Богом і обравши шлях спокути, оскільки саме на «ідеї спокути ґрунтується більшість з етичних релігійних норм і вимог» (Заблудський, 2002, с. 605), Соня не може відновити свій душевний спокій, її тривожний стан поглиблюється і поступово набуває ознак марення (ввижається померлий коханий), тож вкрай виснажена фізично й емоційно вона помирає.

Не менш цікавий аспект кореляції Сониного вчинку із тодішньою колективістською культурою, а саме, ставлення оповідачки-монахині до гріховодства Соні. Щонайперше вона не осуджує вчинок дівчини, адже «твій гріх не від тебе; на те й серце Бог дав, щоб кохати; без кохання і рід людський зник би» (Кониський, 1903, с. 113). Безперечно, на такий хід думок монахині, з одного боку, впливає її бажання заспокоїти Соню і недопустити самознищення, а з другого, – очевидним є співчуття і розуміння незаздрісної долі сироти, щирість почуттів дівчини і така ж щира спокута.

Зауважу, що у свідогляді Кониського релігійність не посідала особливого місця, не можна відносити його й до агностиків, він радше сприймав релігію/християнство як один із можливих способів донесення й утвердження серед широких суспільних мас моральних цінностей. Закономірно, що багато уваги прозаїк приділяв саме аксіології, очевидним було його прагнення репрезентувати своєму потенційному читачеві основи духовних і моральних цінностей, а персонажів своїх творів випробовував розумінням і дотриманням таких критеріїв, як добро – зло, користь – шкода тощо. Він акцентував на тому, що *volens polens* переступником може стати будь-яка людина, навіть та, що не має до цього

генетичної схильності, а імпульс до протиправного вчинку – кривда, яка у своїй основі містить соціально-економічний чинник, або ж його причиною є глибока душевна травма, наприклад, нерозділене кохання.

До проблемно-тематичної групи творів, у яких зневажені почуття провокують персонажів вчиняти самосуд, належать «Не люби двох», «Пастух Кузьма Шило», «Іван непом'ящий родства». У першому з названих оповідань уже в заголовку відчитується фаталізм і невідворотність. Сільська дівчина Домаха холоднокрівно вбиває землеміра Кривонога, що звабив й обманув її, кохає іншу й, окрім того, вже має незаконно народженого сина. Підступність ловеласа розкривається аж на Свят-вечір, коли родина Домахи в передчутті великого свята зібралась за столом. Страждання Домахи поглиблює і те, що вона випадково чує суперечку землеміра з його «сестрою», котра вже другий рік теж марно сподівається одруження, і від сорому й відчаю готова покінчити життя самогубством. Письменник чіткими штрихами змалював психологічний стан Домахи: «мовчить, тільки зубами скрегоче, наче гвіздком по шибці», «на ній і лица нема: чисто сполотніла», «на душі у неї ключем кипить» (Кониський, 1899, с. 129, 130) і т.д., як бачимо, стан дівчини близький до афектового, спусковим механізмом трагедії стає повідомлення «сестри» про її одруження із землеміром. У цьому оповіданні письменник не приділив належної уваги розкриттю душевних і фізичних страждань дівчини до і під час судового процесу, а тільки оповістив про її смерть в острозі. Проте навіть така констатація факту містить важливий аксіологічний складник, що в цілому звучить лейтмотивом у прозі Кониського, мова про глибоке відчуття сорому публічного покарання, задля уникнення якого герої зважуються на радикальні кроки. Усвідомивши свою провину й перспективу прилюдного повішання, а також страждання, які відчувають батько («голова йому за одну ніч молоком взялася» (Кониський, 1899, с. 132)) й тітка, що вимушено стала монахинєю (тобто заховавшись від пересудів), письменник констатує: Домаха померла. Можна припустити, що дівчина все ж таки вкоротила собі віку, щоб не погіршувати й так незавидний стан рідних.

Сучасні філософи права наголошують, що у «культурі, де належність до певної групи означає більше, ніж збереження індивідуальності, значною є ймовірність того, що саме сором відіграє роль конститутивного механізму соціального контролю. Як наслідок, у людини формується звичка співвідносити свої дії з очікуваннями і моральними оцінками оточуючих» (Савчук, 2014, с. 442). У цьому контексті не випадково сором за перелюб і появу незаконно народженої дитини в основі рішення батьків Катерини вигнати її не тільки з дому, а й рідного села («Катерина» Т. Шевченка). Тож реакція тітки на передчасну смерть Домахи зрозуміла, вона не сприймає її як трагедію, а як боже милосердя: «Не допустив Господь <...>, не дав катним рукам поганити дівочого тіла» (Кониський, 1899, с. 132).

Зневажені почуття та егоцентризм стають причиною подвійного вбивства в оповіданні «Пастух Кузьма Шило». Ніби намагаючись показати цілковиту абсурдність цього тяжкого злочину, О. Кониський докладно змалював образ його виконавця – сільського парубка Кузьми, що зростав у любові й повазі, вирізнявся красою: «чорноволосий, смуглолиций, очі чорні, ясні, як зорі, м'які, мов світло повновидого місяця на темно-синьому небі; під видимою українською неповоротливістю кипіла сила молодої жвавості», талантами: «чудно він якось співав; <...> вплив його голосу, вираз його зовсім не такий, як у всіх» (Кониський, 1903, с. 259), шляхетною натурою, адже він єдиний, ризикуючи здоров'ям і життям, врятував із пожежі дитину, в результаті чого сам став калікою. Кузьма вражений відмовою Надії вийти на нього, іде на могилу названої матері, де, очевидно, й задумує вбивство, про що свідчить його виснажений фізичний і душевний стан: «як я знемігся і не здужаю встати, і чого воно так силу в мене відібрало» (Кониський, 1903, с. 268). Тож Кузьма, на відміну від інших персонажів-переступників у творах Кониського, спланував убивство й холоднокрівно скоїв його, однак письменник усе ж таки зауважив і певний фатум, адже йому «теж не сиділося щось дома в той вечір, щось його

тягло з дому» (Кониський, 1903, с. 269). Власне, егоцентричність Кузьми цілковито заміщує процеси саморефлексії і відповідно усвідомлення своєї вини й необхідності каяття, тож самовбивство для такої натури стає своєрідним порятунком від подальшого суспільного й правового осуду й спокути.

Егоїзм, глибокі й зневажені почуття, безпам'ятство, небажання визнавати численні гріхи і відповідно зредуковані процеси каяття – це комплекс проблем, які Кониський підсвітив в оповіданні з промовистою назвою «Іван непом'ящий родства». Михайло Сурмач – головний персонаж твору – через шалене кохання до легковажної Кавунівни байдикує, витрачає чималий родинний спадок, чим доводить до передчасної смерті батька і при цьому не відчуває жодних докорів сумління. Його моральна сліпота і сильні почуття до Кавунівни, що межують із абсурдністю, стають причиною наступних і більш тяжких злочинів – убивство зрадливої дружини, її коханця та їхньої дитини. Опинившись на лаві підсудних, Сурмач як егоїстична натура не може визнати своєї провини, процес каяття він заміщує пошуком винуватця свого катастрофічного становища. Ясна річ, що у цьому випадку не йдеться про саморефлексію чи інші процеси аналізу, адже, на переконання персонажа, причина всіх його нещасть – батькова скупість.

Багаторічне ув'язнення нарешті хоч і зумовлює усвідомлення глибини морального падіння і гріховодства, однак не каяття. Щиросердна розмова зі своїм адвокатом, а не зі священником, як можна було сподіватися у такій ситуації, якраз і є свідченням того, що навіть кількарічне перебування у тюрмі не інтенсифікувало каяття. Зовсім очевидно, що в цьому випадку не йдеться про порятунок душі, адже герой, усвідомивши глибину свого морального падіння, абсолютно неможливим вважає каяття і спокуту. Його зізнання на смертному одрі має радше виховну мету – щоб нагадати іншим важливість християнської заповіді – шануй батька і матір свою. Свого часу Ю. Федькович вбачав у сильних почуттях деструктивний складник, так і О. Кониський у цьому та низці інших творів схилився до аналогічної думки.

Оскільки каяття і спокута зумовлені роботою совісті і спрямовані на виправлення вчиненого, то ці процеси відбуваються послідовно й усвідомлено, а самі герої карають себе жорстокіше, ніж цього можна було б сподіватись у правовій площині. У творах «Драма в тюрмі», «Чи злочинець, чи недужий» тяжкість переступу героїв різна, однак спільним для них є суворий суддя – совість. Підстреливши арештанта-втікача, вартовий Бебех одразу рефлексує на тему своєї провини, шукає виправдання своєму вчинкові, хоча він як охоронець у тюрмі, тільки виконав відповідний припис: «Ні, я в серце не цілився, я цілив в ноги; а рушниця паскудна, взяла гору й довела мене до гріха» (Кониський, 1903, с. 156). Усвідомлення гріха змушує героя оповідання каятись і спокутувати свій гріх через молитву: «Бебех побожно перехрестився, вдарив перед мерцем три земних поклони і якось тужливо простогнав: прости мене, я не хотів твоєї смерті, не моя воля! Господи прости його і упокой його душу...» (Кониський, 1903, с. 157). Однак мить упізнання у загиблому свого батька запускає реактивну реакцію аутоагресії. Кониський докладно змалював всю гаму почуттів, які відображаються на обличчі і в руках вартового: «жах покриває [обличчя] хмарою», «потім він похитнувся і швидше вхопився за стіл», «твар йому полотніла», «погляд став боязким», «несамовито скрикнув – Батько!», «онимів, язик йому одняло» (Кониський, 1903, с. 157). Похоронивши батька і встановивши на його могилі хрест, вартовий Бебех вчиняє самовбивство, бо не бачить резону подальшого свого існування, безперечно, сповненого страждань і каяття, адже його батько став вимушеним злочинцем, намагаючись прогодувати синову родину.

У системі самосвідомості саме совість відведено основоположну роль, яка поряд із соромом виконує функції контролю та критичного осмислення моральних настанов (Малахов, 2001, с. 229). Глибоке відчуття сорому через перспективу публічного покарання різкими за несплату подушного за давно померлих родичів штовхає чесного, працьовитого і колись заможного селянина Петра Шелеста з оповідання «Чи злочинець, чи недужий» вчинити перший злочин – крадіжку трьох мішків борошна.

Усвідомлення того, що ніколи нікому не заподіяв зла, навпаки, стоїчно долав труднощі, натомість доведеться зазнати чималого морального і фізичного приниження перед усією громадою, дуже страхає Петра і пригнічує його дружину: «Та краще на осику, на гіллю, краще у лотоки, під землю, ніж під хлосту» (Кониський, 1885, с. 38). Такі переживання, з одного боку, є чисто внутрішньою емоцією родини Шелестів, а з другого, – це десятки зневажливо-глузливих поглядів односельців, які байдуже спостерігають за драмою у цій родині. Почуття сорому героїв через публічне покарання не перебільшене, Кониський у цьому й інших творах, власне, акцентує на недієвості такого кроку, адже публічне приниження особистості тільки поглиблює конфлікт і не сприяє його вирішенню. Письменник був противником будь-яких публічних тілесних покарань, вважаючи, що присоромлена таким чином людина готова вчинити ще більше зло. Сучасні філософи слушно переконують, що «у почутті морального сорому ми наче вбираємо у своє єство погляд “іншого”, бачимо себе очима інших людей і з їхньої позиції» (Малахов, 2001, с. 246).

Кониський змалював весь діапазон фізичних і психологічних страждань Петра Шелеста, коли той зважився на крадіжку і під час пограбування: «Руки затрусилися! З рук у нього випав ключ. Холод пробіг по тілу.

Шелест кілька хвилин простояв наче вкопаний. – “Непривичне діло!” – подумав він <...> В одно вухо наче йому хто шептав: “схаменись! Плюсь, перехрестись! Да вертайся додому”. А в другому чулося: “а хлоста! Забув про хлосту? Кінчай, коли почав!”» (Кониський, 1885, с. 39).

Після згаданого пограбування на зміну сорому приходить відчуття страху, що як моральна санкція зумовлює глибокі переживання, які підсилюються через звичайний церковний дзвін: «глянув вгору: погляд його впав на золоті хрести Братського монастиря. Шелест швидше спустив очі в землю.

– Господи, прости мене! Прости мене окаянного і помилуй! – молився Петро, не зводячи вгору очей, наче боявся, щоб вони не зустрілися з очима всевидячого Бога» (Кониський, 1885, с. 39).

Процес каяття, як бачимо, відбувається у релігійному контексті, через тиху молитву й прохання прощення у Бога, до якого відчуває страх. Як християнин і порядна людина Шелест усвідомлює вчинене зло і наслідки свого вчинку, не шукає собі виправдання, а намагається якомога швидше позбутися вкраденого. Маючи можливість виторгувати більше, він бере саме стільки, щоб заплатити податок. Тобто не задумується над фінансовою вигодою, бо усвідомлює, що крадіжка – це гріх. Очевидно, душевні страждання Петра, і зокрема страх навіть випадкового викриття, стали б пересторогою від подальшого гріхопадіння. Однак на виїзді із міста Петрові довелося стати свідком повішання трьох осіб. І тут знову Кониський повертається до думки, що публічність покарання є аморальною, вона не дає жодного виховного ефекту, навпаки, більшість глядачів сприймають її як забаву! Саме як театральну постановку сприйняв її і Петро Шелест, але справжність події запустила наступну реактивну дію. Страх розкриття крадіжки тільки наростав, він забув про гроші за подушне, бо в голові циркулювала тільки одна думка: «Отак дожився! <...> з заможного господаря та в злодія пошився. <...> А сина мого що жде? Що з нього буде?» (Кониський, 1885, с. 50).

Загибель нещасної коняки, яку він загнав, втікаючи від страшного видовища страти, переляканий і зморений докорами сумління, герой сприйняв уже як божу відплату, як доказ того, що попри каяття і молитви Бог не прощає йому. У такому стані Петро зважується на ще більший злочин – дітовбивство: «Нічим, нічим не можна допомогти тобі. Один Господь допоможе! Там на небі нема для таких неповинних душ ні скорби, ні печалі, а тут що? З голоду, з холоду погибнеш, або під різками. Ні, не попусти се! Во віки віків не попусти, на те я батько, щоб доглядати своїх дітей!» (Кониський, 1885, с. 50). Такі глибокі душевні переживання, докори сумління вже самі по собі є важчою спокутою, ніж сам судовий вирок.

Як бачимо, кожен наступний крок цього персонажа тільки побільшує зло. Проте в цьому оповіданні, як і в інших творах Кониського, злочин уможливується ще й тому, що сільська громада мовчки погоджується із наявною ситуацією. Таким чином, прозаїк ніби покладає частину відповідальності за майбутні злочини і на громаду. Аналогічне ставлення і до судовиків, які не захотіли взяти до уваги пом'якшувальні обставини та стан афекту підсудного, конвойний же теж вчиняє злочин, адже безсоромно краде в засудженого Петра виторгувані гроші, через які він став убивцею своєї дитини. Тобто вирок Петрові – це й вирок тогочасному суспільству і громаді, бо, як зауважив один з учасників судового процесу, Феміда не тільки із зав'язаними очима, вона ще й глуха.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** У своїх прозових творах О. Кониський порушив важливі морально-етичні проблеми провини й каяття, які передбачають складні морально-психологічні процеси: визнання вини, намагання вимолити прощення, полегшити свої душевні страждання. Зазвичай після каяття людина може докорінно змінити свою поведінку, свою систему оцінок і суджень, і повернутись до нормального життя. Однак герої оповідань Кониського навіть після каяття не можуть знайти точку опори, щоб просто жити, хтось, як вартовий Бебех, обирає самовбивство, а от Михайло Сурмач чи священник Зосим не можуть перейти від спокутування до умовного блаженства, вони поступово згасають психологічно й фізично.

Перспективним бачиться дослідження з виявлення зазначених мотивів у великій прозі О. Кониського, як і в зіставному аспекті, зокрема образу деградованої особи, яка теж не визнає своєї вини, наприклад, в оповіданні цього ж «Сікутор» і «Persona grata» М. Коцюбинського, як і тему дітовбивства в класичній українській літературі.

#### Бібліографічний список

- Бойко, Н., 2011. «Таких діячів надто потрібно на світанні національного життя» (Літературна спадщина Олександра Кониського). *Слово і Час*, 11, с. 71–80.
- Бойко, Н., 2015. Проза другої половини XIX ст. крізь призму національну. *Слово і Час*, 1, С. 72–83.
- Бойко, Н., 2019. О. Барвінський та О. Кониський: до історії співпраці. *Слово і Час*, 6, с. 85–94. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.06.85-94>
- Бойко, Н., 2020. Іронічність як відчуття дійсності (на прикладі малої прози О. Кониського). *Синопис: текст, контекст, медіа*, 26(4). DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.4.2>
- Бойко, Н., 2021. О. Кониський в рецепції І. Франка: процеси зближення, відштовхування і меморіалізації. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 27(4). DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.5>
- Бурлака, Г., 2011. Роль О. Кониського у переїзді М. Грушевського до Львова. *Слово і Час*, 11, с. 80–83.
- Заблудський, В., 2002. Спокута. В: В. І. Шинкарук (ред.). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 605.
- Камишова, Т., 2008. *Етико-естетичний ідеал у творах О. Кониського*. Кандидат наук. Автореферат. Київ.
- Кониський, О. Я., 1885. Чи злочинець, чи недужий. *Зоря*, 3–5.
- Кониський, О. Я., 1899. *Твори*. Одеса: Типографія Е. І. Фесенко. Т. 2.
- Кониський, О. Я., 1903. *Твори*. Одеса: Типографія Е. І. Фесенко. Т. 4.
- Малахов, В., 2001. *Етика*. Київ: Либідь.
- Матвеева, Т., 2017. *Романний дискурс української літератури другої половини XIX століття як метатекст: модель світу, жанрові трансформації*. Кандидат наук. Автореферат. Харків.
- Нестеренко, В., 2002. Вина. В: В. І. Шинкарук (ред.). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 81.
- Ожоган, Л., 1990. *Проза Александра Конисского в контексте идейно-художественных*

*исканий украинской литературы второй половины XIX столетия.* Кандидат наук. Автореферат. Киев.

- Савчук, С., 2014. Культура вини. *Філософія права і загальна теорія права*, 1–2, с. 442–451.  
Скоробогатько, Н., 1996. *Олександр Кониський на тлі своєї доби (Життя. Діяльність. Творчість)*. Кандидат наук. Автореферат. Київ.  
Хропко, П., 2000. Речник національної ідеї. *Дивослово*. 8.

### References

- Boiko, N., 2011. «Takykh diiachiv nadto potribno na svitanni natsionalnoho zhyttia» (Literaturna spadshchyna Oleksandra Konyskoho) ["Such figures are badly needed at the dawn of national life" (Literary heritage of Oleksandr Konyskyi)]. *Slovo i Chas*, 11, p. 71–80.
- Boiko, N., 2015. Proza druhoi polovyny XIX st. kriz pryzmu natsionalnu [Prose of the second half of the 19th century through a national prism]. *Slovo i Chas*, 1, p. 72–83.
- Boiko, N., 2019. O. Barvynskyi ta O. Konyskyi: do istorii spivpratsi [O. Barvynskyi and O. Konyskyi: to the history of cooperation]. *Slovo i Chas*, 6, p. 85–94.
- Boiko, N., 2020. Ironichnist yak vidchuttia diisnosti (na prykladi maloi prozy O. Konyskoho). [Irony as a sense of reality (on the example of O. Konyskyi's short prose)]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 26(4). DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.4.2>
- Boiko, N., 2021. O. Konyskyi v retseptsii I. Franka: protsesy zblyzhennia, vidshtovkhuвання i memorializatsii [O. Konyskyi in the reception of I. Franko: processes of rapprochement, repulsion and memorialization]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 27(4). DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.5>
- Burlaka, H., 2011. Rol O. Konyskoho u pereizdi M. Hrushevskoho do Lvova [The role of O. Konyskyi in M. Hrushevskyi's move to Lviv]. *Slovo i Chas*, 11, p. 80–83.
- Kamyshova, T., 2008. *Etyko-estetychnyi ideal u tvorakh O. Konyskoho*. [The ethical and aesthetic ideal in the works of O. Konyskyi]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kyiv.
- Khropko, P., 2000. Rechnyk natsionalnoi idei. [Spokesman of the national idea.]. *Dyvoslovo*, 8.
- Konyskyi, O. Ya., 1885. Chy zlochynets, chy neduzhyi. [Either a criminal or a sick person.]. *Zoria*. 3–5.
- Konyskyi, O. Ya., 1899. *Tvory* [Literary works]. Odesa: Typohrafiia E. I. Fesenko. T. 2 (in Ukrainian).
- Konyskyi, O. Ya., 1903. *Tvory* [Literary works]. Odesa: Typohrafiia E. I. Fesenko. T. 4 (in Ukrainian).
- Malakhov, V., 2001. *Etyka*. [Ethics]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Matveieva, T., 2017. *Romanni dyskurs ukrainskoi literatury druhoi polovyny XIX stolittia yak metatekst: model svitu, zhanrovi transformatsii*. [Novel discourse of Ukrainian literature of the second half of the 19th century as a metatext: a model of the world, genre transformations.]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kharkiv (in Ukrainian).
- Nesterenko, V., 2002. Vyna. [Fault]. In: V. I. Shynkaruk (ed.). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. p. 81 (in Ukrainian).
- Ozhohan, L., 1990. *Proza Aleksandra Konisskoho v kontekste idejno-hudozhestvennyh iskanij ukrainskoj literatury vtoroj poloviny XIX stoletiya*. [Prose of Alexander Konyskyi in the context of ideological and artistic searches of Ukrainian literature of the second half of the 19th century.]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kiev (in Russian).
- Savchuk, S., 2014. Kultura vyny [Culture of guilt]. *Filosofii prava i zahalna teoriia prava*, 1–2, p. 442–451 (in Ukrainian).
- Skorobohatko, N., 1996. Oleksandr Konyskyi na tli svoiei doby (Zhyttia. Diialnist. Tvorchist). [Oleksandr Konyskyi against the background of his time (Life. Activity. Literary works.]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kyiv (in Ukrainian).
- Zablodskyi, V., 2002. Spokuta. [Atonement]. In: V. I. Shynkaruk (ed.). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys, p. 605 (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 23.03.2023.

**N. Boiko**

### **MOTIVES OF GUILT AND REMORSE IN PROSE OF OLEKSANDR KONYSKYI**

*In this article, considering the prose works of Oleksandr Konyskiy, an attempt is made to analyze such moral and ethical concepts as guilt and remorse. The writer's efforts to trace the protagonist's destiny, who unexpectedly becomes a criminal even for himself, is obvious.*

*So, on the one hand, Konyskiy emphasizes that the illegal acts were not committed by a person with a genetically deviant pattern of behavior, but by a normal person, whose circumstances led to despair and eventually to cross all limits, but on the other hand, the writer claims that even an accidental murder can cause the protagonist's deep suffering, awareness of his guilt and sinfulness caused by repentance and self-condemnation.*

*The research is relevant in terms of the aspect of the specified moral and ethical categories. The object of the study, mentioned in the above works by Konyskiy, for one or another reason is not under the notice of literary critics.*

*The purpose of the article is to trace how Konyskiy presented the motives of guilt and remorse and how they correlate with the modern collectivist and legal culture. Biographical, historical-literary, and hermeneutic research methods are used to achieve the purpose.*

*Tasks: to analyze the prose of O. Konyskiy and to identify a problem-thematic group of works, in which wrongdoing is discussed; meaningful categories of guilt and remorse in specific historical and social conditions; find out the attitude of the writer-lawyer to the protagonist who commits a crime, and reveal how his actions related to the social and legal culture of that times.*

*In his prose works, O. Konyskiy violated important moral and ethical problems, his sins were remorseful, which entailed complex moral and psychological processes: recognition of guilt, efforts to ask for forgiveness and to ease his spiritual suffering. Usually, after remorse a person can fundamentally change his behavior, his system of evaluations and judgments, and return to a normal life. However, the heroes of Konyskiy stories, even after repentance, cannot find a point of support to simply live, someone like Bebeh, a guard, who chooses suicide, and Myhailo Surmach or the priest Zosym cannot turn on redemption to mental bliss, and they gradually fade away psychologically and physically.*

*A promising study is the identification of the mentioned motives in the great prose of O. Konyskiy, both in a comparative aspect, in particular, the image of a degraded person who also does not admit his guilt, for example, in the story "Sikutor" and "Persona grata" by M. Kotsiubynskyi, as well as the topic for infanticide of the classical Ukrainian literature*

**Keywords:** *short story, character, protagonist, antagonist, fear, guilt, sin, remorse, death.*

УДК 8(09)883

**О. Є. Бондарева**

ORCID: 0000-0001-7126-452X

## **МАРІУПОЛЬСЬКА ДРАМА: МЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ, СВІДЧЕННЯ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, ТЕАТРАЛЬНИЙ КОД**

*У статті розглядається драматургічний твір «Маріупольська драма», створений закарпатським драматургом Олександром Гаврошем на основі інтерв'ю з акторами, які вижили після бомбардування споруди театру в Маріуполі і зараз відроджують український Маріупольський драмтеатр в Ужгороді. Було виявлено, що п'єса не призначена для виконання на сценах інших театрів іншими професійними акторами, тому вона не друкується і не вноситься у відкриті електронні антології сучасних драматургічних творів про війну. Було встановлено, що провідні інтенції «Маріупольської драми» кореспондують із великим масивом документально-комеморативних джерел, яких дуже багато з'явилося до річниці трагедії Маріупольського театру. Було з'ясовано, що драматургові та акторам вдалося у невеличкому за обсягом драматургічному творі повноцінно реалізувати кілька дуже важливих для української колективної пам'яті дискурсів: Маріуполя, який чинив спротив агресору, перебуваючи у повному оточенні; війни як непропрацьованих колективних травм та скасування нав'язуваних російською пропагандою нарративів; нової колективної української ідентичності, яка витворюється у цій війні; зрештою – театру як особливого містичного простору.*

**Ключові слова:** війна, театр, ідентичність, пам'ять, колективна травма, дорослішання нації, комеморація.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-32-57**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** 16 березня 2022 р. у Маріуполі російською керованою авіабомбою було зруйновано Донецький академічний обласний драматичний театр, який містяни називали Маріупольською драмою, – один із найстаріших театрів Лівобережжя України. У споруді театру переховувалося дуже багато мирних мешканців (ті, хто працює зі свідками, називають цифри від однієї до двох тисяч), у тому числі дітей, і точна кількість жертв цього бомбардування досі невідома, адже, замітаючи сліди свого злочину, росіяни знесли руїни театру, зрівнявши ковшем зруйновані ударом стіни. Збереглися відеокадри з дрона, які дали можливість уявити масштаб руйнування театру. Рівно за півроку потому, 16 вересня 2022 р., в Ужгороді у приміщенні Закарпатського обласного музично-драматичного театру було представлено одну із перших спроб театральної меморизації цього злочину – документальну виставу «Маріупольська драма», яку презентували актори Віра Лебединська, Дмитро Муранцев, Олена Біла, Ігор Китриш: хтось виїхав з Маріуполя за день до трагедії, а хтось вижив у театрі під час його бомбардування. Текст для цієї вистави створив ужгородський драматург Олександр Гаврош, документуючи свідчення маріупольців, яким вдалося врятуватися та приїхати в Ужгород. «Історична реконструкція потрібна навіть тоді, коли соціальна пам'ять зберігає прямі свідчення події. Адже тоді, коли історик працює над проблемою з недавньої історії та з перших рук отримує готову відповідь саме на ті запитання, що він у своїй роботі ставить до цього свідчення, він усе одно має подивитися, чи цю готову відповідь-твердження можна розглядати як свідчення; тобто, перевіряти треба й тоді, коли відповідь на досліджуване питання історик отримав від очевидця події чи від того, хто безпосередньо брав у ній участь» (Коннертон, 2004, с. 32). Олександр Гаврошу під час опрацювання в Ужгороді свідчень тих, хто пережив трагедію Маріупольського театру, довелося бути фіксером та до певної міри таким



критично налаштованим істориком, а вже потім складати записані свідчення у невеличкий за обсягом (як будь-який драматургічний твір, розрахований на сценічне втілення) художній текст. П'єсу на сьогодні не надруковано, тож робота велася із її рукописом, люб'язно наданим автором. Довкола цього драматургічного тексту у статті створено відповідні фактографічний та культурологічний контексти, що дає змогу розгорнути повноцінний дискурс «Маріупольської драми» як одиначної художньої сторінки у контексті актуальних студій пам'яті та практик меморизації, пов'язаних із конкретним кричущим злочином росіян в Україні. Для сучасного художнього дискурсу війни Маріуполь став особливим містом: з одного боку, образ Маріуполя остаточно скасовує у пам'яті українців, вихованих на радянських наративах, сюжет блокадного Ленінграду, урівнюючи у нищості німецький фашизм та сучасний рашизм; з іншого боку – показує, що весь бруд, розкручуваний російською пропагандою та її українськими адептами проти базованого у Маріуполі полку «Азов», був ні чим іншим, як помстою за те, що росіянам не вдалося втримати Маріуполь у 2014 році, коли вони взяли місто під контроль 10 травня і були вибиті з нього вже 13 червня.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ще 11 березня 2022 року на українському аналітичному ресурсі «Новинарня» став доступним відеосюжет, наданий окремим загоном спеціального призначення «Азов», бійці якого утримували блокадний Маріуполь. У сюжеті містилися відеозйомки про те, як Маріупольський драмтеатр став бомбосховищем для понад тисячі людей. Наголошувалося, що натомість свого призначення як закладу культури тепер театр – це «один зі шляхів втечі від гуманітарної катастрофи Маріуполя» і що багато хто з акторів театру став волонтерити для містян (Новинарня, 2022). Український Центр стратегічних комунікацій та інформаційної безпеки дослідив, як і чому саме «Азов» російською пропагандою у 2022 році був обраний «для розкрутки чорної легенди про “страшних нацистів”, особливо для світової аудиторії», – це була спроба помсти азовцям за той спротив, який вони знову чинили окупантам у Маріуполі (Главком, 2023).

Частину зруйнованої споруди окупанти розібрали до середини травня 2022 р., заявивши про власні плани знову відкрити театр саме у його споруді, причому планували зробити це до 10 вересня, але не зробили (Мірер, 2022). Окупанти також проводили розкопки серед руїн театру, що засвідчили супутникові знімки американської компанії Махар Technologies. Показово, що місцеві мешканці масово відмовлялися від участі у цих розкопках, тож російським військовим довелося залучити до цього співробітників МНС Росії.

У грудні 2022 року окупанти обнесли споруду театру велетенським банером із портретами письменників – в основному російських, але на знімках, що уперше були надруковані 12 грудня 2022 р., також на передній частині банера було видно портрети Гоголя і Тараса Шевченка. Українці блискавично відреагували на ці показові та блюзнірські «фасадні» прикриття злочинів російського режиму обгортками та симулякрами культури: «Росіяни бомбами знищили Драмтеатр у Маріуполі та вбили багато людей, які там ховалися. Потім покривали залишки театру екраном з зображеннями Пушкіна, Толстого і Гоголя. Під тонким покривом “великокультурного фасаду” лише злочини, біль, смерть і руїна. Вся суть російської культури в цьому жесті», – зазначила режисерка Ірина Цілик у Fb-дописі від 12.12.22 (Tsilyk, 2022); «Ось ця світлина унаочнює неявну роль культури в справі возвеличення імперії. Творці культури створюють фасади, які прикривають злочини. (Зруйнований театр у Маріуполі, фото з мережі)», – резюмував філософ Тарас Лютий у Fb-дописі від 13.12.22 (Lyuty, 2022).

22 грудня 2022 р. за допомогою будівельної техніки окупанти знесли залишки зруйнованих приміщень театру, зокрема, задню і центральну частину будівлі, які засвідчували та унаочнювали їх злочин, доводячи факти бомбардування. Залишилися лише центральна частина з колонами та частково дві бокові стіни.

30 грудня 2022 року маріупольський Телеканал ТВ-7 оприлюднює короткометражну документальну стрічку «Маріупольський Драмтеатр. 1960-2022. Останній рік життя», в

якій фіксує, що перша професійна театральна група Віноградова з'явилася у Маріуполі ще у 1878 році, що саму споруду театру у 1960 році збудували на фундаменті давнього Храму Святої Марії-Магдалини (у сюжеті на Espresso.TV від 23.12.22 радник міського голови Маріуполя Петро Андрющенко повідомив, що за радянських часів театр було зведено на місці захоронення солдатів вермахту (Espresso, 2022), а у радіофільмі «Зустрінемося на Драмі» актори згадують, що на місці зруйнованого храму містилися господарські споруди театру, а його основна будівля постала на місці цвинтаря Другої світової війни (Зустрінемося на Драмі, 2023)). Автори сюжету стрічки «Маріупольський Драмтеатр. 1960-2022. Останній рік життя» оминають те, що наявне у свідченнях акторів, – що «у промисловому місті театр не мав великого попиту», на відміну від площі перед ним (Марченко, 2022), тож дають евакуйованим маріупольцям, у тому числі далеким від театральної справи, висловитися про те, чим у їхньому житті був Маріупольський театр, створюючи йому у такий спосіб ореол сакрального центру міста: хтось територію довкола нього з надсучасним дитячим майданчиком та світломузичним фонтаном розглядав як місце прогулянок та відпочинку, для когось це було простором юнацьких спогадів, мітингів, свят, концертів та ярмарків, для маріупольських театралів це була територія, просякнута атмосферою таємничості, дитячих свят, тематичних зустрічей, яскравих гастрольних вистав – але усі респонденти говорили про цей театр як про місце родинної сили маріупольців, центральну точку міста, яка їх усіх об'єднувала. Фільм завершується відзнятими одразу після трагедії руїнами театру, над якими ще здіймаються дим і попіл (Телеканал ТВ-7 Маріуполь, 2022). Платформа «Spatial Technologies», яка поєднує технології 3D-візуалізації з опрацюванням свідчень учасників подій, маркує Маріупольський театр від початку повномасштабного російського вторгнення 2022 року до його знищення як «ключовий притулок у місті» і як «унікальне місце солідарності та опору» (Spatial Technologies, 2023). Алла Киридон, розмежовуючи індивідуальну та колективну пам'ять, водночас наголошує, що для «підтвердження» або «уточнення», або навіть «для заповнення окремих лакун» «індивідуальна пам'ять може спиратися на пам'ять колективу», а відтак колективна пам'ять «обертається довкола індивідуальної пам'яті, не ототожнюючись з нею, розвиваючись за власними канонами» (Киридон, 2016, с. 71).

**Актуальність дослідження** – в імплементації студій пам'яті у дослідження сучасної української драматургії про новий етап російської військової агресії проти України, адже подібні художні тексти стають однією із дієвих комеморативних практик у сучасній охопленій війною Україні та – завдяки гастролям і сценічним читанням – за її межами.<sup>[1][2]</sup>

**Мета статті** – розглянути п'єсу та виставу «Маріупольська драма» у найширших фактографічних та культурологічних контекстах на методологічній платформі сучасних *memory studies*.<sup>[1][2]</sup>

**Завдання дослідження** – зібрати та відрефлектувати наявні на сьогодні мистецькі артефакти про знищення Маріупольського драмтеатру, зіставити із цим масивом твір «Маріупольська драма»; дослідити, наскільки у цій історії про конкретний злочин використано ключові театральні-семіотичні коди; з'ясувати, якими ресурсами у «Маріупольській драмі» оформлено дискурси війни та ідентичності.<sup>[1][2]</sup>

**Виклад основного матеріалу.**

**Методологічні зауваги.**

Ведучи мову про факти рецепції та опрацювання трагедії Маріупольського драмтеатру, візьмемо за основу тезу Мар'яна Гольки, що «пам'ять рідко існує завдяки власній автономній інерції; вона зазвичай мусить бути підтримувана, зміцнювана і за потреби нагадувана» (Голька, 2022, с. 10). З 1 березня 2022 року російські окупанти взяли Маріуполь у повну облогу, не пускаючи у місто гуманітарну допомогу та не дозволяючи евакуювати мирних мешканців. Відзнятий бійцями полку «Азов» документальний матеріал про ще неушкоджений Маріупольський драмтеатр, оприлюднений 11 березня 2022 року, засвідчував, що у споруді театру без світла і тепла опинилося «багато дітей та хворих, що потребують уваги й медикаментів», що людям у споруді театру допомагали не лише місцеві

волонтери, але й українські військові (Новинарня, 2022). Російські окупанти від початку намагалися різними шляхами спотворити відомості про власний злочин проти людяності, використовуючи різні маніпулятивні технології. Скажімо, російське медіа «Аргументи і Факти» взяло інтерв'ю в окупованому Бердянську у актора Даміра Сухова, який начебто засвідчив, що театр підірвали зсередини і що це справа рук ЗСУ (одночасно у більшості російських медійних ресурсів підживлювалося приписування цього злочину батальйону «Азов»), а трупний запах на руїнах театру – це залишки замороженої риби, яку привезли людям напередодні. Очевидці засвідчують, що Даміра Сухова у момент бомбардування театру вже не було у Маріуполі, він виїхав за кілька днів до цього, а сам Сухов колегам із проукраїнською позицією розповів, що він нічого такого не говорив, він поспілкувався з російським журналістом по телефону лише п'ять хвилин, а все, що написано медійним джерелом від його імені, не є його свідченням (Петік, 2023). Так само актор театру Сергій Забогонський звинуватив відому своєю проросійською позицією міжнародну організацію «Amnesty International» у навмисному спотворенні тих свідчень, які він особисто надав її представникам одразу після трагедії, адже він свідчив щонайменше про 50-70 загиблих у тому сегменті театру, де він перебував, а у звіті організації було зафіксовано цифру 12: «Я набрав цього хлопця, якому розповідав, запитав, як так? Він сказав, що всі мої слова вказав у звіті та передав. А те, що озвучили, – це рішення керівництва їхньої організації» (Петік, 2023). Загалом же «Amnesty International» у липні 2022 р. наводило цифру загиблих під завалами театру біля 300 людей (свідчення про свідомі фальшування інтерв'ю очевидців змушують ставитися до цих підрахунків із певною недовірою, хоча ця ж цифра фігурувала у заяві Маріупольської міської ради одразу після атаки (Главком, 2023)). На противагу цій цифрі є експертні висновки агенції «Associated Press», яка оприлюднила свої матеріали у травні 2022 р. та нарахувала не менше ніж 600 загиблих (Покальчук, 2022; Главком, 2023). Дослідження іншої міжнародної організації, «Transparency International», підтвердило, що тракт було здійснено саме з російського літака і що, попри те, що ані в самому приміщенні театру, ані поряд не було жодних військових цілей, на будівлю театру прицільно було скинуто надпотужні, ймовірно, 500-кілограмові авіабомби. 13 квітня 2022 року про те, що версія підризу театру зсередини не знайшла жодних підтверджень і що Росія вчинила воєнний злочин, заявили в ОБСЄ. Непрямим підтвердженням авіаудару росіян по Маріупольському театру міжнародні розслідувачі називають також те, що у цей же день російські авіаційні бомби було скинуто ще на один цивільний об'єкт Маріуполя – басейн «Нептун», в якому перебували вагітні жінки (Главком, 2023). На сьогодні кількість тих, хто вижив та вийшов з розбомбленої споруди театру, становить близько 130 людей (Spatial Technologies, 2023).

Відповідно, і театральна вистава-дос «Маріупольська драма» сьогодні «важлива як фіксація трагедії, яку не можна пробачити, бо це злочин проти людяності, що не має терміну давності» (Толочко, 2022).

Усе це дає підстави розглядати будь-який художній текст про Маріуполь від 24 лютого 2022 року до його повної окупації росіянами у контексті методології *memory studies*, яка має власні базові підходи до роботи з пам'яттю: актуалізує рефлексії щодо онтології і технологій пам'яті, традицій та репрезентацій, співвідношення індивідуальної та колективної пам'яті, соціального та культурного моделювання публічної та персональної меморизації (Киридон, 2016, с.109), працює з феноменами колективної пам'яті (Минуле / Майбутнє / Мистецтво, б.д.). «Смерть у вогні цілого міста..., з усіма його спорудами і деревами, його мешканцями, домашніми тваринами, різноманітним начинням та меблями – все це неминуче мало призвести до перевантаження та паралічу мисленнєвої та емоційної спроможності тих, хто зміг урятуватися. Тож оповіді окремих самовидців мають лише опосередковану цінність і потребують доповнення всім тим, що відкривається при синоптичному, штучному погляді на ситуацію», – відзначав в одній зі своїх лекцій про килимові бомбардування Берліна під час Другої світової війни Вінфрід Георг Зебальд (Зебальд, 2023, с. 38). Подібна ситуація і з Маріуполем та його різними трагічними

локаціями, тож говорити про твори, написані на свідченнях конкретних людей, варто у набагато ширшому фактографічному контексті, що і буде зроблено у статті.

### **Фактографічні зауваги.**

Про «цілковито знищений Донецький академічний обласний драматичний театр у Маріуполі» згадує засновник порталу «Театральна риболовля» Сергій Винниченко в одному зі своїх інтерв'ю: «Всі ж пам'ятають той жахливий день, який сколихнув увесь світ, коли будівлю театру, де ховалися люди, прямим попаданням зруйнували ворожі бомби. Згодом прийняли рішення відновити роботу театру в іншому місті, а виконувати обов'язки директора-художнього керівника призначили Людмилу Колосович, яка була там режисеркою попередніх кілька років. Остання її прем'єра була 24 серпня 2021-го року за “Марусею Чурай” Ліни Костенко – вистава називалася “Маруся”. Її роботи привносили до російськомовного репертуару в Маріуполі українську мову, літературу» (Базів, 2022). При цьому Сергій Винниченко невинувато приписує українізацію Маріупольського театру винятково Людмилі Колосович, яка у цьому театрі ставила не лише український, але й російський репертуар (липень 2020 р. – «Верочка» А. Чехова), але зовсім не веде мову про режисера Анатолія Левченка, якому, власне, після 2015 року театр був зобов'язаний спробами набути українську ідентичність – зміна назви театру, низка талановитих українських прем'єр, у тому числі увага до української класики («Енеїда», «Лісова пісня»), українського поетичного слова (вистави за поезіями Т. Шевченка, О. Олесь), сучасної української драматургії («Слава Героям», «Maidan inferno», «Стрибки у час добровольця Сашка»); українізація старого театрального репертуару, у тому числі розрахованого на дітей; гастролі й українські театральні фестивалі; повернення театру у загальноукраїнський культурний простір, де цей театр був відсутнім майже 20 років. За це Анатолій Левченко поплатився від проросійського керівництва театру 2018 року – своєю посадою, від окупантів 2022 року – власною свободою.

Для окупантів було принципово використати знищений театр як дієвий ідеологічний інструмент, тож у захопленому та зруйнованому Маріуполі вони створюють так званий Маріупольський республіканський академічний ордену Знак пошани російський драматичний театр (Петік, 2023). Частина колективу театру залишилася в окупованому Маріуполі або повернулася назад і виявила згоду на співпрацю з окупантами (Сергій Мусієнко, Наталія Квятковська, Лариса Колесник, Ольга Гриневиц, Наталія Атрощенко, Марина Мусієнко, Антон Шаламов, Наталія Добрунова, Наталія Гончарова, Валерій Капінус), на місця ж тих, хто відмовився від співпраці, взяли студентів місцевого коледжу. Зараз цей склад театральної трупи гастролює Росією з виставами, поставленими ще до 24 лютого 2022 року: «Вистави “Водевілі”, “Золоте курча” показали в десяти містах РФ. Щоправда, слід зазначити, що ці спектаклі було поставлено на сцені Маріупольського театру ще до 24 лютого, а також до них записано пісні у виконанні акторів, які не побажали працювати на ворога. Але це анітрохи не бентежить гастролерів» (Петік, 2023). З понад 200 членів театрального колективу лише 13 переїхали працювати в Україні. Частина театральної трупи погодилась на переїзд до Ужгороду – там працюють зараз тільки 5 акторів (Зустрінемося на Драмі, 2023), актор Володимир Єрмішин влаштувався у Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки у Києві.

Про те, що окупанти розшукували всіх, хто грав в українському театрі Маріуполя, та пропонували їм повернутися, розповів актор і комендант бомбосховища у театрі Сергій Забогонський, який зараз мешкає у Таллінні. Від імені влади такі пропозиції робив актор Сергій Мусієнко (Петік, 2023). Актриса Ганна Німайєр, яка зараз працює у Черкаському академічному музично-драматичному театрі, розповідає, що ті, хто не прийняв пропозиції окупантів, зі своїми колегами, які тепер служать окупантам, не спілкуються: з обох боків представників «не свого» бачення вважають зрадниками: «Вони для нас зрадники, а ми для них зрадники» (Петік, 2023). Про рішення працювати у театрі окупантів з боку тих колег, які не виїхали з Маріуполя, обережніше говорять актори та співробітники театру, які дають свої свідчення у радіофільмі «Зустрінемося на Драмі»: «Ми не засуджуємо людей, які

залишились у Маріуполі. Засуджуємо тільки нелюдів, які змусили українців робити цей складний вибір» (журналістка «Громадського радіо» Вікторія Єрмолаєва); «Про колег, які залишились у Маріуполі, мої друзі-актори теж дуже обережно говорять. Бо це болюча тема» (Юлія Соганчі, звукорежисерка Маріупольського театру) (Соганчі та Єрмолаєва, 2023).

Як бачимо, для російських окупантів принципово важливим є не лише знищення нелояльних до своєї імперської політики українців, але і ламання людей, спотворення їх ідентичності: вони отримують особливі моральні дивіденди, коли українці вбивають українців або виявляють ненависть до всього українського. Історія театру Маріупольської драми є показовим прикладом, як системно росіяни задіюють кілька колоніальних стратегій упокорення:

- залякування, катування, фізичні та моральні знущання – це те, що довелося пережити проукраїнському режисеру театру Анатолію Левченку, який майже рік вважався зниклим безвісти і досі не має змоги покинути окуповану територію та вивезти свою родину;

- залякування масовим терором – факт скидання важкої авіабомби на споруду театру, повного мирних цивільних людей;

- спроба показати українське суспільство не менше дегуманізованим, аніж російське – намагання росіян приписати злочин знищення театру полку «Азов»;

- матеріальне заохочення та стимулювання визнанням – на це купилися ті актори і режисери, які стали колаборантами у сфері культури, адже їм було запропоновано досить великі зарплати – 80 тисяч рублів (Петік, 2023);

- публічна компрометація тих, хто не виявив достатньої лояльності – історія зі спотвореними свідченнями Даміра Сухова та Сергія Забогонського;

- створення ілюзії «свята життя» на попелищі та на кістках – сам процес показового швидкого відновлення Маріупольського театру як інституції (окупантам поки не вдалося відновити вцілілу частину споруди, але вони проголошували такий намір);

- ламання нестійкої ідентичності – що, наприклад, відбулося із акторкою Наталією Квятковською, яка спочатку як українська біженка опинилася у Хмельницькому, а згодом виїхала в Італію (там, отримавши роботу у театрі, емоційно свідчила, як росіяни розбомбили її театр і як вона з дітьми рятувалася втечею з міста), яка раніше не виявляла проросійських поглядів, після 2014 року вчила українську мову і засуджувала колег, що чинили спротив поступовій українізації репертуару театру, але наприкінці 2022 року повернулася у Маріуполь і тепер гастролює Росією (Петік, 2023);

- підкуп міжнародних організацій з метою здобуття їхньої лояльності та спотворення свідчень очевидців – в чому маріупольці звинувачують «Amnesty International»;

- привласнення культурних продуктів та позиціонування їх як «російських» – що, власне, ми бачимо у гастрольних виставах маріупольців-колаборантів;

- повне знищення ідентичності та заміна її на іншу стійку ідентичність – достатньо згадати, що за допомогою спільноти OSINT-аналітиків InformNapalm вдалося ідентифікувати російського офіцера, який віддав наказ зруйнувати театр у Маріуполі та контролював його виконання (він же скеровував ракети на пологовий будинок та дитячу лікарню у цьому місті), – ним виявився уродженець міста Овруч на Житомирщині Сергій Атрощенко, який по завершенні навчання у російському військовому училищі зрікся свого українства (Рагуцька, 2023).

Що на противагу цим стратегіям ми маємо з української сторони? Маємо принципове рішення щодо відновлення діяльності театру як української культурної інституції. Відсутні будь-які публічні відомості та активності уповноважених державних інстанцій і творчих спілок, спрямовані на те, аби розшукати чи вивезти на територію України режисера Анатолія Левченка та його родину. Акторам та співробітникам театру,

яким вдалося вирватися з окупованого Маріуполя, не було надано своєчасну психологічну допомогу та необхідну підтримку, і вже понад рік «люди й інституції намагаються рятуватися самотужки» (Славінська, 2022). Ми не бачимо судових позовів щодо авторських прав до російського ерзацу Маріупольського театру. Також не маємо відомостей про те, чи оголошено у міжнародний розшук Сергія Атрощенко і чи застосовані дієві санкції проти нього та його родини.

**Елементи маркерної ідентифікації меморіальної пам'яті про Маріупольський драмтеатр.** До річниці знищення Маріупольського драмтеатру було здійснено чимало зусиль окремих ініціативних груп щодо меморіалізації пам'яті про сам театр і про жахливий злочин, пов'язаний із ним. Частина реалізованих ініціатив засвідчує, що ця робота велася майже цілий рік, – на жаль, переважно вони належали не державі та її інституціям, а бізнесу та громадянському суспільству. Тут було використано різні «практики записування», які всі «побудовані так, що ми мусимо зробити щось таке, що буде схоплювати й утримувати інформацію довгий час по тому, як людський організм уже перестане її надавати» (Коннертон, 2004, с. 115), які оформлювали «колективну пам'ять» як «сукупність свідомих чи несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою, до ідентичності якої невід'ємно належить відчуття минулого» (Нора, 2014, с. 188). При очевидній великій довірі до «пам'яті свідків» у її опрацюванні також варто враховувати, що ми «виявляємо щодо неї й більший скептицизм, який схиляє нас до порівняння і верифікації джерел, однак, як часто трапляється, та сама подія може бути по-різному сприйнята й інтерпретована навіть очевидними свідками чи учасниками» (Голька, 2022, с. 40). Мар'ян Голька відокремлює «нейтральну пам'ять» і «пам'ять-знак», припасовуючи останній функції «джерела зла», оскільки вона «нагадує не метафоричний, а реальний знак, який випалювався на шкірі» (Голька, 2022, с. 41). Залишки Маріупольського театру – саме такий знак, візуалізований фіксерами, донесений до багатьох людей медійно, використаний пропагандою та поки що слабо опрацьований культурою. Із медійних артефактів варто звернути належну увагу на наступні.

Громадське радіо презентувало радіофільм «Зустрінемося на Драмі», підготовлений звукорежисеркою Маріупольського драмтеатру Юлією Соганчі та журналісткою Вікторією Єрмолаєвою за участі акторів Вадима Єрмішина та Олени Білої, а також ще однієї акторки, яка виїхала на підконтрольну українську територію, але боїться розкривати своє ім'я. Задекларовано, що цей подкаст не є звичайною журналістською роботою, оскільки його побудовано за всіма законами драматургії: є зав'язка («російськість» театру навіть у назві, а також у левовій частині репертуару), конфлікт (зіткнення із зовнішнім жорстоким ворогом та прицільне руйнування театру російською авіабомбою), розв'язка («ті, хто залишився у Маріуполі, вважають себе патріотами, а тих, хто виїхав – зрадниками») та епілог («будівля-примара ховає дуже багато трагічних історій»), а ще наприкінці є суто театральний жест – оплески «театру, якого більше нема» (Соганчі та Єрмолаєва, 2023). Виконавча продюсерка Громадського радіо Ana More у своєму Fb-дописі від 16:03.23 також дає посилання на ApplePodcasts ([cutt.ly/V4uEv7g](https://cutt.ly/V4uEv7g)), Spotify ([cutt.ly/B4uEfoB](https://cutt.ly/B4uEfoB)), SoundCloud ([cutt.ly/C4uEjWS](https://cutt.ly/C4uEjWS)), YouTube ([youtu.be/\\_UF6l7v8YKo](https://youtu.be/_UF6l7v8YKo)), аби цей радіофільм можна було прослухати на зручній та звичній для користувачів віртуальній платформі, а ще закликає слухати радіофільм та читати текст безпосередньо на сайті Громадського радіо: [cutt.ly/e4uEpaJ](https://cutt.ly/e4uEpaJ) (Ana More, 2023).

Звернімо особливу увагу на створений ініціативою «Spatial Technologies» спільно з Forensis та Forensic Architecture дослідницький фільм «Російський авіаудар по Маріупольському драмтеатру. Частина 1. Місто в театрі», презентований 11 березня 2023 року у київському кінотеатрі «Жовтень», а 16 березня, у річницю знищення театру, оприлюднений на Fb-сторінці Центру просторових технологій (Center for Spatial Technologies). Команда проекту поставила собі за мету підняти завісу дезінформації

довкола руйнування театру, для чого збирає власний архів, у якому вже зараз наявні тисячі фотографій, відео та дописів у соціальних мережах. Усе це фахівці проєкту пов'язали з 3D-моделлю театру, записавши понад 100 годин розмов зі свідками у техніці «просторове свідчення»: свідки взаємодіяли з віртуальною 3D-моделлю театру і наповнювали її деталями, відомими лише їм. Автори фільму визначають таку модель як «втілення колективної пам'яті» (Spatial Technologies, 2023). До стрічки увійшов унікальний онлайн-архів з раніше неопублікованими матеріалами з Маріуполя, який складається зі світлин, відео, цифрових «артефактів», ескізів будівлі та свідчень, в результаті чого, сполучивши два підходи – 3D-моделювання та роботу з усними свідченнями – максимально точно відтворено певний відрізок подій, який проливає світло на них не лише для української, але і для закордонної аудиторії (Горлач, 2023а). Розпочавшись кадрами відео за кілька хвилин після прильоту російської авіабомби, коли вцілілі люди покидають зруйнований театр, цей фільм фіксує та підкріплює свідченнями очевидців кілька дуже важливих меседжів: руїни театру стали декорацією для російської пропаганди; будівля театру в епіцентрі повномасштабної війни перетворилася на ціле місто; попри те, що окупанти обіцяли людям зелені коридори евакуації від театру, вони не дозволили цю евакуацію; у театрі було створено самоорганізовану модель громадянського суспільства; актори та співробітники театру були дуже активними волонтерами; щоранку волонтери організовували вилазки у місто як місії з пошуку провізії для людей у театрі – їжі, води, ковдр, теплих речей з усього міста; російський літак не лише зруйнував споруду – він розбив унікальний осередок солідарності військового часу. Фільм завершується маловідомим відео, на якому зблизька зафіксовано звук літака і вибух внаслідок попадання бомби у споруду театру, а також усні репліки очевидців, чим остаточно знімаються будь-які версії роспропаганди про підрив зсередини (Spatial Technologies, 2023). Також важливо, що фільм має покадрові субтитри англійською мовою – це робить його важливим свідченням за межами України.

Львівська студія Skeiron запустила проєкт #SaveMariupolHeritage, щоб зберегти у цифровому форматі не лише зруйнований театр, але і всю зруйновану архітектурну спадщину Маріуполя. За допомогою оцифрованих фотографій із довоєнного міста, які дбайливо збирає команда цього проєкту, можливо створити віртуальні тури подорожі в минуле. Першою роботою став 3D-тур Маріупольським драмтеатром. Про це команда проєкту повідомила 14 березня 2023 року на своїй Fb-сторінці. «Тур було створено з використанням передової технології фотограмметрії – вдалось зробити зображення екстер'єру та інтер'єру театру, а потім перетворити їх на 3D-модель із картою глибини. Зараз уже можна побачити 3D-хмару точок центральної частини міста й 3D-тур по Маріупольському драматичному театру» (Горлач, 2023b).

Також до річниці злочину російських військових у Маріупольському театрі Харківська правозахисна група, яка фіксує безліч свідчень українців, що застали російську окупацію, оприлюднила відеоінтерв'ю з мешканкою Маріуполя Лілією Михайлюк, яка разом зі своєю родиною пережила авіаудар росіян по Драмтеатру, перебуваючи всередині споруди. Інтерв'ю було записано ще влітку 2022 року, але не оприлюднювалося з питань безпеки. Жінка розповіла, що усіх, хто прибував у споруду театру, реєстрували, що у театрі був потужний волонтерський рух, фіксувала, де перебували її близькі в момент удару, коли люди почули гул літака, описала, як маріупольці після вибуху шукали рідних – нічого не було видно, лише лунали голоси та стогін і плач, засвідчила, що було дуже багато поранених і що волонтери радили тим, хто виходить, не дивитися довкруг, аби не бачити цих важкопоранених, а швидко покидати приміщення, рятуючи себе та своїх дітей. Ті, хто вийшов з театру, частково прийшли до філармонії, звідки росіяни вивозили людей на окуповані території. Лілії та її родині пізніше вдалося виїхати з окупації на українську територію, і тепер вона готова свідчити про злочини проти мирних цивільних українців (Харківська правозахисна група, 2023). Також свідчення очевидців про трагедію у маріупольському театрі та/або відповідні кадри хроніки є фрагментами у численних документальних стрічках про трагедію Маріуполя – «Маріуполь. Невтрачена надія» від

NV.UA (NV.UA, 2022), «Маріуполь... поза зоною» від Подробиці (Подробиці, 2022), «Маріуполь. Хроніки пекла» від TTVStudio (TTVStudio, 2022), «“Ми переступали через трупи”: історії тих, хто вибрався з Маріуполя» від BBC News Україна (BBC News Україна, 2023), «Маріуполь: Человеческие истории» від BBC News – Русская служба (BBC News – Русская служба, 2023), «20 днів у Маріуполі» українського режисера Ростислава Чернова (Попудрібо, 2023), а також у фільмі «Маріуполь 2» вбитого у Маріуполі у квітні 2022 року литовського режисера Мантаса Кведаравічюса (його співрежисерка Ганна Білорова змогла вивезти відзнятий матеріал із Маріуполя) (RLT.lt, 2023).

### **Дискурс Маріуполя в інтерпретації акторів-свідків та драматурга-документаліста.**

«До Ужгорода евакуювався Донецький академічний драматичний театр з Маріуполя, і керівництво запропонувало створити п'єсу про трагічні події в їхньому місті. Два місяці тривала напружена робота, яка включала в себе і чотирнадцять інтерв'ю, які мені довелося взяти в маріупольців, що переїхали до нас. З цього матеріалу можна зробити окрему книжку, адже подекуди ці розмови-сповіді тривали кілька годин» – згадує драматург Олександр Гаврош (Гаврош та Толочко, 2022). Так народилися текст і вистава «Маріупольська драма». «На сцені глядач бачить кілька історій: Віри Лебединської, Дмитра Муранцева, Олени Білої, Ігоря Китриша, Матвія Китриша. Вони розповідають, як намагалися вижити в драмтеатрі: співачка, студент і акторська родина з дитиною. До слова, школяр Матвій – син Олени Білої й Ігоря Китриша – грає, як дорослий, переказуючи глядачеві пережиті емоції» (Толочко, 2022). Цікаво, що драматург, маркуючи своїх дійових осіб, начебто створює ілюзію твору, який може гратися іншими театральними колективами: «*Актор, провідний майстер сцени*», «*Акторка, його дружина*», «*Син подружжя акторів, школяр*», «*Співачка, старша самотня пані, займається вокалом з акторами театру*», «*Студент, любитель театру*» (Гаврош, 2022). Проте коли на початку дійства актори виходять з великими валізами, довго мовчать, а потім по черзі починають говорити, ми розуміємо, що ця драма досі взагалі не розрахована бути зіграною кимось іншим, – адже учасники сценічного дійства заново переживають перед глядачами флешбеки важких маріупольських подій і свідчать про побачене та пережите, а не моделюють собі «чужі» рольові амплуа. Не випадково текст цієї п'єси не надається до друку та не пропонується іншим театрам для створення репертуарної вистави.

«*Великі валізи*», з яких розпочинається сценічна дія, одразу маркують дискурс біженців, у нашій ситуації внутрішніх, який став одним із наріжних дискурсів української драматургії після повномасштабного вторгнення. Аби цей дискурс увиразнити, драматург у спогадах своїх дійових осіб створює картини мирного і квітучого Маріуполя, який за роки української незалежності з промислового осередку із забрудненим повітрям та засміченою територією перетворився на сучасне розкішне європейське місто. Цікаво, що жоден із акторів, хто евакуювався до Ужгорода і тепер працює в українському Маріупольському драматичному театрі, не є приналежним до цього міста від народження, тому вони порівнюють свої враження із містами, звідки вони приїхали, та розповідають про свою мотивацію жити саме в українському Маріуполі.

Родинна пара Ігоря Китриша та Олени Білої 2003 року їде у Маріупольський драмтеатр на прослуховування після випуску з Харківського театрального інституту імені Івана Котляревського. Вони вражені морем та його синім кольором, пестливо називають його «*морько*», пам'ятаючи, як їм сподобалося вперше побачене місто – плануванням, зручним транспортом, атмосферою у театрі. Заради того, аби тут жити до старості і бути відданими служінню у своєму театрі, актори двадцять років мешкали у гуртожитку, збираючи на власне житло – омріяну трикімнатну квартиру. Своє юнацьке, романтичне ставлення до міста актори зберегли аж до подій лютого 2022 року, і тепер їм невимовно болить ця романтика – вона проступає крізь безвихідь, страх і відчай, вигулькує споминами, прагне бути озвученою. Їхній син Матвій народився вже у Маріуполі, тож він абсолютно закономірно промовляє від себе та від усіх «*Я – Маріуполь!*», показуючи на



кубик із зображенням Маріупольського драмтеатру, який розламується на очах у публіки.

Співачка Віра Федорівна Лебединська порівнює Маріуполь 1990-х років із її рідним Донецьком, коли вона зі своїм українським театром уперше приїхала на гастролі у це зросійщене місто. У її міркуваннях Донецьк значно вигравав у всьому на тлі «сірого» металургійного міста, в якому вона ніколи не хотіла жити. Проте після окупації Донецька у 2014 році вона продає свою розкішну донецьку квартиру та натомість купує однокімнатну у Маріуполі, аби жити на українській землі та працювати в українському театрі. Драматург не повідомляє про те, що Донецький національний академічний український музично-драматичний театр, заснований ще В. Васильком та О. Загаровим, у 2014 році відмовився від маркера «український» у назві та ледь не у повному складі перейшов на бік сепаратистів так званої ДНР, обслуговуючи їхні урочистості та примхи. Проте цей загальновідомий факт робить індивідуальний вибір Віри Лебединської переїхати у прифронтове місто, яке їй не подобалося, але яке лишилося під українським контролем, – актом свідомого вибору на користь загальної (української) та локальної (донбаської) ідентичностей та відмову від нав'язуваних росіянами ідентифікаційних благ, адже їй довелося покинути рідне місто, яке процвітало «лише до окупації», але вона хотіла не полишати рідний край і прийняла Маріуполь, подивившись на нього тепер «іншими очима»: «Він змінювався. У центральному районі зробили бруківку. І я одягала каблучки, брала сумочку, капелюшок і до театру ходила пішки. Йдеш по проспекту Миру, з одного боку вже відреставровані будівлі – дитяча лікарня, міська, пологовий будинок. Їх фарбували у яскраві кольори – зелений, жовтий, рожевий. А з другого боку – високі будинки...» (Гаврош, 2022). Доля та вибір цієї літньої жінки маркують не лише особистісну позицію, але і засвідчують те, як українська держава на певному етапі самоусунулася від вирішення людських доль, наприклад, у сфері культури – люди рятувалися від агресорів самотужки та на власний розсуд.

Студент Діма Муранцев приїхав в український Маріуполь із окупованого Харцизька – містечка неподалік Донецька. Для порівняння українського Маріуполя та міст українського сходу під російською окупацією хлопець використовує антиномію «живе місто»/ «Дира»: «Так от, я приїхав до Маріуполя з “Дирі”. І перше, що побачив, коли йшов по проспекту Миру, це будівлі, які реставрувалися. На моїх очах кладуть нову дорогу. Я бачу, що місто реально живе. А в нас у “Дирі” нічого не роблять. У тролейбусах в Маріуполі є вай-фай, кондиціонер, телевізор. Я розплачувався за проїзд з телефону. Я в Маріуполі забув, що таке готівка. Всюди плачу через “Google-pay”. Навіть у найменшому магазинчику. Це ж круто! Як у Європі! А у “Дирі” немає навіть банків – ні українських, ні російських (Я ж дзвоню мамі, вона мені розкаже). Коли я приїхав у Маріуполь, то думав, що буду порівнювати його з Харцизьком. А тут навіть Донецьк програє...» (Гаврош, 2022).

Аби підсилити ефект «справжності» сценічної нарації, у виставі показують відеофрагменти, зняті акторами безпосередньо у Маріуполі в останній тиждень лютого та період до евакуації, «які збереглися лише тому, що їх пересилали інтернетом рідним. Під час виходу з окупації довелося все з телефонів видалити» (Толочко, 2022).

Топографічна назва «Прспект Миру» у п'єсі Олександра Гавроша зримо контрастує з тим, що коїли у місті окупанти, як, власне, і «Площа Свободи». Драматургові вдається створити об'ємну картину війни, інколи йому вистачає кількох мікроштрихів, аби її суттєво підсилювати.

З радіоприймача, наявного у приміщенні театру, маріупольці дізналися, що «Маріуполь став містом-героєм! Це ж круто! Значить, ми стоїмо! Ми боремось!» (Гаврош, 2022), а пізніше, коли українські радіохвилі були повністю заглушені окупантами, мешканців осадженого міста саме через радіо намагалися переконати, що вже захоплено майже всю Україну і що вони залишилися її останнім форпостом, тому не мають іншого виходу, як здатися. Окупанти не давали містянам виїхати з Маріуполя: «Багато хто пробував вибратися з міста. Виїжджали і поверталися, бо на виїзді їх завертали військові. А дехто і не повернувся в театр. Ми не знаємо: чи доїхали вони, чи ні? Згодом, коли самі

*вже їхали до Бердянська, бачили дорогою розстріляні автівки з людьми всередині...»* (Гаврош, 2022).

У п'єсі є згадки про великі військові злочини росіян у Маріуполі, не пов'язані безпосередньо з театром, – про зруйновані цілі житлові масиви та вбитих містян, про те, як люди заживо горіли у своїх квартирах після обстрілів, про розбомблений 8 березня (росіяни люблять цинічний символізм дат!..) пологовий будинок неподалік театру, про прицільну роботу артилерії по місцях, де збиралися люди – або зловити мобільний зв'язок, або стати у продуктову чергу, або приготувати на вогнищі їжу, про розстріляну машину «швидкої допомоги» та закривавлені сліди від поранених: *«Російські літаки й артилерія методично розбивали центр міста – престижні добротні п'ятиповерхівки, так звані сталінки, збудовані після Другої світової. З кожним днем смертельні удари падали все ближче і ближче. В центрі вже не залишилося цілих будівель...»* (Гаврош, 2022).

Лейтмотивом «протоколювання» у п'єсі акторами і драматургом численних злочинів проти мирних маріупольців стає постійна констатація повного знищення Міста: *«Ніхто не уявляв, що з міста зроблять купу будівельного сміття, що повертатися вже фактично буде нікуди»* (Гаврош, 2022). Тобто упродовж дії п'єси Місто, яке росте, квітне, живе та вражає своєю гармонійністю, поступово перетворюється спочатку на осередок прихистку та нечуваної людської солідарності, а ближче до фіналу стає примарою, пилом та масовим кладовищем.

#### **Дискурс війни в оточеному місті.**

В українському Маріуполі після того, як місто тимчасово понад місяць побувало у російській окупації у 2014 році та зазнало масованого обстрілу мирних кварталів 2015 року, намагалися зробити певні фрагментарні «місця пам'яті» з проукраїнським внутрішнім змістом. Так, персонажі п'єси згадують про мурал на одній із висоток у центрі міста: *«Там була намальована дівчинка з іграшкою, яка втратила маму після обстрілів “Градами” у 2015 році. Ця дівчинка Мілана із сумною усмішкою символізувала, що Україна жива, що наша країна буде жити»* (Гаврош, 2022).

Як один із наймолодших «свідків» від дорослого колективу театру саме студент Дмитро Муранов звертає увагу на те, що у мирному Маріуполі дуже близьку війну здебільшого сприймали як «далеку»: *«Коли щодня чуєш, як бахає неподалік, перестаєш на це звертати увагу. Ну так, десь поруч ішла війна. Проте ти живеш своїм звичайним життям – ходиш на пари, в театр, заробляєш, закохуєшся...»* (Гаврош, 2022).

За свідченнями учасників сценічного дійства, маріупольці, так само як і більшість українців загалом, не були готові до ранку 24 лютого 2022 року. Нові реалії війни, про які розповідають актори, у Маріуполі попервах були схожі на те, що відбувалося на великій частині української території – потужні обстріли, спання на підлозі у коридорі, зникнення комунальних благ – води, газу, світла, *«прильоти»/ «ответки»*, руйнування ракетою *«будинку навпроти»*, який стояв *«обгорілий, чорний, без вікон»* (Гаврош, 2022). Драматургові необхідно було не лише зібрати ці окремішні свідчення, але й виструнчити їх у лаконічну сценічну оповідь так, як радить працювати зі свідками травматичних подій психотерапевтка Джудіт Герман: *«Люди, які пережили травму, спонукають нас об'єднати фрагменти та реконструювати історію, щоб пояснити значення їхніх нинішніх симптомів у світлі минулих подій»* (Герман, 2019, с. 13).

Оскільки «війна повсякчас нагадує про свій екзистенційний вимір, тобто постійно його витворює» (Грабович, 2023), Олександр Гаврош у п'єсі моделює декілька різних моментів, змушуючи персонажів робити вибір або розповідати про нього. Так, наявність у театрі такої великої кількості цивільних людей концентрично обумовлюється різними обставинами – раціональними (обіцяною евакуацією, яку окупанти так і не дозволили, руйнуванням інших сегментів міста, емоційними рішеннями людей, переведенням у театр породіль із немовлятами після трагедії з пологовим будинком) або ірраціональними (*«всі чомусь вважали театр найбезпечнішим місцем»* або ж людям *«не було куди більше йти»*) (Гаврош, 2022)). Коло руйнувань, яке постійно звужувалося довкруг театру, мав би

зупинити подвійний напис «ДЕТИ», адже маріупольці все ще вважали росіян людьми.

Саме відкритий діалогічний характер драматургічного твору стає тією комунікативною рамкою, у якій «відкритість до іншого має діалогічний характер» (Тішнер, 2019, с. 11), що дозволяє одночасно свідчити та реагувати на свідчення. Ще врахуємо, що драматург створює сценічну реальність, в якій усім реципієнтам вже добре відомо, що саме сталося з театром як спорудою і як прихистком для багатьох беззахисних цивільних людей. У такому контексті по-новому починає працювати метафора «порожнього простору» Пітера Брука як начала якісного театрального дійства: «Для того, щоб з'явилося щось якісне, спочатку треба створити порожній простір. Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існувати тільки за умови свіжого та нового досвіду» (Брук, 2005, с. 10). Зруйнований театр стає саме «порожнім простором», в якому оживають спогади, свідчення, гіпотези та вербальні картини. У кожного наратора у п'єсі є своя власна оптика бачення подій та війни, адже «індивідуальні психотравми... часто виступають своєрідними “кейсами”, через сукупність яких історична травма оприявнює свою масштабність, а її наративізація набуває художньої переконливості» (Гребенюк, 2022, с. 105).

Протиставлення у новому етапі війни українців як представників цивілізації Ероса, які понад усе на світі цінують життя і прагнуть зберегти цей вишній дар не лише для себе, та росіян як поборників цивілізації Танатоса, які несуть лише смерть та руйнування, вже стало загальним місцем художніх творів про нинішню російсько-українську війну. Ми маємо аналогічні спостереження і у творі «Маріупольська драма». Фіксуючи численні злочини росіян проти людяності загалом та конкретних людей з плоті і крові, драматург на противагу різноманітним танаталогічним інтеракціям рашистів показує, як українці, рятуючись самі, не лише допомагали незнайомим людям, але й забирали з собою тварин – або конкретних, як-от котик Габрієльчик співачки Віри Лебединської чи собачка Зета родини акторів Ігоря Китриша та Олени Білої (песику, дуже невдало названому у контексті реалій нового етапу війни, зрештою міняють прізвисько на нейтральне «Собака»), або абстрактної тваринної масовки: «Додайте до цього десятки собак, котів, хом'яків, навіть великого папугу, який сидів на плечі свого господаря, і ви побачите маріупольський театр зсередини» (Гаврош, 2022).

Зображення війни ніби зсередини споруди Маріупольського театру у повністю оточеному російськими військовими злочинцями українському місті мовби оживлює за давніми транспоклінневі травми українців – бомбардування мирних міст гітлерівською авіацією під час Другої світової війни («У ніч на 5 березня нас розбудив літак. Тепер вони прилітали щоночі, і ми чули жахливий свист бомби, а потім страшний вибух. Як у кіно про німців. Тільки тепер нас бомбили “братушки” росіяни» (Гаврош, 2022)), сліпу віру у раціональність росіян («ми думали це потриває тиждень-другий, і все закінчиться», «що все-таки в росіян вистачить розуму, аби цю безглузду бійню зупинити» (Гаврош, 2022)).

Але найрельєфнішою реанімованою травмою у п'єсі стають стигмати Голодомору, які карбуються у багатьох сценах і репліках, коли люди ділять на всіх невеличку кількість продуктів, ножом ріжуть маленьку цукерку на вісьмох, радіють невеличкому, десь розміром із півпальця, шматочку голландського сиру, забувають, як виглядає хліб, набирають у діжки сніг, аби розтопити його у воду для пиття... Вражає і те, як лаконічно драматургові вдається «розтягнути», «перерозподілити» посттравму голоду між новими наймолодшими поколіннями українців: коли його персонажі свідчать про переведених у приміщення театру зі зруйнованого пологового будинку молодих мам із немовлятками, вони фіксують, як «у багатьох матерів від пережитого жаху зникало грудне молоко» і як військові «привозили дитячу суміш, денну норму якої бідлашні матері розтягували для своїх дітей на три дні» (Гаврош, 2022).

На відміну від історії про споруду театру, від якої лишається самісінький зруйнований фасад, історія людської спільноти всередині цієї споруди наділена колосальним вітаїстичним потенціалом, багато в чому пов'язаним із тим, як у горнилі війни

у колишньому проросійському місті оприявнюється нова колективна українська ідентичність.

### **Дискурс ідентичності як поле контрастів та дорослішання нації.**

Відзначивши, що творчому натхненню заважає війна, через яку «дуже важко концентруватися на позитивному думанні», Олександр Гаврош в одному із інтерв'ю про «Маріупольську драму» наголосив, що «зрештою, боротьба за національну ідентичність і стала причиною цієї війни, в якій Росія намагається стерти Україну з лиця землі. Тому твори, які спрямовані на зміцнення української тотожності, а вони в моїй творчості завжди були визначальними, є продовженням нашої світоглядної боротьби за своє існування» (Гаврош та Толочко, 2022). Власне, сама вистава «Маріупольська драма» є міжрегіональною постановкою, яка стирає відмінності між східними та західними територіями України, адже, разом зі маріупольськими акторами, її реалізували закарпатці – не тільки драматург Олександр Гаврош, а ще й режисер-постановник Євген Тишук та художниця Емма Зайцева: «така міжрегіональна постановка свідчить про нашу загальноукраїнську солідарність» (Толочко, 2022).

Як засвідчила нинішня російсько-українська війна, чимало ідентичнісних питань до її початку та на її попередній стадії не були належно опрацьовані українцями, що мало свої об'єктивні причини – «вагомою проблемою для України є перервність еволюційного шляху формування української національної ідентичності» (Киридон, 2016, с. 93). Потужна російська пропаганда, з одного боку, та водночас недостатня робота з українською ідентичністю з боку українського політикуму, який прагнув уникнути електоральних втрат у лояльних до Росії регіонах, та української культури, яка була готова розвиватися у спільному з Росією культурному просторі, лише підживлювали ситуацію «українсько-української ідентичнісно-меморіальної війни» (Матусяк, 2020, с. 43). Відтак сучасна українська драматургія від березня 2022 року взялася активно «вирівнювати» цей стан речей, саме тому «вистави і тексти, які з'явилися за цей рік, здебільшого ставлять питання і проговорюють тези, схожі на ревізію ідентичності» (Апчел, 2023).

Користуючись термінологією сучасних істориків, які говорять про «ментальну війну», ми починаємо суттєво переосмислювати прорахунки нашої драматургічно-театральної культури від початків української незалежності 1991 року: «Сьогоднішня “історична війна” Росії з Україною – реальність, яка дана нам не лише в книгах та кіно, але і в кулях та ракетах. Перемога над свідомістю часто скасовує необхідність взагалі розчохляти зброю, як це ми подекуди бачили в Криму в 2014 році. А неявка на таку ментальну війну автоматично означає поразку» (Громенко, 2022а). Реалії репертуару Маріупольського драмтеатру, як і інших російських театрів в Україні, по суті, маркували довготривалу «неявку» на цю ментальну війну, коли масовано формувалися дискурси «вищості» усього російського над українським (комплекс «молодшого брата» в українців) або бодай «толерантності» (комплекс «братніх народів»). Історія Маріупольського театру як культурної інституції засвідчує, що культурну війну цим колективом було програно, попри зусилля Анатолія Левченка та Людмили Колосович.

Тут показовим є епізод п'єси «Маріупольська драма», в якому акторська родина Ігоря Китриша та Олени Білої згадує, з чим саме вони приїхали на прослуховування у Маріупольський театр у 2003 році. Показово, що, здобувши освіту у вже у незалежній Україні, молоді випускники харківського театрального вишу, який, будучи на той час вже понад 10 років інституцією української освіти у сфері культури, лишається російськомовним, прибувають в українську державну культурну інституцію, якою був Маріупольський драмтеатр, з уривком зі своєї дипломної вистави за російським твором про «Великую Отечественную войну» «А зори здесь тихие». Вражає, що досі навіть актори, які згадують трагедію свого театру вже перед українськими глядачами, ностальгують за тим, як вони у цій виставі грали Брічкіну, Камількову, Васкова... На щастя, кільком молодим поколінням українців ці «герої» вже ні про що не говорять, проте, як бачимо, мріяти про

глобальне переосмислення сучасною українською драмою та сучасним українським театром ставлення до радянського репертуару та явних ознак у ньому російської, а не української колективної та культурної пам'яті – ще дуже зарано, тут необхідна нагальна і термінова внутрішня «декомунізація» всередині самих театральних колективів та драматургічних спільнот.

Не випадково у радіофільмі Громадського радіо рефреном звучить теза, що «Маріупольський театр нищили двічі. Спочатку російська культура, потім – російська бомба» (Соганчі та Єрмолаєва, 2023). Тут ще раз варто згадати про долю проукраїнського режисера Маріупольського драмтеатру Анатолія Левченка, який до вистав про Голодомор, Майдан, УПА, реалізованих після 2014 року, також на початку 2000-х намагався ставити російськомовні вистави російських авторів, тобто, виявляв допевну лояльність до російського культурного дискурсу, яка не врятувала його від понад 10 місяців тюрми суворого режиму у Донецьку. Український простір в українських містах між Революцією гідності та лютим 2022 року маркували показово і помпезно, лишаячи у самій культурі безліч лазівок для «руського міра». Так, у п'єсі Олександра Гавроша співачка Віра Лебединська згадує про площу Свободи у Маріуполі, декоровану 25 стовпами з голубами – символ 25 областей України, включно з Кримом, на той час уже анексованим, Донецькою та Луганською областями, які були частково окуповані і на території яких тривала гаряча війна з Росією. Це аж ніяк не посприяло зникненню з театру ані російської мови, ані російського репертуару... Не випадково актори, переосмислюючи себе і театр напередодні 24 лютого 2022 року, усвідомлюють, що були «*наївні*», оскільки «*тоді абсолютно нічого не розуміли, були, як сліпі кошенята*», що «*готували чергову прем'єру*», хоча «*останні вісім років жили як на порохівій бочці...*» (Гаврош, 2022).

Те, що у лютому-березні 2022 року сталося з Маріуполем загалом та Маріупольським драмтеатром зокрема, скасовувало популярний у російськомовних регіонах України міф про «братні народи» та змусило багатьох раніше в цілому лояльних до Росії українців зовсім по-іншому подивитися на сусідню державу та її народ: «Причиною злочину російської армії в Маріуполі було те, що проваливши бліцкриг та захоплення України за тижні, Росія вирішила вдатися до терористичної війни, вбиваючи цивільних (як це було, зокрема, під Києвом у Бучі) та руйнуючи багатоповерхівки, в надії залякати українців та звірствами змусити Україну здатися. Поясненням цьому є те, що сучасна російська армія «виростала» на вбивствах цивільних в Чечні та Сирії, де такі міста, як півмільйонний Грозний в 2000 році та понад півторамільйонне Алеппо в 2016 році були стерті з лиця землі. Російська авіація звикла бомбити цивільні об'єкти. У результаті, в Чечні та Сирії загинули понад 100 тисяч лише цивільних в кожній з війн» (Главком, 2023).

При цьому більшість власних злочинів у Маріуполі російська пропаганда намагалася приписати українським військовим і місцевій теробороні на тлі цинічної брехні про те, як російська армія «визволяє» це українське місто. «Твердження, що ви жертва, коли насправді ви агресор, не є захистом. Насправді це частина злочину. Розпалювання ненависті, спрямоване проти українців, не є частиною захисту Російської Федерації або її громадян. Це елемент злочинів, які російські громадяни скоюють на українській території», – наголосив Тімоті Снайдер на Радбезі ООН 14 березня 2023 р. (Снайдер, 2023).

У п'єсі «Маріупольська драма» актори свідчили про те, що людям, які рятувалися у споруді театру, «*волонтери привозили картоплю, овочі, яблука, військові – м'ясо, морожену рибу, яку брали зі складів. Потім привезли ще кілька генераторів, які дали змогу нам заряджати мобільні телефони та підключити великі холодильники, які взяли із розбомблених магазинів*» (Гаврош, 2022), що «*тероборона привезла польову кухню*» (Гаврош, 2022), що військові відчинили центральний універмаг у місті, аби люди могли набрати собі їжу (Гаврош, 2022), тобто зібрані та опрацьовані свідчення очевидців

маркують піклування українських військових про цивільних маріупольців, яких нещадно нищили окупанти.

А ще «Маріупольська драма» розповідає про те, як у театрі українці вдаються до дивовижної самоорганізації: здають кров для українських поранених, разом облаштовують різні локації театру для розміщення людей, ведуть облік тих, хто перебував у споруді театру, гріють та роздають кип'яток, облаштовують польову кухню, розподіляють продукти та ліки, навіть відкривають медпункт, склад одягу і дитячу кімнату. У п'єсі зафіксовано «включеність» у проактивну спільноту всередині театру всіх, навіть молодших школярів: у виставі «Маріупольська драма» молодший школяр Матвій перформативно пише перед уявним фасадом театру крейдою на підлозі великі літери: «ДЕТИ».

Не випадково платформа «Spatial Technologies» розповідає про Маріупольський театр блокадного періоду як про «історію самоорганізованої спільноти – міста в будівлі» (Spatial Technologies, 2023). Досвід життя в театрі, оприлюднений свідками подій та вписаний у його 3D-модель, вкотре засвідчує унікальну схильність українців до самоорганізації, риси дорослішання нації, коли у спільноті стихійно з'являється чимало проактивних людей, здатних брати на себе відповідальність за інших. «Нам потрібно вчитись жити у своїй державі» (Громенко, 2022b) – власне, такою формулою можуть бути позначені сконструйовані у «Маріупольській драмі» активності людей у самій споруді театру.

#### **Дискурс театру: документальний, символічний, меморіальний аспекти.**

Олександр Клековкін у поняття «театр» включає багато конотацій – «місце для глядачів, видовище», «будівлю, спеціально призначену для показу вистав», видовищний заклад як певний колектив, зрештою, «сукупність драматичних або театральних творів» (Клековкін, 2009, с. 373). Що ж у ситуації з місцевим Театром набували, втрачали і втратили маріупольці?

Драматург Олександр Гаврош жанрово визначив свою «Маріупольську драму» як жанр «реквієм по театру», а режисер Євген Тищук «поставив виставу у жанрі сторителінгу, коли кожен з акторів розповідав власну історію того, що відбувалося під час вимушеного життя в театрі. Це вийшло настільки вражаюче, що глядачі виходили із залу зі сльозами на очах» (Гаврош та Толочко, 2022).

Театральний твір про театр, причетний до війни, – цікава традиція сучасної української драми. Наприклад, у 1984 році харківський драматург Зиновій Сагалов створив п'єсу «705 днів до Нюрнберга» про те, як сучасний режисер готував у харківському театрі сценічну подію, присвячену судовому процесу 1943 року, що відбувся у стінах Харківського театру і фіксував злочини гітлерівців проти харків'ян (Сагалов, 1989). Аналізуючи цю п'єсу, я відзначала новаторський погляд драматурга на театр як простір, в якому «можливі різні метаморфози та зсуви, де не існує чіткого кордону між достовірним та віртуальним, де повноправно заявляють про себе найпримхливіші зціплення і мисленеві перетини часопростору, де приховане стає явним і фіксується численними “свідками”» (Бондарева, 2006, с. 393).

Олександр Гаврошу також вдається вловити, зафіксувати і творчо інтерпретувати особливості Маріупольського драмтеатру в ексцесній ситуації як зону особливого, ледь не міфічного простору. Важливо розуміти, що його респонденти та виконавці ролей – це театральні актори, а актор як такий «носієм знаків, середохрестям повідомлень про розказувану історію» (Паві, 2006, с. 35). До того ж специфіка створення цієї документальної вистави суттєво відрізнялася від загальної практики документального театру, який свідомо уникає роботи із професійним акторським середовищем і в якому «процес роботи творчої групи над документальною драмою нагадує одночасно репортерську практику й алгоритм проведення розслідування, типовий для аналітичної журналістики: з розробкою теми, питань, фіксацією усних розповідей-свідчень реальних людей (потенційних героїв, а можливо, учасників вистави)» (Голоднікова, 2018). Тут

одразу йшлося не лише про фіксацію свідчень та спогадів, але і про необхідність реалізації вистави як групової терапії для маріупольців, які ідентифікували себе як українські актори і переїхали відроджувати «свій театр» у споруді «іншого» театру: «постраждали з різними травматичними історіями підтверджують терапевтичний потенціал групи» (Герман, 2019, с. 371). Автор п'єси, закликаючи нас зрозуміти «Маріупольську драму», мовби незримо спирається на настанову філософа Юзефа Тішнера, що «розуміти драму – це зрозуміти, що людина є драматичною істотою... Бути драматичною істотою – означає проживати даний її час із іншими людьми навколо себе та землею під ногами як сценою. Людина не була б драматичною істотою, якби не три чинники: відкритість до іншої людини, відкритість до сцени драми й до минушого часу» (Тішнер, 2019, с. 9). Ми бачимо, що драматург у тексті взагалі обходить без ремаркового комплексу. Якщо у пошукових експериментах європейського театру «мінімалізація ремарок слугує загальному процесу руйнації традиційної драми, її театральності структури, водночас залишаючи більше свободи режисеру як чільній постаті театральності процесу, нічим не зобов'язуючи та не обмежуючи його креативних функцій» (Васильєв, 2018, с. 12), то в аналізованому драматургічному творі акторам узагалі не треба вказівок, як грати власні особисті свідчення та що відчувати під час їхнього оприлюднення.

Для акторів-маріупольців, які пережили трагедію свого Міста і свого Театру, свідчення стають своєрідною терапією і водночас усвідомленою місією – не випадково вони, окрім вистави, активно беруть участь у багатьох інших документальних проєктах, про які вже було згадано вище.

Оскільки «Театр – це завжди пошук значень і шляхів донесення цих значень до інших» (Брук, 2005, с. 79), парадоксально виглядає візуальна історія, коли ще на початку дії на сцені на очах у глядачів *«розламується кубик із зображенням Маріупольського театру»*, і саме з цього починається ретроспективний екскурс у простір, якого вже не існує. Із п'єси «Маріупольська драма» ми дізнаємося, що на початку 2000-х років театр уже ховався за рихтуваннями – але тоді Україна здійснила його унікальну реконструкцію, після якої відкрилися велика зала на 700 глядачів з ярусними триповерховими балконами та розкішною акустикою, що у театрі було дуже багато необхідних для його функціонування внутрішніх приміщень – костюмерних, гримерних, репетиційних, танцювальних, декораційних, архівних, що театр був одним із найгарніших на півдні України та вважався символом міста Маріуполь – не випадково саме його було зображено на сувенірних магнітиках.

У п'єсі показано, як руйнується не лише сама споруда наповненого людьми театру, але і сакральний внутрішній простір театру, коли його заповнюють тисячі маріупольців у пошуках прихистку від російських авіаційних атак. Те, що люди стають *«морем»*, яке стихійно затоплює будь-який куточок театру, сидять на його декораціях, сплять на листах від картонних коробок, *«шубах й шинелях з костюмованих вистав»* (Гаврош, 2022), розламаних частинках крісел з глядацької зали, на сходах і в усіх допоміжних приміщеннях, – все це немов перетворює саму театральну споруду на примару: *«Людей було стільки, що вони стали частиною будівлі. Я в прямому сенсі ходив по них. Стін я не бачив – лише химерні постаті, що до них тулилися»* (Гаврош, 2022). Через гарну акустику у костюмерному цеху, де розмістилася родина персонажів «Маріупольської драми», у наших нараторів склалося враження, що вони *«жили наче в кінозалі, де тривають безупинні бої, нальоти авіації, артилерійські дуелі»* (Гаврош, 2022), через що люди відчували свою *«абсолютну незахищеність»* (Гаврош, 2022). Ми бачимо, як безцінний театральний архів перетворюється на *«макулатуру»*, яку люди кидають на цементну підлогу, аби менше відчувати її смертельний холод під час сну; як для того, аби розпалити вогонь у польовій кухні, використовують деревину з театральних крісел, *«бо вони із просушеного дуба»* (Гаврош, 2022); як номерки з гардеробу стають *«бейджиками для позначення персоналу»* (Гаврош, 2022); як актори заколочують рекламними щитами й банерами вікна та віконні пройоми, з яких вже обсіпалося скло. Усі ці передапокаліптичні

картини передують справжньому апокаліпсису, який спричиняє скерована на театр авіаційна бомба з російського літака.

Передфінальну картину цього апокаліпсису створено жорстокими гіпернатуралістичними мазками, і в ній надзвичайно вражає цинічне споглядання російського пілота за наслідками своєї «роботи»: *«Там, де мав бути театр – його справді немає. Як уламки скелету стирчать лише лицева частина і задня. А посередині нічого нема – лише величезна вирва... Довкола носяться збожеволілі люди. У дітей із голів тече кров. З-під завалів кричать поранені. Я їх не бачу, але чую їхні голоси: “Ми – тут! Дістаньте нас!” А над нами кружляє літак, який скинув цю бомбу. Наче любить свою роботу. Обезумілі люди, що вибираються з театру, кидаються просто під машини. Хапаються за проїжджі автівки, аби тільки виїхати з цього пекла. Літак летить на нас, і ми падаємо обличчям у березневу грязюку. І молимося, не знаючи, як порятуватися»* (Гаврош, 2022). Актори розповідають, що театр горів ще два дні, але його після бомбардування майже безперервно обстрілювали з артилерії, аби не дати порятувати людей з-під завалів...

Це була показова розправа російських військових злочинців з мирними мешканцями міста, яке вдруге відмовилося їм коритися, яке хотіло бути українським, тож «показовий теракт Росії зі знищення Драмтеатру є уособленням долі всього Маріуполя» (Главком, 2023).

Привезений акторами на українську землю невеличкий магнітик, на якому зображено театр, починає сприйматися як місце пам'яті та знак локальної комеморації, як відновлений зв'язок між минулим життям театру та його довгим, але таким необхідним відродженням, у якому театр – це не тільки і не стільки його споруда: *«Маріупольський театр зруйнований, але він не помер. Він живе. Це говоримо вам ми – ті, хто там був і кому вдалося вижити. Ми допомагали одне одному, вірили в Україну і не зрадили її. Ми – Маріуполь...»* (Гаврош, 2022).

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Оскільки злочини проти людяності, так само як і воєнні злочини, не мають терміну давності, а їх фіксація і дослідження дуже важливі для подальшої роботи із колективною пам'яттю і травматичним минулим, документальна п'єса «Маріупольська драма» є цінним художнім матеріалом для сучасних українських студій пам'яті, які швидко включаються в опрацювання подій нової фази російсько-української війни, пропонують релевантні ракурси їх інтерпретацій, підкріплені свідченнями очевидців та документальними комеморативними практиками. У подальших студіях цей текст про трагедію Маріупольського драмтеатру можна ввести не лише у документально-комеморативні контексти, як це зроблено у статті, але й у ширші художні контексти – наприклад, сучасних українських п'єс про трагедію Маріуполя («Трубач» Інни Гончарової, «Пригадати майбутнє» Олександра Вітра, «Закрите небо» Неди Нежданої, «Садити яблуні» Ірини Гарець, «Море залишиться» Олега Михайлова) або навіть сучасних українських поезії та прози цього тематичного діапазону.

#### Бібліографічний список

- Апа, More, 2023. FB-допис від 16.03.2023. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/ayavnebesnemoore/posts/pFbid02YghgukidUDEVBZVDfpcdsy7dkSsb2yoWU3GzKyb2nnPpaND7Pg4FntDRNKCA3MHrl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- BBC News – Русская служба, 2023. *Маріуполь: Человеческие истории*. Документальний фільм Би-би-си. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=h0aXCtskDBU>> (Дата звернення 29.04.2023).
- BBC News Україна, 2023. *«Ми переступали через трупи»: історії тих, хто вибрався з Маріуполя*. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=MTqR3km7iJ8>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Espresso, 2022. *Ховають сліди злочину: у Маріуполі окупанти зносять будівлю драмтеатру*. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=2o19OihPgNA>> (Дата



- звернення 24.04.2023).
- Lyuty, T., 2022. FB-допис від 13.12.2022. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/taras.lyuty/posts/pFbid0EHiiwgDatZjZkM81tKepECX2yK LxHpAVujmJryNVf6icwnMNYkVga9S6awus85KXl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- NV.UA, 2022. *Маріуполь. Невтрачена надія*. Документальний фільм. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=q05wJtU6uEs>> (Дата звернення 29.04.2023).
- RLT.lt, 2023. *У кінотеатрах вийшов фільм «Маріуполь 2» вбитого в Україні литовського режисера*. [online] Доступно за: <<https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/1950296/u-kinoteatrakh-viishov-fil-m-mariupol-2-vbitogo-v-ukrayini-litovs-kogo-rezhisera>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Spatial Technologies, 2023. *Місто в театрі: Російський авіаудар по Маріупольському драмтеатру* – частина перша. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=-JydsBh1mNI&t=4s>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Tsilyk, I., 2022. FB-допис від 12.12.2022. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/ira.tsilyk/posts/pFbid021aSaAF6v2zMZypJdzFsXSoqWT9pqwRZhhQbkMKdx1wDgij5v5wQnUzKePP3azzQcl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- TTVStudio, 2022. *Маріуполь. Хроніки пекла*. [video] Доступно за: <<https://megogo.net/ua/view/18486546-mariupol-hroniki-pekla.html>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Апчел, О., 2023. *Про український театр і про те, як його змінила війна*. [online] Доступно за: <[https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180\\_pro\\_ukrainskiy\\_teatr\\_i\\_pro\\_te\\_yak\\_yogo.html?Fbclid=IwAR1PVUyajoBV1yZV7JqpzBynf4mF-quCaEqRWwf-dLG0-ChLP-ssJJ0vQcY](https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo_zmynila_viyna.html?Fbclid=IwAR1PVUyajoBV1yZV7JqpzBynf4mF-quCaEqRWwf-dLG0-ChLP-ssJJ0vQcY)> (Дата звернення 13.04.2023).
- Базів, Л., 2022. Тривога. Бомбосховище. Аншлаг. Театральні підсумки року. Український театр воєнного року крізь цифри та назви. *Укрінформ* [online] Доступно за: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3637808-trivoga-bomboshovise-anslag-teatralni-pidsumki-roku.html>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Бондарева, О., 2006. *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія*. Київ: Четверта хвиля.
- Брук, П., 2005. *Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр*. Пер. з англ. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Васильєв, Є., 2018. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Доктор наук. Автореферат. Національна Академія Наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Гаврош, О. та Толочко, Н., 2022. Обов'язок журналістів і літераторів – зафіксувати страшний і водночас героїчний досвід нашої боротьби за своє існування. *Media Центр* [online] Доступно за: <[https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/oleksandr-havrosh-obov-iazok-zhurnalistiv-i-literatoriv-zafiksuvaty-tsej-strashnyj-i-vodnochasheroichnyj-dosvid-nashoi-borotby-za-svoie-isnuvannia/2022-12-30-54142?Fbclid=IwAR2cGd5kDoRekBOsn87MdyW0\\_SbjXD4vMbrUPMz6AW5lljgl-Ogghgc8NSY](https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/oleksandr-havrosh-obov-iazok-zhurnalistiv-i-literatoriv-zafiksuvaty-tsej-strashnyj-i-vodnochasheroichnyj-dosvid-nashoi-borotby-za-svoie-isnuvannia/2022-12-30-54142?Fbclid=IwAR2cGd5kDoRekBOsn87MdyW0_SbjXD4vMbrUPMz6AW5lljgl-Ogghgc8NSY)> (Дата звернення 28.01.2023).
- Гаврош, О., 2022. *Маріупольська драма*. Рукопис автора.
- Герман, Д., 2019. *Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знуцань у сім'ї до політичного терору*. Пер. з англ. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Главком, 2023. *Маріупольський драмтеатр: рік потому. Реальний злочин і страшні фейки рашизму*. Центр стратегічних комунікацій та інформаційної безпеки. [онлайн] Доступно за: <<https://glavcom.ua/publications/mariupolskij-dramteatr-rik-potomu-realnij-zlochyn-ta-strashni-fejki-rashizmu-914675.html>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Голоднікова, Ю., 2018. Нова драма в житті і на сцені. *Медіакритика* [online] Доступно за:

- <<https://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analityka/nova-drama-v-zhytti-i-na-stseni.html>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Горлач, П., 2023а. Дослідницький фільм про Маріупольський театр можна переглянути онлайн. *Суспільне. Культура* [online] Доступно за: <<https://suspilne.media/414771-doslidnickij-film-pro-mariupolskij-dramteatr-mozna-pereglanuti-onlajn/>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Горлач, П., 2023б. Українська студія розробила 3D-тур драмтеатром у Маріуполі. *Суспільне. Культура* [online] Доступно за: <<https://suspilne.media/414672-ukrainska-studia-rozrobila-3d-tur-dramteatrom-u-mariupoli/>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Грабович, Г., 2023. На берегах «Життя в реальності війни». *Критика* [online] Доступно за: <[https://krytyka.com/ua/articles/na-berehakh-zhyttia-v-realnosti-viiny?Fbclid=IwAR2astYq2LJrkP5x7iLfTgKw4UObuTssNTaKnLRA008M9Jr\\_CoOkiWU9hQE](https://krytyka.com/ua/articles/na-berehakh-zhyttia-v-realnosti-viiny?Fbclid=IwAR2astYq2LJrkP5x7iLfTgKw4UObuTssNTaKnLRA008M9Jr_CoOkiWU9hQE)> (Дата звернення 13.04.2023).
- Гребенюк, Т., 2022. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 28(3), с. 104–112.
- Громенко, С., 2022а. Мультифронтир. Нова схема української історії. *Локальна історія* [online] Доступно за: <<https://localhistory.org.ua/texts/statti/multifrontir-nova-skema-ukrayinskoyi-istoriyi/>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Громенко, С., 2022б. Треба вчитись жити в своїй державі. *Public Administration Reform* [online] Доступно за: <[https://par.in.ua/en/information/publications/123?Fbclid=IwAR2YRoM2C0D0Kv7\\_Yu ySYV8sY\\_qiu33z9r1Q7LOGWQ405GpAxdPbp3Uh46s](https://par.in.ua/en/information/publications/123?Fbclid=IwAR2YRoM2C0D0Kv7_Yu ySYV8sY_qiu33z9r1Q7LOGWQ405GpAxdPbp3Uh46s)> (Дата звернення 13.04.2023).
- Голька, М., 2022. *Суспільна пам'ять та її імпланти*. Пер. з польськ. Київ: Ніка-Центр.
- Зебальд, В. Г., 2023. *Повітряна війна і література*. Пер. з нім. Харків: ist publishing.
- “Зустрінемося на Драмі”: радіофільм про Маріупольський драмтеатр, 2023 [онлайн]. Громадське радіо. 16 березня 2022 р. Доступно за: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_UF6l7v8YKo](https://www.youtube.com/watch?v=_UF6l7v8YKo)> (Дата звернення 13.04.2023).
- Киридон, А., 2016. *Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті*. Київ: Ніка-Центр.
- Клековкін, О., 2009. *Theatrica. Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття*: Лексикон. Київ: АртЕк.
- Коннертон, П., 2004. *Як суспільства пам'ятають*. Пер. з англ. Київ: Ніка-Центр.
- Марченко, В., 2022. «Це було серце міста». Спогади про Маріупольський драмтеатр. *Суспільне*, 23 травня. Доступно за: <<https://suspilne.media/242495-ce-bulo-serce-mista-sprogadi-pro-mariupolskij-dramteatr/>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Матусяк, А., 2020. *Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою*. Пер. з польськ. Львів: ЛА Піраміда.
- Минуле / Майбутнє / Мистецтво, б.д. *Глосарій*. [online] Доступно за: <<https://pastfutureart.org/glossary/>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Міреп, П., 2022. Окупанти РФ зносять маріупольський театр, на який у березні скинули бомбу: що відомо. *Суспільне. Новини* [онлайн] Доступно за: <<https://suspilne.media/344686-mariupolskij-dramteatr-okupanti-znisili-sob-prihovati-zlocini-tkascenko/>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Новинарня, 2022. *Блокадний Маріуполь – драмтеатр як бомбосховище для тисячі людей*. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=0JgKVqT0SYk>> (Дата звернення 24 апреля 2023).
- Нора, П., 2014. *Теперішнє, нація, пам'ять*. Пер. з франц. Київ: КЛІО.
- Паві, П., 2006. *Словник театру*. Пер. з франц. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Петік, М., 2023. Повернулися до Маріуполя і розважають росіян: частина трупи

- зруйнованого Драмтеатру гастролує до РФ. *Obozrevatel* [online] Доступно за: <<https://news.obozrevatel.com/society/vernulis-v-mariupol-i-razvlekayut-rossiyan-chast-truppyi-razrushennogo-damteatra-gastroliruet-v-rf.htm>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Подорож, 2022. *Маріуполь... поза зоною*. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=-795XQF9Bjw>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Покальчук, О., 2022. Атака на Драмтеатр у Маріуполі. Невідомі деталі, які дослідили Amnesty International. *Українська правда* [online] Доступно за: <<https://www.pravda.com.ua/columns/2022/07/3/7356139/>> (Дата звернення 14.04.2023).
- Попудрібко Н., 2023. Фільм «20 днів у Маріуполі» – це можливість залишити в історії військові злочини, які вчинила Росія в Україні. *Суспільне. Культура* [online] 1.02.2023. Доступно за: <<https://susplne.media/371572-film-20-dniv-u-mariupoli-ce-mozlivist-zalitsiti-v-istorii-vijskovi-zlocini-aki-vcinila-rosia-v-ukraini/>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Рагуцька, Л., 2023. Родом з України: ідентифіковано окупанта, який наказав про бомбардування драмтеатру в Маріуполі. *Obozrevatel* [online] Доступно за: <<https://war.obozrevatel.com/rodom-iz-ukrainyi-identifitsirovan-okkupant-otdavshij-prikaz-o-bombardirovke-dramteatra-v-mariupole.htm>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Сагалов, З., 1998. *705 днів до Нюрнберга: Драматическая история в двух частях. Три жизни Айседоры Дункан: Пьесы*. Харьков: Калейдоскоп. С. 51–98.
- Славінська, І., 2022. Ірина Подоляк: Культурні інституції не були готові до початку вторгнення. Що далі? *Локальна історія* [online] Доступно за: <[https://localhistory.org.ua/texts/interviu/ne-maie-buti-mistsia-dlia-neviznachenosti-ni-u-derzhavi-ni-u-zriloji-osobistosti-irina-podoliak/?fbclid=IwAR3W\\_RiXhu7mD2hAE\\_Rf2\\_o4jAc8Dh8m4588zunPZJWEpMRfMc11BEgUEBQ](https://localhistory.org.ua/texts/interviu/ne-maie-buti-mistsia-dlia-neviznachenosti-ni-u-derzhavi-ni-u-zriloji-osobistosti-irina-podoliak/?fbclid=IwAR3W_RiXhu7mD2hAE_Rf2_o4jAc8Dh8m4588zunPZJWEpMRfMc11BEgUEBQ)> (Дата звернення 13.04.2023).
- Снайдер, Т., 2023. *Граючи в жертву. Виступ Тімоті Снайдера на Радбезі ООН*, 14 березня 2023 р. Пер. з англ. Доступно за: <<https://telegra.ph/Grayuchi-v-zhertvu-03-15>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Соганчі, Ю. та Єрмолаєва, В., 2023. «Зустрінемося на Драмі»: радіофільм про Маріупольський театр. [podcast] 16 березня 2023. Доступно за: <<https://hromadske.radio/podcasts/my-ie-buly-y-budem-informatsiynu-maraton/zustrinemos-na-drami-radiofilm-pro-mariupolskyu-dramteatr>> (Дата звернення 14.04.2023).
- Телеканал ТВ-7 Маріуполь, 2022. *Маріупольський Драмтеатр. 1960-2022. Останній рік життя*. [video] 30 грудня. Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=vtCbfEeoJNc>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Тішнер, Ю., 2019. *Філософія драми*. Пер. з польськ. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Толочко, Н., 2022. «Маріупольська драма»: вистава-свідчення про воєнний злочин проти українців. *Media Центр* [online] Доступно за: <<https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/mariupolska-drama-vystava-svidchennia-pro-voienyj-zlochyn-proti-ukraintsiv/2022-10-10-52951?fbclid=IwAR0siBZjs5Ph2mXu8eFq-f7xtzsl3T3qrdP1pRotko41vsQ6VaVsbdPawtM>> (Дата звернення 13.04.2023).
- Харківська правозахисна група, 2023. «Я хочу їх вбивати». *Маріупольський Драмтеатр: спогад зсередини* [video] 16 березня. Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=rt7BFnwJpVvk>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Ана, More, 2023. ФБ-допис від 16.03.2023. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/ayavnebesnemoer/posts/pFbid02YghgukidUDEVBZVDfpcdsy7dkSsb2yoWU3GzKyb2nnPpaND7Pg4FntDRNKCA3MHrl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- BBC News – Русская служба, 2023. *Маріуполь: Человеческие истории*. Документальний

- фильм Би-би-си. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=h0aXCtskDBU>> (Дата звернення 29.04.2023).
- BBC News Україна, 2023. «*Ми переступали через трупи*»: історії тих, хто вибрався з Маріуполя. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=MTqR3km7iJ8>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Espresso, 2022. *Ховають сліди злочину: у Маріуполі окупанти зносять будівлю драмтеатру*. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=2o19OihPgNA>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Lyuty, T., 2022. FB-допис від 13.12.2022. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/taras.lyuty/posts/pFbid0EHiiwgDatZjZkM81tKepECX2yK LxHpAVujmJryNVf6icwnMNYkVga9S6awus85KXl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- NV.UA, 2022. *Маріуполь. Невтрачена надія*. Документальний фільм. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=q05wJtU6uEs>> (Дата звернення 29.04.2023).
- RLT.lt, 2023. *У кінотеатрах вийшов фільм «Маріуполь 2» вбитого в Україні литовського режисера*. [online] Доступно за: <<https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/1950296/u-kinoteatrakh-viishov-fil-m-mariupol-2-vbitogo-v-ukrayini-litovs-kogo-rezhisera>> (Дата звернення 29.04.2023).
- Spatial Technologies, 2023. *Місто в театрі: Російський авіаудар по Маріупольському драмтеатру* – частина перша. [video] Доступно за: <<https://www.youtube.com/watch?v=-JydsBh1mNI&t=4s>> (Дата звернення 24.04.2023).
- Tsilyk, I., 2022. FB-допис від 12.12.2022. [Facebook] Доступно за: <<https://www.facebook.com/ira.tsilyk/posts/pFbid021aSaAF6v2zMZypJdzFsXSoqWT9pqwRZhhQbkMKdx1wDgij5v5wQnUzKePP3azzQcl>> (Дата звернення 13.04.2023).
- TTVStudio, 2022. *Маріуполь. Хроніки пекла*. [video] Доступно за: <<https://megogo.net/ua/view/18486546-mariupol-hroniki-pekla.html>> (Дата звернення 29.04.2023).

### References

- Ana More, 2023. FB-dopys vid 16.03.2023 [FB post dated 03/16/2023]. [Facebook] Available at: <<https://www.facebook.com/ayavnebesnemoire/posts/pFbid02YghgukidUDEVBZVDfpcdsy7dkSsb2yoWU3GzKyb2nnPpaND7Pg4FntDRNKCA3MHrl>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Archel, O., 2023. Pro ukrayinsky teatr i pro te, yak yoho zminyla viyna [About the Ukrainian theater and how it was changed by the war]. [online] Available at: <[https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180\\_pro\\_ukrainskiy\\_teatr\\_i\\_pro\\_te\\_yak\\_yogo.html?Fbclid=IwAR1PVUyajoBV1yZV7JqzBynf4mF-quCaEqRWwf-dLG0-ChLP-ssJJ0vQcY](https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html?Fbclid=IwAR1PVUyajoBV1yZV7JqzBynf4mF-quCaEqRWwf-dLG0-ChLP-ssJJ0vQcY)> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Baziv, L., 2022. Tryvoha. Bomboskhovyshche. Anshlah. Teatralni pidsumky roku. Ukrayinsky teatr voyennoho roku kriz tsyfry ta nazvy [Anxiety. Shelter. Full house Theatrical results of the year. Ukrainian theater of the war years through numbers and names]. *Ukrinform* [online] Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3637808-trivoga-bomboshovise-anstag-teatralni-pidsumki-roku.html>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- BBC News Ukrayina, 2023. “*My perestupaly cherez trupy*”: istoriyi tykh, khto vybravsya z Mariupolya [“*We stepped over corpses*”: stories of those who escaped from Mariupol] [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=MTqR3km7iJ8>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- BBC News – Russkaia sluzhba, 2023. *Mariupol: Chelovecheskiye istorii*. [Mariupol: Human Stories]. Dokumentany film Bi-bi-si. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=h0aXCtskDBU>> (Accessed 29.04.2023). (in Russian).

- Bondareva, O., 2006. Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennya strukturnoho zvyazku cherez zhanrove modelyuvannya [Myth and Drama in the Modern Literary Context: Renewing the Structural Connection Through Genre Modeling]. Monohrafiya. Kyiv: Chetverta khvylya. (in Ukrainian).
- Bruk, P., 2005. Zhodnykh sekretiv. Dumky pro aktorsku maysternist i teatr [No Secrets. Thoughts on acting and theater]. Translated from English. Lviv: Vydavnychyy tsentr LNU imeni Ivana Franka. (in Ukrainian).
- Espreso, 2022. Khovayut slidy zlochynu: u Mariupoli okupanty znosyat budivlyu dramteatru, 2022. [Hiding the traces of a crime: in Mariupol, the occupiers demolish the drama theater building]. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=2o19OihPgNA>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Golka, M., 2022. Suspilna pamyat ta yiyi implanty [Public memory and its implants] / Translated from Polish. Kyiv: Nika-Tsentr. (in Ukrainian).
- Havrosh, O. and Tolochko, N., 2022. Obovyazok zhurnalistiv i literatoriv – zafiksuvaty strashnyy i vodnochash heroichnyy dosvid nashoyi borotby za svoje isnuvannya [The duty of journalists and writers is to record the terrible and at the same time heroic experience of our struggle for existence]. *Media Tsentr* [online] Available at: <[https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/oleksandr-havrosh-obov-iazok-zhurnalistiv-i-literatoriv-zafiksuvaty-tsej-strashnyj-i-vodnochash-heroichnyj-dosvid-nashoi-borotby-za-svoie-isnuvannia/2022-12-30-54142?fbclid=IwAR2cGd5kDoRekbOSn87MdyW0\\_SbjXD4vMbrUPMz6AW5lljgl-Ogghgc8NSY](https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/oleksandr-havrosh-obov-iazok-zhurnalistiv-i-literatoriv-zafiksuvaty-tsej-strashnyj-i-vodnochash-heroichnyj-dosvid-nashoi-borotby-za-svoie-isnuvannia/2022-12-30-54142?fbclid=IwAR2cGd5kDoRekbOSn87MdyW0_SbjXD4vMbrUPMz6AW5lljgl-Ogghgc8NSY)> (Accessed 28.01.2023). (in Ukrainian).
- Havrosh, O., 2022. Mariupolska drama [Mariupol drama. Author's manuscript]. Author's manuscript. (in Ukrainian).
- Herman, D., 2019. Psykholohichna travma ta shlyakh do vyduzhannya: naslidky nasyilstva – vid znushchan u simyi do politychnoho teroru [Psychological trauma and the path to recovery: consequences of violence – from family abuse to political terror]. Translated from English. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. (in Ukrainian).
- Hlavkom, 2023. *Mariupolsky dramteatr: rik potomu. Realnyy zlochyn i strashni feyky rashyzmu* [Mariupol Drama Theater: a year later. Real crime and terrible fakes of racism]. Tsentr stratehichnykh komunikatsiy ta informatsiynoi bezpeky, 15 berezhnya. [video] Available at: <<https://glavkom.ua/publications/mariupolskij-dramteatr-rik-potomu-realnij-zlochyn-ta-strashni-fejki-rashizmu-914675.html>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Holodnikova, Yu., 2018. Nova drama v zhytti i na stseni [New drama in life and on stage]. *Mediakrytyka* [online] Available at: <<https://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analalyka/nova-drama-v-zhytti-i-na-stseni.html>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Horlach, P., 2023a. Doslidnytskyy film pro Mariupolskyy teatr mozna perehlyanuty onlayn [The investigative film about the Mariupol Theater can be viewed online]. *Suspilne. Kultura* [online] Available at: <<https://suspilne.media/414771-doslidnickij-film-pro-mariupolskij-dramteatr-mozna-perehlyanuti-onlajn>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Horlach, P., 2023b. Ukrayinska studiia rozrobila 3D-tur dramteatrom u Mariupoli [The Ukrainian studio developed a 3D tour of the drama theater in Mariupol]. *Suspilne. Kultura* [online] Available at: <<https://suspilne.media/414672-ukrainska-studia-rozrobila-3d-tur-dramteatrom-u-mariupoli>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Hrabovych, H., 2023. Na berehakh “Zhyttya v realnosti viyny” [On the shores of “Life in the reality of war”]. *Krytyka* [online] Available at: <[https://krytyka.com/ua/articles/na-berehakh-zhyttia-v-realnosti-viiny?fbclid=IwAR2astYq2LJrkP5x7iLFTwKw4UObuTssNTaKnLRA008M9Jr\\_CoOkiWU9hQE](https://krytyka.com/ua/articles/na-berehakh-zhyttia-v-realnosti-viiny?fbclid=IwAR2astYq2LJrkP5x7iLFTwKw4UObuTssNTaKnLRA008M9Jr_CoOkiWU9hQE)> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Hrebennyuk, T., 2022. Movchannya y hovorinnya yak formy reprezentatsiyi istorychnoyi travmy v ukrayinskiy prozi doby Nezalezhnosti [Silence and speaking as forms of representation of historical trauma in Ukrainian prose of the era of Independence]. *Synopsis: text, context,*

- media*, 28(3). pp. 104–112. (in Ukrainian).
- Hromenko, S., 2022a. Multyfrontyr. Nova skhema ukrayinskoyi istoriyi [Multifrontier. A new scheme of Ukrainian history]. *Lokalna istoriia* [online] Available at: <<https://localhistory.org.ua/texts/statti/multifrontir-nova-skhema-ukrayinskoyi-istoriyi/>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Hromenko, S., 2022b. Treba vchytys zhyty v svoiy derzhavi [We must learn to live in our country]. *Public Administration Reform* [online] Available at: <[https://par.in.ua/en/information/publications/123?Fbclid=IwAR2YRoM2C0D0Kv7\\_Yu ySYV8sY\\_qiu33z9r1Q7LOGWQ405GpAxdPbp3Uh46s](https://par.in.ua/en/information/publications/123?Fbclid=IwAR2YRoM2C0D0Kv7_Yu ySYV8sY_qiu33z9r1Q7LOGWQ405GpAxdPbp3Uh46s)> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Kharkivska pravozakhysna hrupa, 2023. “Ya khochu yikh vbyvaty”. Mariupolsky Dramteatr: spohad zseredyny [“I want to kill them”. Mariupol Drama Theater: a memory from the inside], [video] 16 bereznya. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=rt7BFnwJpVk>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Klekovkin, O., 2009. *Theatrica. Starovynnyy teatr u Yevropi vid pochatkiv do kintsya XVIII stolittya* [Theatrica. Ancient theater in Europe from the beginning to the end of the 18th century]: *Leksykon*. Kyiv: ArtEk. (in Ukrainian).
- Konnerton, P., 2004. *Yak suspilstva pamyatayut* [How societies remember]. Translated from English. Kyiv: Nika-Tsentr. (in Ukrainian).
- Kyrydon, A., 2016. *Heterotopiyi pamyati: Teoretyko-metodolohichni problemy studiy pamyati* [Heterotopias of memory: Theoretical and methodological problems of memory studies]. Kyiv: Nika-Tsentr. (in Ukrainian).
- Lyuty, T., 2022. FB-dopys vid 16.03.2023 [FB post dated 13/12/2022]. [Facebook] Available at: <<https://www.facebook.com/taras.lyuty/posts/pFbid0EHiiwgDatZjZkM81tKepECX2yK LxHpAVyjmJryNVf6icwnMHYkVga9S6awus85KXl>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Marchenko V., 2022. “Tse bulo sertse mista”. Spohady pro Mariupolsky dramteatr [“This was the heart of the city”. Memories of the Mariupol Drama Theater]. *Suspilne*, 23 travnya. Available at: <<https://suspilne.media/242495-ce-bulo-serce-mista-spogadi-pro-mariupolskij-dramteatr/>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Matusyak A., 2020. *Vyyty z movchannya: dekolonialni zmahannya ukrayinskoyi kultury ta literatury XXI stolittya z posttotalitarnoyu travmoyu* [Break out of silence: decolonial contests of Ukrainian culture and literature of the 21st century with post-totalitarian trauma]. Translated from Polish. Lviv: LA Piramida. (in Ukrainian).
- Mirer, P., 2022. Okupanty RF znosyat mariupos'kyi teatr, na yakyy u berezni skynuly bombu: shcho vidomo [Occupiers of the Russian Federation demolish the Mariupol theater, which was bombed in March: what is known]. *Suspilne. Novyny* [online] Available at: <<https://suspilne.media/344686-mariupolskij-dramteatr-okupanti-znisili-sob-prihovati-zlocini-tkacenko/>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Mynule / Maibutnie / Mystetstvo, b.d. Hlosarii [Glossary]. [online] Available at: <<https://pastfutureart.org/glossary/>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Nora, P., 2014. *Teperishnye, natsiya, pamyat* [Present, nation, memory]. Translated from French. Kyiv: KLIO. (in Ukrainian).
- Novinarnia, 2022. Blokadny Mariupol – dramteatr yak bomboskhovyshche dlya tysyachi lyudey [Blockade Mariupol – a drama theater as a bomb shelter for a thousand people]. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=0JgKVqT0SYk>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- NV.UA, 2022. Mariupol. Nevtrachena nadiya. [Mariupol Unlost Hope]. Dokumentalnyy film. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=q05wJtU6uEs>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- Pavi, P., 2006. *Slovnyk teatru* [Theater Dictionary]. Translated from French. Lviv: Vydavnychyy

- tsentr LNU imeni Ivana Franka. (in Ukrainian).
- Petik, M., 2023. Povernulysya do Mariupolya i rozvazhayut rosiyan: chastyna trupy zruynovanoho Dramteatru hastrolyuye do RF [Returned to Mariupol and entertain Russians: part of the troupe of the destroyed Drama Theater tours the Russian Federation]. *Obozrevatel* [online] Available at: <<https://news.obozrevatel.com/society/vernulis-v-mariupol-i-razvlekayut-rossiyan-chast-truppyi-razrushennogo-damteatra-gastroliruet-v-rf.htm>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Podrobytsi, 2022. Mariupol... poza zonoyu. [Mariupol... out of the zone]. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=-795XQF9Bjw>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- Pokalchuk, O., 2022. Ataka na Dramteatr u Mariupoli. Nevidomi detali, yaki doslidyly Amnesty International [Attack on the Drama Theater in Mariupol. Unknown details investigated by Amnesty International]. *Ukrainska pravda* [online] Available at: <<https://www.pravda.com.ua/columns/2022/07/3/7356139/>> (Accessed 14.04.2023). (in Ukrainian).
- Popudribko N., 2023. Film “20 dniv u Mariupoli” – tse mozhlyvist zalyshyty v istoriyi viyskovi zlochyny, yaki vchynyla Rosiya v Ukrayini. Suspilne Kultura [The film “20 days in Mariupol” is an opportunity to leave in history the war crimes committed by Russia in Ukraine]. 1.02.2023. *Suspilne. Kultura* [online] Available at: <<https://suspilne.media/371572-film-20-dniv-u-mariupoli-ce-mozlivist-zalisiti-v-istorii-vijskovi-zlocini-aki-vcinila-rosia-v-ukraini/>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- Rahutska, L., 2023. Rodom z Ukrayiny: identyfikovano okupanta, yakyy nakazav pro bombarduvannya dramteatru v Mariupoli [Originally from Ukraine: the occupier who ordered the bombing of the drama theater in Mariupol has been identified]. *Obozrevatel* [online] Available at: <<https://war.obozrevatel.com/rodom-iz-ukrainyi-identifitsirovan-okkupant-otdavshij-prikaz-o-bombardirovke-dramteatra-v-mariupole.htm>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- RLT.lt, 2023. U kinoteatrakh vyyshov film “Mariupol 2” vbytoho v Ukrayini lytovskoho rezhysera. [The movie "Mariupol 2" by the Lithuanian director killed in Ukraine was released in cinemas]. [online] Available at: <<https://www.lrt.lt/ua/novini/1263/1950296/u-kinoteatrakh-viishov-fil-m-mariupol-2-vbitogo-v-ukrayini-litovs-kogo-rezhisera>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- Sagalov, Z., 1998. 705 dney do Nyurnberga: Dramaticheskaya istoriya v dvukh chastyakh [705 days before Nuremberg: A dramatic story in two parts]. Tri zhizni Aysedory Dunkana: Pyesy. Kharkov: Kaleydoskop. S. 51–98. (in Russian).
- Slavinska, I., 2022. Iryna Podolyak: Kulturni instytutsiyi ne byly hotovi do pochatku vtorhnennya. Shcho dali? [Cultural institutions were not ready for the beginning of the invasion. What's next?]. *Lokalna istoriia* [online] Available at: <[https://localhistory.org.ua/texts/interviu/ne-maie-buti-mistsia-dlia-neviznachenosti-ni-u-derzhavi-ni-u-zriloji-osobistosti-irina-podoliak/?Fbclid=IwAR3W\\_RiXhu7mD2hAE\\_Rf2\\_o4jAc8Dh8m4588zunPZJWEpMRfMc11BEgUEBQ](https://localhistory.org.ua/texts/interviu/ne-maie-buti-mistsia-dlia-neviznachenosti-ni-u-derzhavi-ni-u-zriloji-osobistosti-irina-podoliak/?Fbclid=IwAR3W_RiXhu7mD2hAE_Rf2_o4jAc8Dh8m4588zunPZJWEpMRfMc11BEgUEBQ)> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Snayder, T., 2023. Hrayuchy v zhertvu. Vystup Timoti Snaydera na Radbezi OON, 14 bereznia 2023 r. [Playing the victim. Timothy Snyder's speech at the UN Security Council, March 14, 2023]. Translated from English. Available at: <<https://telegra.ph/Grayuchi-v-zhertvu-03-15>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Sohanchi, Yu. and Yermolayeva, V., 2023. “Zustrinemos na Drami”: radiofilm pro Mariupolsky teatr [“See you at the Drama”: radio film about the Mariupol Theater]. [podcast] Available at: <<https://hromadske.radio/podcasts/my-ie-buly-y-budem-informatsiynny-maraton/zustrinemos-na-drami-radiofilm-pro-mariupolsky-dramteatr>> (Accessed 14.04.2023). (in Ukrainian).
- Spatial Technologies, 2023. Misto v teatri: Rosiysky aviaudar po Mariupolskomu dramteatru –

- chastyna persha, 2023. [The city in the theater: Russian airstrike on the Mariupol Drama Theater – part one]. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=-JydsBh1mNI&t=4s>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Telekanal TV-7 Mariupol, 2022. *Mariupolsky Dramteatr. 1960-2022. Ostanniy rik zhyttya, 2022. [Mariupol Drama Theater. 1960-2022. The last year of life]*. 30 hrudnya. [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=vtCbfEeoJNc>> (Accessed 24.04.2023). (in Ukrainian).
- Tishner, Yu., 2019. *Filosofiya dramy [Philosophy of drama]*. Translated from Polish. Kyiv: DUKH I LITERA. (in Ukrainian).
- Tolochko, N., 2022. “Mariupolska drama”: vystava-svidchennya pro voyennyi zlochyn proty ukrayintsiv [“Mariupol drama”: a performance-testimony about the war crime against Ukrainians]. [online] Available at: <<https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/mariupolska-drama-vystava-svidchennia-pro-voienyj-zlochyn-proty-ukrainsiv/2022-10-10-52951?fbclid=IwAR0siBZjs5Ph2mxu8eFq-f7xtzsl3T3qrdP1pRotko41vsQ6VaVsbDpawtM>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- Tsilyk, I., 2022. FB-dopys vid 16.03.2023 [FB post dated 12/12/2022]. [Facebook] Available at: <<https://www.facebook.com/ira.tsilyk/posts/pFbid021aSaAF6v2zMZypJdzFsXSoqWT9pqwRZhhQbkMKdx1wDggy5v5wQnUzKePP3azzQcl>> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).
- TTVStudio, 2022. *Mariupol. Khroniky pekla. [Mariupol Chronicles of Hell]*. [video] Available at: <<https://megogo.net/ua/view/18486546-mariupol-hroniki-pekla.html>> (Accessed 29.04.2023). (in Ukrainian).
- Vasylyev, Ye, 2018. Suchasna dramaturhiya: zhanrovi transformatsiyi, modyfikatsiyi, novatsiyi [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations.]. PHD. Abstract. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Literature named after T.G. Shevchenko. (in Ukrainian).
- Zebald, V. G., 2023. *Povitryana viyna i literatura [Air war and literature]*. Translated from German. Kharkiv: ist publishing. (in Ukrainian).
- “Zustrinemos na Drami”: radiofilm pro Mariupolskyy dramteatr [“Let’s meet at the Drama”: a radio film about the Mariupol Drama Theater], 2023. Hromadske radio. Available at: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_UF6l7v8YKo](https://www.youtube.com/watch?v=_UF6l7v8YKo)> (Accessed 13.04.2023). (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 30.04.2023.

**O. Bondareva**

### **MARIUPOL DRAMA: COMMEMORATIVE PRACTICES, TESTIMONY, IDENTITY, THEATRICAL CODE**

*The article examines the dramatic work "Mariupol Drama", created by Transcarpathian playwright Oleksandr Gavrosh based on interviews with actors Igor Kitrysh, Olena Bila, Dmytro Murantsev, Vira Lebedynska, who survived the bombing of the theater building in Mariupol and are now reviving the Ukrainian Mariupol Theater in Uzhhorod.*

*It was found that the play was not intended to be performed on the stages of other theaters by other professional actors, so it is not printed and is not included in open electronic anthologies of modern dramatic works about the war.*

*This is one of the first attempts to dramaturgically and theatrically memorize the tragedy of the Mariupol Theater as a Russian crime against humanity and as a war crime. Therefore, it is logical to apply the optics of memory studies to the interpretation of this work and place the "Mariupol drama" in the context of other visual artefacts of the marker identification of the memorial remembrance about the Mariupol drama theater (radio film-podcast "Let's meet at the Drama", investigative film "Russian Airstrike on the Mariupol Drama Theater, Part 1. City in the*



*Theater", 3-D tour of the Mariupol Drama Theater, video interviews with eyewitnesses from various human rights groups) and about the tragedy of Mariupol in general (documentaries "Mariupol. Unlost hope", "Mariupol... out of the zone", "Mariupol. Chronicles of Hell", "We stepped over corpses", "Mariupol. Human stories", "20 days in Mariupol", "Mariupol 2").*

*It was established that the leading intentions of the "Mariupol Drama" correspond to a large array of documentary and commemorative sources, many of which appeared before the anniversary of the tragedy of the Mariupol Theater.*

*It was found out that the playwright and actors managed to fully implement several discourses very important for the Ukrainian collective memory in a small dramatic work: Mariupol, which resisted the aggressor while being completely surrounded; wars as unprocessed collective traumas and cancellation of narratives imposed by Russian propaganda; of the new collective Ukrainian identity, which is formed in this war; after all, the theater as a special mystical space.*

*Unlike the story about the building of the theater, from which only a ruined facade remains, the story of the human community inside this building is endowed with a colossal vitalistic potential, largely connected with how a new collective Ukrainian identity emerges in the crucible of war in a former pro-Russian city.*

*Since crimes against humanity, as well as war crimes, do not have a statute of limitations, and their fixation and research are very important for further work with collective memory and the traumatic past, the documentary play "Mariupol Drama" is a valuable artistic material for modern Ukrainian studies of memory, which are quickly included in the development of the events of the new phase of the Russian-Ukrainian war, offer relevant angles of their interpretations, supported by eyewitness accounts and documentary commemorative practices.*

**Key words:** *war, theater, identity, memory, collective trauma, coming of age of a nation, commemoration.*

УДК 821.112.2

**Л. Є. Гапонова**

ORCID 0000-0003-0199-6463

## МОДЕЛІ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РОМАНУ Г. ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»

*У статті досліджуються моделі культури в контексті роману Германа Гессе «Гра в бісер», аналізуються різні аспекти авторської системи цінностей, що поєднує створені моделі культури в зазначеному творі. Актуальність дослідження полягає у використанні культурологічного-категоріального апарату під час аналізу твору та застосуванні теорії моделей культури до творчості Г. Гессе, зокрема його роману «Гра в бісер». У дослідженні твір є невід'ємним компонентом єдиного художнього простору, що поєднує літературну творчість, науку і мистецтво. Методологічною основою цієї роботи слугували комплексний метод, що поєднує системно-структурний та порівняльно-аналітичний методи дослідження.*

Зазначено, що загальноєвропейська історія культури та літератури складається з безлічі художніх напрямів, так званих «стрижневих моделей культури». Моделі культури, створені автором у романі «Гра в бісер», близькі до культурологічних категорій картини і моделі світу. Г. Гессе створив авторські художні моделі культури в межах постмодерного напрямку в літературі.

**Ключові слова:** культура, модель культури, контекст, роман, «Гра в бісер», Герман Гессе.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-58-65**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Творчість Германа Гессе завжди привертала увагу дослідників. Різні аспекти творчого здобутку письменника розглядалися як у тогочасних, так і в сучасних реаліях життя. Серед дослідників його творчості не лише літературознавці, це й філософи, історики, культурологи та ін. Актуальність вивчення творів письменника полягає в тому, що кожен дослідник його творчості, не зважаючи на фах і період свого дослідження, знаходить у творчості Г. Гессе детальний опис або підтвердження новітніх постулатів у різних наукових чи мистецьких сферах людської діяльності. У цій науковій розвідці ми спробуємо висвітлити створені автором моделі культури в його останньому романі «Гра в бісер», спираючись не лише на літературознавчі, а й на культурологічні і філософські категорії. Дослідження літератури в культурологічному аспекті є особливо продуктивним у зв'язку з сучасним застосуванням синтезу наук, що набув поширення в наукових дослідженнях. Вивчення літературознавчої тематики в культурологічному аспекті дозволяє найповніше розкрити предмет дослідження та розробити нові теоретичні та методологічні передумови для подальших наукових пошуків у цьому напрямі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На початку ХХ ст. Європа зазнала величезних потрясінь і зрушень як в історії і культурі, так і у сфері історичної та культурної самосвідомості європейців: світові війни, економічні кризи, революції, крах політичних систем, зародження так званої масової культури. Все це сприяло руйнації парадигми історії, культури та філософії, що успадкувало ХІХ століття, з її ідеалами прогресу, розуму, об'єктивного пізнання, розумінням науки як засобу удосконалення суспільства. Подібні екстремальні умови природно спонукали європейських інтелектуалів того часу до рефлексії стосовно причин і природи всіх цих бід. Складно назвати європейського історика, філософа чи письменника, у творчості якого після Першої світової війни не була б порушена проблематика кризи європейської культури та європейського суспільства, проте

вона не була єдиною загальною темою для гуманітарної думки того часу. Проблематика кризи культури неминуче призводила до рефлексії про природу культури взагалі. Тому загальною темою, характерною для європейської гуманітарної думки, стала проблема пошуку універсальних основ культури, загальної мови або коду культури. Ця проблематика розроблялася в роботах О. Шпенглера та Й. Хейзінги, К. Г. Юнга і Т. Манна, а також Г. Гессе. Дехто з них у художній, інші в науковій площині досліджували окремі праелементи культури, їх взаємозв'язок та принципове взаємопізнання або непізнання (О. Шпенглер). Ця ідея для деяких її авторів була не лише художньою чи філософською абстракцією, а й можливим методологічним підґрунтям для обґрунтування розуміння культури в контексті літературного твору.

Моделі культури, створювані письменниками у творах, висвітлюють особисте бачення світу творців – скульпторів, живописців, письменників. Сьогодні такі поняття як «модель культури» або «культурна модель» часто простежуються в дослідженнях різних наукових галузей, проте єдиної концепції щодо характеристики категорії «модель культури» не існує і дослідники вкладають у неї різний зміст, а інколи не пояснюють його взагалі. З метою пояснення сутності культури також можуть вибудовувати моделі, що є її логічною основою, які й вивчають представники культурної антропології та структурного аналізу.

Теорію моделей культури (patterns of culture) розробили дослідники галузі культурної антропології Альфред Луїс Кребер (Kroeber, 1952) і Рут Бенедикт (Benedict, 1959). Автори стосовно тієї чи іншої культури виділяли загальні моделі (patterns) культури як цілісні утворення, застосовуючи холистичний підхід. Зокрема зміст культури визначався цілісною формою, тобто конфігурацією чи моделлю, а не дослідженням складових її елементів, деталізацією окремих компонентів. Автори теорії моделей культури активно застосовували такі поняття, як модель, форма, конфігурація культури. Погляди цих науковців дещо різнилися, проте збігалися стосовно питання виокремлення цілісних моделей чи конфігурацій як відмінних ознак конкретної культури. Виокремлення і формулювання моделей (patterns) або конфігурацій (configurations) у культурі А. Кребер вважав найпродуктивнішим підходом і в цьому погляді вчених збігалися.

Фактично єдиним способом визначення вищих культурних цінностей, на думку А. Кребера, було визначення їх як властивостей, створених людьми творів культури, що виникають у певних завершених історичних конфігураціях. Особистість митця при цьому не заперечується, а залишається недоторканою, але як носій або інструмент культури, а не її чинної сили. А. Кребер вважав, що культурні моделі та цінності найхарактерніше виражаються геніями, проте його цікавило не хто висловлює, що і як висловлюється, це тимчасова, просторова і сутнісна співвіднесеність кожного феномена високорозвиненої культури відбувається з іншими її проявами. Необхідно зазначити, що художня література не лише є певною «сумою текстів», а й частиною загальної системи текстів культури, сферою авторського вимислу, тобто описувані події відбуваються не в реальності, а в іншій площині художньої вигадки. Проте реципієнт не сприймає художню вигадку як неправду у звичному розумінні. Системою інтуїтивних уявлень про реальність є картина світу, яку можна «виділити, описати чи реконструювати у будь-якої соціопсихологічної одиниці – від нації чи етносу до певної соціальної чи професійної групи або окремої особистості» (Kroeber, 1952).

Автори дослідження «Мистецтво і картина світу» В. Жидков і К. Соколов здійснили спробу створення теорії картини світу і замінили термін «культура» терміном «картина світу» або застосовують обидва терміни як взаємопов'язані. Індивідуальні психічні моделі і картини світу втілюються авторами у творах мистецтва в безпосередній взаємодії з картинами світу реципієнтів. Тому можемо умовно вважати картину світу своєрідним еквівалентом моделі культури. Будь-який художній твір так чи інакше втілює бачення та сприйняття автором об'єктивної дійсності, а також моделювання власної дійсності в межах твору, на основі яких вибудовується авторський художній образ світу, його модель

культури.

За словами французького філософа Роже Кайуа, Й. Хейзінга визначив головну природу гри, проте навмисно знехтував описом і класифікацією самих ігор. Нідерландський історик і теоретик культури Йохан Хейзінга вважав, що культура спочатку виникає у формі гри, розігрується і має ігровий характер (гра старша за культуру). На його думку, культура «грається» за певними правилами (Huizinga, 2016).

**Актуальність дослідження** полягає у використанні культурологічного-категоріального апарату під час аналізу твору та застосуванні теорії моделей культури до творчості Г. Гессе, зокрема його роману «Гра в бісер», що є невід'ємним компонентом єдиного художнього простору, який поєднує літературну творчість, науку і мистецтво. Методологічною основою цієї роботи слугували комплексний метод, що поєднує системно-структурний та порівняльно-аналітичний методи дослідження.

**Мета** наукової розвідки полягає в тому, щоб показати структуру і особливості створених Г. Гессе моделей культури на ґрунті європейської культури, що слугувала фундаментом для формування постмодернізму в культурі, мистецтві та літературі. Відповідно до мети було окреслено такі **завдання**: виявити структуру та зміст поняття «модель культури» як культурологічної категорії, визначити категоріальний апарат моделей культури; висвітлити поняття «модель культури»; охарактеризувати загальні компоненти та деякі індивідуальні особливості моделей культури автора на прикладі роману Германа Гессе «Гра в бісер»; висвітлити техніку моделювання авторських моделей культури.

#### **Виклад основного матеріалу.**

В авторських моделях культури постмодерністи пропонують власну історію, створюють свою міфологію та особливу символічну реальність. Письменники-постмодерністи створюють свої власні літературні та культурні міфи і одночасно не лише усвідомлюють, а й підкреслюють культурні міфи, вони усвідомлюють і додатково акцентують на штучності або фантастичності створеної ними реальності, доводячи її до абсурду. У постмодернізмі відсутні традиційні історія та міфологія, а також певна об'єктивна реальність. На місці загального субстрату людського досвіду виявляються індивідуальні варіанти бачення світу – авторські моделі культури, що включають авторську історію та міфологію, особливу символічну реальність, а також нескінченну гру автора з читачем.

Французький культуролог і філософ-постмодерніст Жан Бодріяр окреслив поняття гіперреальності. Світ є ілюзією реальності, де реальне поєднується з уявним, а межі між реальністю та симуляцією зникають. В есе «Прозорість зла» Ж. Бодріяр аналізує світ в епоху постмодернізму, досліджує вплив технологічного та економічного прогресу на культуру і мистецтво. Його роздуми охоплюють практично всі сфери соціального життя, походження і призначення і вступають на шлях нескінченного самовідтворення, в той час як все існуюче функціонує при абсолютній байдужості до власного змісту, давно втративши сенс самого існування. Автор зазначає, що мистецтво зникло, поступившись місцем «чистій циркуляції образів» (Baudrillard, 1990), воно зникло як «символічна згода, що відрізняла його від чистого та простого виробництва естетичних цінностей, відомого нам як культура – нескінченного поширення знаків, рециркуляції колишніх і сучасних форм» (Baudrillard, 1990). Твори мистецтва більше не читаються реципієнтами, а розшифровуються за допомогою суперечливих «ключів» (Baudrillard, 1990). Зазначається відсутність натхнення, застій живих форм мистецтва і водночас розмноження, безладна інфляція цінності, численні варіації всіх попередніх форм. Ж. Бодріяр прочитує крізь хаос, що панує в мистецтві, порушення таємного коду естетики, подібно до того, як у безладді біологічного характеру прочитують порушення коду генетичного.

У найширшому розумінні модель є образом, умовним зображенням, описом, схемою, кресленням, графіком, планом, картою тощо або прообразом, зразком того чи іншого об'єкта чи системи об'єктів, тобто оригіналом цієї моделі. Відповідно до цього визначення

моделі можна поділити на дві групи: перші втілюють ідею «імітації» того, що існує, певної «натури», первинної відносно моделі; інші, навпаки, виступають у ролі первинного ідеального прототипу стосовно об'єктів, що стануть їх реальним втіленням. Якщо наукові моделі відповідно до їх створення належать до першої чи другої групи, твори мистецтва парадоксальним чином поєднують ознаки обох груп. Структура та зміст культурологічної категорії модель культури може варіювати залежно від її наукового чи художнього типу. Так звані «стрижневі» моделі культури мають концептуальне значення, що певним чином відображає феноменальну реальність, натомість авторські художні моделі культури тісно пов'язані з інтуїтивним уявленням про реальність (Seredkina, 2002).

Загальноєвропейська історія культури та літератури складається з безлічі мистецьких напрямів, що називають стрижневими моделями культури. Стрижневі моделі сформовані з національних культурних моделей, що мають свою історію й етапи розвитку. Така модель культури постмодернізму утворює художній простір постмодернізму. Національні ж моделі включають індивідуальні моделі культури автора. Авторські моделі виражають собою художній образ або художню картину світу митців – скульпторів, живописців, композиторів, зокрема письменників. На цей образ також впливає і національний тип культури.

У своєму романі Г. Гессе як письменник-постмодерніст створив власну історію, авторську міфологію та особливі символічні і віртуальні реальності. Твір, у якому вільно використовуються та інтерпретуються символи, образи, архетипи, історичні реалії, стереотипи культури, застосовуються штучні форми, художній образ світу побудований на нескінченній грі, що замінює суть, перетворюється на ігровий простір «символічної» реальності. Це інтерактивний роман-гра (гіпертекст), у якому реципієнт може обирати свій спосіб читання, стає одночасно для читача грою поєднань та переміщень, у якій йому запропоновано панівну роль у просторі художнього світу. У постмодерністських романах читач існує у просторі авторської реальності, він є важливим компонентом авторської моделі культури. Ігрові моделі в художньому просторі прози постмодернізму можна розглядати як особливий культурологічний шар, книга стає об'єктом, з якого письменник може створювати практично різні форми.

Одним із провідних мотивів роману Г. Гессе «Гра в бісер» є ідея культури як єдиного тексту, в якому зашифровані певні сенси, що висвітлюють увесь духовний універсум людства, при цьому будь-яка частина цього універсуму може бути виражена і зрозуміла через іншу його частину. Фабула твору «Гра в бісер» полягає в зображенні вигаданої країни Касталії, що є спільнотою інтелектуалів, які ведуть аскетичний спосіб життя і присвячують більшу частину часу, по-перше, науковим заняттям, по-друге, духовному самопізнанню і медитації. Вершиною їх занять є таємнича гра в бісер, ідея якої ґрунтується на органічній взаємодії математики, музики, філософії тощо. Суттю ігрового процесу гри в бісер є співвідношення різних ідей і понять, що виникали за довгу духовну історію людства. Наприклад, темою однієї з партій гри, що описується в романі під назвою «Китайський дім», є співвідношення ритуального плану китайської садиби з астрологічними, космогонічними уявленнями китайців, а потім і європейців. Г. Гессе згадує давніх китайців разом із Піфагором, гностиками, середньовічними схоластами тощо, як попередників Касталії та гри в бісер, оскільки для них характерною є ідея взаємозв'язку і тотожності культури та всієї світобудови. При цьому автор відразу робить застереження про те, що, як ідея, гра існувала завжди і є невід'ємною від духовної історії людства. Гра, у розумінні Г. Гессе, є своєрідною метафорою культури. Культура тут постає певною скарбницею ідей і сенсів, спочатку їй притаманних, проте по-різному організованих і втілених у ній.

Назва твору також не випадкова. Г. Гессе уподібнює сенси культури розсипаним у різних комбінаціях різнокольоровим скляним намистинкам, тим самим підкреслюючи різноманіття форм, у яких людський дух проявляється в культурі. Фраза про початковість ідеї гри власне й означає взагалі первинність будь-якої ідеї. Проте, за Г. Гессе, ці сенси існують не відокремлено, вони спричинені потребами людської психіки, «абсолютними

вимогами душі». Варто зазначити, що всі ці ідеї пов'язані не лише зі з'ясуванням онтологічного статусу культури – взаємопов'язаність та внутрішня тотожність культури – це найважливіший гносеологічний висновок.

Культура, за Г. Гессе, принципово пізнавана. Лише пізнання є своєрідним розшифруванням сенсів, закладених у культурному універсумі. Це своєрідний переклад мовою одне одного нібито далеких одна від одної сфер. Своєрідно вирішується для Г. Гессе питання об'єктивності пізнання, адекватності результату пізнання його об'єкту. Оскільки сенси культури задані психічними потребами людини, то ці сенси наявні як у культурі, так і в людині, тому через медитацію, тобто самопізнання, суб'єкт, що пізнає, може досягти правильного розуміння пізнаваного. Причому з подібної ідеї початкової загальності культурних смислів можна вивести ще один гносеологічний висновок: якщо у всій людській культурі простежується смислова єдність, тобто культура – це єдиний текст, то різні за часом і місцем свого існування культури є лише втіленням по-різному організованих і «зашифрованих» смислів цього «тексту».

Отже, діалог між культурами можливий, потрібно лише знайти якусь спільну мову культури, привести смисловий зміст усіх культур до спільного знаменника і розшифрувати сенс чужої культури. Гра в бісер у романі також наділяється епітетом «*lingua sacra*» – священна мова – і це також не випадково. Культура, у розумінні Г. Гессе, у певному сенсі є мовою, що дозволяє властиві їй початкові сенси втілити в чуттєвій і доступній формі: «...мова знаків і граматики Гри, становлять різновид високорозвиненого тайнопису, у створенні якого беруть участь багато наук і мистецтв, особливо ж математика й музика (а відповідно й музикознавство), і який може передати й пов'язати зміст і наслідки майже всіх наук» (Гессе, 2000, с. 31).

Культура, на думку Г. Гессе, в онтологічному статусі є певним універсумом, що містить усі можливі духовні сенси людства, а в гносеологічному – певну мову, що дозволяє співвідносити ці сенси у різних елементах культури. «Таким чином, Гра в бісер – це гра всім змістом і всіма вартостями нашої культури, майстер грає ними десь так, як у добу розквіту живопису художник грав барвами своєї палітри. Всім, що людство в епохи свого піднесення витворило в сфері пізнання, високих думок і мистецтв, що в наступні сторіччя наукового осмислення було закріплене в поняттях і стало спільним інтелектуальним надбанням, – усім цим величезним зібранням духовних вартостей гравець у бісер володіє так, як органіст своїм органом, і орган той доведений до майже неймовірної досконалості, його клавіші й педалі відтворюють весь духовний світ, його реєстри майже незчисленні, теоретично на цьому інструменті можна програти духовний зміст цілого всесвіту» (Гессе, 2000, с. 31). У концепції Г. Гессе є аксіологічний аспект, що стосується проблеми доцільності культури як людської діяльності, а також антропологічний аспект, що стосується проблеми відносин культурного універсуму і конкретної людської особистості. Ці аспекти пов'язані з авторським розумінням кризи культури.

В епіграфі до роману зазначено: «...і хоч з певного погляду речі, що не існують, віддавати словами легше й не так відповідально, як речі суцільні, особливо для людей легковажних, а проте для шанобливого й сумлінного історика виходить навпаки: найдужче не даються, коли їх хочеш убрати в одягу слова, і все ж таки найдужче потребують, щоб їх винесли на суд людський, певні речі, існування яких не можна ні довести, ні навіть припустити, але які саме тому, що шанобливі й сумлінні люди трактують їх немовби речі суцільні, на крок наближаються до свого буття, до можливості свого народження» (Гессе, 2000, с. 27). Отже, «...речі, що не існують», «певні речі, існування яких не можна ні довести, ні навіть припустити» є висвітленням першої ознаки культури, зокрема матеріалізації невимовного. Стосовно ж певної благодаті, що приводиться в дію шляхом такої матеріалізації, письменник стверджує: «...якщо мислення втратить чистоту і пильність, а повага до духу втратить силу, то незабаром перестануть рухатися кораблі та автомобілі, не буде вже ні найменшого авторитету ні в лічильній машинці інженера, ні в математики банку та біржі, і настане хаос. Минуло, однак, досить багато часу, перш ніж пробило собі

дорогу розуміння того факту, що зовнішня сторона цивілізації, що і техніка, промисловість, торгівля тощо теж потребують загальної основи інтелектуальної моральності та чесності» (Гессе, 2000).

Отже, культура – це певний загальнолюдський культ, що робить зримим невимовне – «духовність», причому ця духовність є тією благодаттю, заради якої цей культ починається і яка зумовлює порядок і благоденство «племені», тобто людства. Це актуалізація тих сенсів, що в культурному універсумі, на думку Г. Гессе, є запорукою духовного здоров'я людської цивілізації. Тут, очевидно, простежується вплив психоаналітичної традиції. Адже, як вже зазначалося вище, сенси культури спочатку властиві душі людини. Проте, як і в культурі, вони хіба що приховані потребують постійної актуалізації. Культура, за визначенням Г. Гессе, є своєрідною сублімацією духовних потреб людини – у моральності, істині, досконало організованою картиною світу тощо. При цьому культура-діяльність не повинна ні надмірно езотеризуватися, як зазначено в романі, втрачаючи доступність її для розуміння звичайної людини, але й не повинна ставати полем задоволення корисливих чи егоїстичних інтересів людини-діяча культури, як це відбувається в розумінні Г. Гессе з сучасною йому масовою культурою – усе це веде до спотворення істини, що транслюється через культуру.

Культура-діяльність, у розумінні Г. Гессе, має бути інтерсуб'єктивною, тобто людина, що займається нею, має відкинути пласт своєї особистості, що заважає безкорисливому служінню культурі, звідси й прізвисько головного героя «Гри в бісер» – Knecht, що означає «слуга» в перекладі з німецької мови. Проте культура є інтерсуб'єктивною і в сенсі духовного універсуму, тобто як гра з усім змістом і всіма цінностями культури. Культура має увібрати в себе разом із цими змістами індивідуальності тих, хто ці змісти створив, тобто ці змісти в певному розумінні взагалі не створені, оскільки вони задані спочатку, вони лише транслюються.

Гравці у творі постають спільнотою аскетів, не пов'язаних матеріальними інтересами і матеріальною діяльністю. Отже, їх інтелектуальні заняття повністю підпадають під формальні ознаки гри. Культура як діяльність у концепції автора має ігровий характер. Культура та повсякденність у Г. Гессе протистоять і взаємодіють одне з одним, культура надмірна відносно так званої реальності, тому культура – це гра в бісер. Варто зазначити, що співтовариство гравців у бісер у романі необхідно, напевне, розуміти саме як творчих суб'єктів. Однак у романі творчість у Касталії суворо заборонена, а формулюється це як заборона на введення у поле гри нових смислів. Але у зв'язку знов-таки з метафоричністю самого твору, а також із усім вищесказаним, заборону на творчість варто розуміти не буквально: заборона на введення в гру нових значень – це не заборона у власному значенні слова, а натяк на неможливість такого запровадження. Гра має у розпорядженні обмежений набір смислів, окремий твір культури будь-якого роду укладається в ці сенси, тим більше, що гра в бісер самим фактом свого існування доводить, що будь-який зміст культури тотожний будь-якому іншому змісту, як завгодно далекому, нічого нового вигадати не можна, отже, «людині культури» залишається лише перебирати ці змісти, грати ними, що передбачає можливість творчості. Якщо підсумувати аспекти концепції Г. Гессе, то можна зазначити, що, за логікою автора, культура є внутрішньо взаємопов'язаною і має безпосередній зв'язок з історією життя людства як сховища необхідних людині сенсів, відповідей на її духовні потреби, а також як діяльність з актуалізації цих сенсів.

Інтроспективний погляд на культуру, прагнення вичленувати її ключові елементи і синтезувати їх у великій грі дають зовсім не «прописаний» у більш ранніх авторів результат: гра в бісер має особливу відмінність, вона включає медитацію. Гра включає науку, шанування прекрасного і медитацію, тобто знання, естетичні цінності та спостереження духовного, чистого, вищого. Введення медитації в структуру гри може здатися дещо механістичним, але варто пам'ятати про те, що в алхімічній традиції медитація – це «colloquium cum suo angelo bono», розмова зі своїм добрим ангелом, у йогічній – споглядання своєї духовної сутності, тобто звернення саме до світлої сторони

світу і людської істоти. Підтвердження слів Г. Гессе в романі «Гра в бісер» простежується і сьогодні: люди обирають із безлічі існуючих сучасних ігор саме ті, що відповідають їхнім потребам. Зокрема ті, хто вбиває час, розвиває пам'ять і реакцію, соціалізує, демонізує громадську та індивідуальну свідомість тощо. Функцією гри в бісер є синтез соціального і культурного досвіду, що відбувається у грі, а також спроба вирішення психологічних і соціальних проблем епохи, тобто загальноєвропейська історія культури та літератури складається з безлічі художніх напрямів, так званих «стрижневих» моделей культури. У «Грі в бісер» Гессе не лише описує деякі застарілі на вигляд соціальні структури, але й те, що дуже хвилює нас сьогодні, висловлюючись загальноприйнятою мовою: розвиток «глобального суспільства» та можливої наднаціональної культури майбутнього (Gottschalk, 2000, p. 8).

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Отже, «касталійські» моделі культури, створені автором у романі «Гра в бісер», близькі до культурологічних категорій картини і моделі світу. Г. Гессе у своєму творі репрезентує онтологічну модель культури як об'єктивно існуючий синтез смислів, як єдиний текст, що виражає ці смисли; гносеологічну модель як набір тотожних, проте організованих у різних культурах і галузях культури, тому і принципово пізнаваних сенсів, і як мови, що уможлиблює співвіднесення цих сенсів; антропологічну модель культури як відповіді на духовні потреби людини; аксіологічну модель культури як діяльність та соціальну функцію її та її творців, транслявання духовних благ на повсякденне життя людини та суспільства.

#### Бібліографічний список

- Гессе, Г., 2020. *Гра в бісер. Спроба опису життя магістра гри Йозефа Кнехта разом з його творами : роман.* Переклад з нім. Є. О. Поповича; Пер. віршів Л. В. Костенко; передм. Д. В. Затонського. Харків : Фоліо.
- Baudrillard, J., 1990. *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes.* Paris : Galilée.
- Benedict, R., 1959. *Patterns of culture.* Boston : Houghton Mifflin company.
- Gottschalk, G., 2000. Das Glasperlenspiel, das Weltwissen und das Internet [online]. Available at : <<https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/GG-Vortrag.pdf>> (Дата звернення 12.12.2022).
- Huizinga, J., 2016. Homo Ludens. Study of the Play-Element in Culture. PdfDrive [online]. Available at : <<https://www.pdfdrive.com/homo-ludens-a-study-of-the-play-element-in-culture-e194639124.html>> (Дата звернення 12.12.2022).
- Kroeber, A.L., 1952. *The Nature of Culture.* Chicago : University of Chicago Press.
- Seredkina, E., 2002. Drei Modelle der Planetarkultur im Kontext des Romans von Hermann Hesse «Das Glasperlenspiel». *Hermann Hesse Page* [online]. Available at : <<https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/modelle.pdf>> (Дата звернення 12.12.2022).

#### References

- Baudrillard, J., 1990. *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes.* Paris : Galilée.
- Benedict, R., 1959. *Patterns of culture.* Boston : Houghton Mifflin company.
- Gottschalk, G., 2000. Das Glasperlenspiel, das Weltwissen und das Internet [online]. Available at : <<https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/GG-Vortrag.pdf>> (Accessed 12.12.2022).
- Hesse, H., 2020. *Hra v biser. Sproba opysu zhyttia mahistra hry Jozefa Knekhta razem z yoho tvoramy : roman [The Glass Bead Game. An attempt to describe the life of the master of the game Joseph Knecht with his works : a novel].* Translated from German by E. O. Popovich; Translation of poems by L. V. Kostenko; foreword by D. V. Zatonsky. Kharkiv : Folio. (in Ukrainian).
- Huizinga, J., 2016. Homo Ludens. Study of the Play-Element in Culture. PdfDrive [online]. Available at : <<https://www.pdfdrive.com/homo-ludens-a-study-of-the-play-element-in>



culture-e194639124.html> (Accessed 12.12.2022).  
Kroeber, A.L., 1952. *The Nature of Culture*. Chicago : University of Chicago Press.  
Seredkina, E., 2002. Drei Modelle der Planetarkultur im Kontext des Romans von Hermann Hesse  
«Das Glasperlenspiel». *Hermann Hesse Page* [online]. Available at :  
<<https://hesse.projects.gss.ucsb.edu/papers/modelle.pdf>> (Accessed 12.12.2022).

Стаття надійшла до редакції 14.12.2022.

**L. Haponova**

## **MODELS OF CULTURE IN THE CONTEXT OF THE NOVEL «THE GLASS BEAD GAME» BY H. HESSE**

*The article examines the models of culture in the context of Hermann Hesse's novel «The Glass Bead Game», analyzes various aspects of the author's system of values, which combines the created models of culture in this work.*

*The purpose of this study is to show the structure and features of the models of culture created by H. Hesse on the basis of European culture with its history and philosophy, which served as the foundation for the formation of postmodernism in culture, art and literature. The subject of this study is the consideration of models of culture in the context of Hermann Hesse's novel «The Glass Bead Game».*

*In accordance with the purpose of the study, the following tasks were identified: to identify the structure and content of the concept of «culture model» as a cultural category, to determine the categorical apparatus of culture models and show the hierarchy of different types of culture models; define the concept of «model of culture»; characterize the common components and some individual features of the author's culture models on the example of Hermann Hesse's novel «The Glass Bead Game»; highlight the technique of modeling the author's models of culture.*

*The study of literature in the culturological aspect is especially productive in connection with the modern application of the synthesis of sciences, which has become widespread in scientific research. The study of literary subjects in the cultural aspect allows the most complete disclosure of the research subject and the development of new theoretical and methodological prerequisites for further scientific research in this direction.*

*The scientific novelty of the work lies in the use of the culturological-categorical apparatus in the analysis of the work and the application of the theory of cultural models to the work of H. Hesse, in particular, his novel «The Glass Bead Game». In the study, the work is an integral component of a single artistic space that unites literary creativity, science, and art. The methodological basis of this work was a complex scheme that combines the system-structural and comparative-analytical methods of research.*

*As a result of scientific research, it was found that the pan-European history of culture and literature consists of many artistic trends such as the so-called «core models of culture», which includes national cultural models with their history and stages of development.*

*The models of culture created by the author in the novel «The Glass Bead Game» are close to the cultural categories of the picture and the model of the world. The writer H. Hesse in his work «The Glass Bead Game» created individual author's artistic models of culture in the traditions of the postmodern trend in literature.*

**Key words:** culture, model of culture, context, novel «The Glass Bead Game», Hermann Hesse.

УДК 821.112.2-31Рем7Три.09

**Н. А. Городнюк**

ORCID: 0000-0002-6344-0551

### **СЕМАНТИКА АЛКОГОЛЮ ТА ОПОЗИЦІЯ РОМ – КОНЬЯК У РОМАНІ Е. М. РЕМАРКА «ТРИ ТОВАРИШІ»**

*У статті розглянуто семантику алкоголю у романі Е. М. Ремарка «Три товариші». Зокрема, з'ясовано, що переважна більшість сцен та епізодів роману маркована назвами численних алкогольних напоїв, знаками пиття і сп'яніння або неодноразовими вказівками на кав'ярні, ресторани, бари, шинки та пивниці, які постають домінантним хронотопом твору. Зазвичай семантика пиття у Ремарка розглядається у контексті проблематики «втраченого покоління» як душевна і/або фізична анестезія, що притуплює біль, сум, страх і розчарування внаслідок пережитого травматичного досвіду війни, а алкоголь – як засіб втечі від реальності і спосіб самозабуття (значна кількість епізодів підтверджує цю тезу). Але частина сцен пиття сповнена високого естетизму, виразно транслює семантику гедонізму (повнокровної насолоди смаковими якостями, кольоровою гамою, нюансами аромату тощо) та втілює естетику симпосіону. А алкогольні напої (як і їжа) постають єдиною доступною насолодою для героїв твору, способом смакувати миті і насолоджуватися радіщами цього життя. Опозиція «ром – коньяк» у романі «Три товариші» маркує семантично протилежні ситуації та епізоди: ром символізує першопочаток життя, народження та зародження усього нового, а коньяк (як дигестив) – закінчення, руйнацію та смерть.*

**Ключові слова:** семантика алкоголю, опозиція «ром–коньяк», знаки пиття, естетизм, ольфакторна деталь, Е. М. Ремарк, роман «Три товариші».

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-66-84**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Критики та шанувальники творчості Е.М. Ремарка, а нині ще й розробники винних сайтів неодноразово зауважували розмаїття та значущість спиртних напоїв у текстах письменника: його герої споживають неймовірну кількість різноманітного алкоголю. Окремі напої виступають лейтмотивними образами творів: ром та коньяк – у романі «Три товариші», кальвадос – у «Триумфальній арці», вино – у романах «Життя в позику» та «Час жити і час помирати», горілка – у «Чорному обеліску».

Переважна більшість сцен та епізодів роману Е. М. Ремарка «Три товариші» маркована назвами численних алкогольних напоїв, знаками пиття і сп'яніння або неодноразовими вказівками на кав'ярні, ресторани, бари, шинки та пивниці, де зустрічаються і проводять час герої твору. На перший погляд, семантика пиття цілком прочитується у контексті проблематики «втраченого покоління» як душевна і/або фізична анестезія, що притуплює біль, сум, страх і розчарування внаслідок пережитого травматичного досвіду війни, а алкоголь – як засіб втечі від реальності і спосіб самозабуття. Справді, значна кількість епізодів підтверджує цю тезу. Але, як засвідчує текст роману, це дещо спрощена інтерпретація, яка не вичерпує усіх окреслених смислів. Більше того, значна частина сцен пиття сповнена високого естетизму і виразно транслює семантику гедонізму, а отже, повнокровної насолоди смаковими якостями, кольоровою гамою, нюансами аромату тощо. Як видається, алкогольні напої (як і їжа) постають єдиною доступною насолодою для героїв твору, способом смакувати миті і насолоджуватися радіщами цього життя. Водночас серед численних назв алкогольних напоїв у романі виразно переважають два – ром та коньяк – це ніби два смислові орієнтири, які маркують переважну більшість ситуацій, сцен та епізодів твору (часом вони поєднуються,

доповнюючи один одного, часом фігурують окремо). Припускаємо, що обидва напої, виступаючи маркерами концептів *любов* та *дружба*, втілюють все ж протилежні поняття: ром – першопочаток і смак життя, коньяк (як дигестив) – завершення, скороминущість життя та смерть. Обґрунтуванню цієї тези і присвячено цю статтю.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість чільного представника літератури «втраченого покоління» Е.М. Ремарка неодноразово досліджувалася у різних аспектах як закордонними (Firda, 1993; Parvanova, 2003; Schneider, 1994), так і українськими (Затонський, 1999; Мохначова, 2009) літературознавцями. Але специфіка алкогольної образності митця досі не стала предметом літературознавчого аналізу, натомість привертала увагу здебільшого популярних видань та винних сайтів. Після розлогого переліку назв спиртних напоїв, характерних для того чи іншого роману письменника, висновки авторів здебільшого зводяться до таких тез: «Атмосфера післявоєнного часу, а в деяких пізніх творах і напередодні нової війни, концентрується навколо героїв Ремарка. Здається, що у їхній пристрасті до спиртного і лаконічності процесу пиття, позбавленого усякого навмисного характеру та подробиць, виявляється трагічність їхніх долі. Вони п'ють в улюблених кафе і випадкових барах, під жовтими тьмяними абажурами, вдень і вночі, у будь-якій компанії. Вони втрачені, але все-таки несуть у собі романтику доби» (Ефимочкина, 2021). Але подібні твердження видаються дещо поверховими, особливо це стосується лаконічності пиття та відсутності подробиць. На нашу думку, сцени вживання алкоголю у Ремарка виписані повнокровно, барвисто і розлого, з численними подробицями та візуальними й ольфакторними деталями, і в жодному разі не зводяться лише до трагізму буття «втраченого покоління», хоча багато в чому й зумовлені ним. Репрезентація алкогольних напоїв та сцен пиття часто виявляє високий естетизм та гедонізм, а часом – й актуалізує естетику симпосіону, що, безперечно, заслуговує на належне поцінування та ретельний аналіз.

Семіотика речового світу, зокрема семантика гастрономічної та алкогольної образності, останнім часом привертає особливу увагу літературознавців (див.: Городнюк, 2017), оскільки дає можливість поглянути на класичні тексти під новим ракурсом, побачити їх з іншого боку, відкривши нові смисли та збагативши деякими нюансами вже відомі, що й зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

**Мета роботи** – дослідити семантику алкоголю у романі Е. М. Ремарка «Три товариші». **Завдання роботи:** проаналізувати смислові маркери пиття та особливості семантики алкогольних напоїв у творі митця, розглянути опозицію «ром–коньяк» у тексті.

**Виклад основного матеріалу.** Семантикою алкоголю марковано більшість епізодів та діалогів роману Е. М. Ремарка «Три товариші», місцем дії виступають або автомайстерня хлопців із нескінченними запасами рому, джину та коньяку, або кімната оповідача з не меншими запасами спиртного, або кафе «Інтернаціональ», бар у Фредді, пивничка у Альфонса, численні заміські ресторанчики тощо. У крайньому разі, герої привозять спиртне з собою, передають, частують один одного тощо.

Вже перша сцена роману знижено-комічно маркована випивкою: літня прибиральниця автомайстерні Матильда Штос вижлуктила майже повністю пляшку коньяку Кестера («Той, що для клієнтів, ви, звичайно, не зачіпали, але оцей добрячий коньячок пана Кестера висмоктали мало не до дна» (Ремарк, б. д.)) і ледь тримається на ногах. Комічно виглядають і пояснення героїні, яка спершу виправдовується, а потім переходить у наступ, звинувачуючи господарів у зумисному спокушанні: «Людина – це ж тільки людина, та й годі... Спершу я тільки понюхала з пляшки... потім ковтнула трошечки, бо ж мене завжди чомусь нудить... а потім... потім біс мене, мабуть, попутав... А до того ж не слід бідну жінку на гріх наводити та пляшок тут наставляти...» (Ремарк, б. д.).

У знижено-комічний початок роману вплітається особиста сакральна-межова дата – день народження головного героя: Роберт на честь уродин пригортає Матильду багатолітнім ямайським ромом, чим остаточно приголомшує стару прибиральницю.

Лексеми та вислови *вискотала, набралася, проковтнула, осушила одним духом*, як і вказівка на дії героїні (вона топталася «з грацією бегемота», співала пісню про вірного гусара, похитувалася з мітлюю тощо) – все це актуалізує раблезіансько-карнавальний дискурс алкогольної образності у Ремарка, що неодноразово поставатиме у романі (наприклад, більш виразно в епізоді парі між директором крематорію та представником товариства скотопромисловців, хто більше з’їсть, випиваючи чи насухо, на святкуванні Різдва).

Спиртне фігурує і в наступному епізоді ревізії спогадів героя-оповідача з нагоди дня народження, але тут семантика алкоголю виразно трагічна. Так, Роберт згадує один із своїх днів народження під час Першої світової війни («1917 рік. Фландрія. Ми з Міддендорфом купили в солдатській лавці пляшку червоного вина. Хотіли поспражувати. Та не вийшло» (Ремарк, б. д.)), який закінчився дуже трагічно: під час інтенсивного обстрілу загинуло кілька друзів героя, а ввечері, коли під час перепочинку вони відкрили пляшку, почалась газова атака, і Міддендорф, у якого виявився несправним протигаз, у муках помер наступного ранку. Завершується цей епізод спогадів та рефлексування героя згадкою про горілку як засіб забути й уникнути травматичного досвіду: «Але краще про це не думати так багато. Особливо на самоті. Та й увечері теж. Бо тоді часом насувалось щось із минулого і дивилося на тебе мертвими очима. Та від цього рятувала горілка» (Ремарк, б. д.).

Знову ж таки, наступний епізод появи товаришів та привітання Роберта пов’язаний зі спиртним: Ленц і Кестер у жартівливій формі презентують йому захисний амулет та шість пляшок старого рому. Герой-оповідач помічає характерну деталь: «Під промінням вранішнього сонця вони (пляшки рому – *Н.Г.*) засвітилися янтарем» (Ремарк, б. д.). Надалі ми неодноразово матимемо нагоду переконатися, що в описі кольорової гами напоїв Ремарк часто звертається до барв та гри світлотіней дорогоцінних каменів – вбачаємо у цьому своєрідне переосмислення естетизму О. Вайлда у презентації речового світу, лише з тою відмінністю, що у німецького письменника репрезентантами краси і насолоди навколишнього світу постають не витвори мистецтва, книги, антикваріат чи коштовності, а спиртні напої, представлені як коштовності. Не дарма на зчудоване питання іменинника, де це Кестер їх дістав, той лиш зауважує, що «це була ціла історія». Причому ром у Ремарка постає не лише втіленням гастрономічно-смакової та візуальної насолоди, автор акцентує на довершеному ароматі шляхетного напою: коли увечері герої на честь Робертового свята відкривають одну з пляшок, «[а]ромат миттю наповнив усю майстерню.

– Боже мій милий! – вимовив Готфрід. Ми всі потягли носом повітря.

– Просто неймовірно, Отто. Треба вдатись до високої поезії, щоб підшукати гідні порівняння» (Ремарк, б. д.).

Тож теза про те, що солдати Першої світової війни призвичаїлися до дешевого та низькопробного рому, не знаходить свого підтвердження у тексті Ремарка (хоч приятель оповідача, колишній фронтовик Валентин Гаузер і зауважує, що «[р]ом для солдата – як молоко» (Ремарк, б. д.)): його герої розуміються на напоях і незмінно виявляють високий смак, насолоджуючись їх ароматом, смаковими властивостями, кольоровою гамою (так, Роберт із першого погляду безпомилково може визначити, що ром розбавлений). І навіть напиваючись, фіксують у пам’яті порядок та відтінки випитого.

Зав’язка твору – знайомство з Пат – відбувається під час святкування та ознаменоване питтям вищезгаданого рому (і не тільки рому). Епізод марковано гастрономічно-ольфакторною образністю – хлопці щиро радіють запахам та передчуттю смачної їжі: «З маленького готелю надходив запах смаженої печінки. Пахло й цибулею. Радість наповнила наші серця. / Ленц кинувся на ці запахи, побіг до готелю. Коли повернувся, обличчя його сяяло. / – Та ви б тільки глянули на цю смажену картоплю! Мерщій, бо найсмачніше з’їдять!» (Ремарк, б. д.). Їжа та напої тут, як і в багатьох інших епізодах твору (наприклад, яскраві гастрономічні сцени ласування бігосом з горілкою чи поїдання раків з молодим мозельським вином у пивничці Альфонса), актуалізує мотив насолоди.

Безпосередньо під час знайомства з Пат згадка про їжу увиразнює психологізм

ситуації, коли Роберт ніяковіє перед дівчиною і не знаходить слів, а Ленц, досвідчений у таких справах, йому не допомагає: «Знову виникла мовчанка. Дівчина, мабуть, подумала, що ми якісь дурні, але мені, хоч убий, нічого не спадало на думку. Ленц повів носом. / – Тушковані яблука, – сказав він з піднесенням. – До печінки та ще й тушковані яблука – делікатес! / – Безперечно, – погодився я, прокливаючи в душі нас обох» (Ремарк, б. д.).

В епізоді застілля, крім означених страв, фігурують такі спиртні напої: горілка («Вони вже сиділи коло столу. Саме ввійшла господиня, несучи печінку і смажену картоплю. На почин вона принесла ще й велику пляшку горілки» (Ремарк, б. д.)), презентований імениннику ром та джин. Якщо серед алкогольних напоїв горілка «відкриває» ситуацію за столом, ідучи «на почин», то структурно-семантичним центром алкогольного наративу був, безперечно, ром. Так, по-перше, знаки пиття (ідеться саме про ром) відтіняють внутрішній монолог оповідача: «Настрій був дивовижний. <...> Келих з ромом виблискував у мене в руці. Я пригадав ту записку, що вранці написав у майстерні. Тоді мені було трохи сумно. Тепер – ні. <...> Я відчував легеньке піднесення першої стадії оп'яніння, яке розігриває кров, яке я так любив, бо воно всьому непевному надає характер чогось пригодницького» (Ремарк, б. д.). По-друге, ром постає сюжетним знаком ситуації пиття – це, зокрема, вказівка на той факт, що суперник героїв по шосейних перегонах і конкурент за увагу Пат – водій б'юїка Біндінг «не вмів пити ром» і почав похитуватися вже після другої стопки: для чоловічої компанії це подвійна перемога – спершу на імпровізованих перегонах, потім – у випивці. Коли ж Ленц хоче з'ясувати, чи є щось між Біндінгом і Пат, то замовляє пляшку джину, яка стає приводом для переходу на «ти» між чоловіками. Так само спільна п'ятика та сп'яніння Біндінга, якому сідати за кермо, постає офіційним приводом узяти телефон Пат, щоб дізнатися, чи вони вдало дісталися додому, що й стає початком стосунків наших героїв.

Наступним виразно алкогольно маркованим топосом постає бар Фредді, схожий на барвистий освітлений корабель: «Коньяк лився золотавим струмом, джин виблискував аквамарином, а ром був, як саме життя. Ми прикипіли до наших табуретів коло стойки, хлюпотіла музика, життя здавалося таким прозорим і міцним, воно линуло в наші груди могутнім потоком; безрадісність наших мебльованих кімнат, де ніхто не чекав на нас, розпач боротьби за існування – все забуто, стойка бару була командним містком життя, а ми крізь бурю пливли у майбутнє» (Ремарк, б. д.). Образ бару-корабля, що пливе морем життя крізь житейські бурі головних героїв, є лейтмотивним у творі, а визначення життя (прозоре і міцне, що линуло потоком) безпосередньо актуалізує семантику алкоголю. Навіть згадка про каву на початку II частини постає з виразним алкогольним маркером, який недвозначно вказує на звички і спосіб життя героя-оповідача: «Моя хазяйка, пані Залевська, дозволила мені варити собі каву в кімнаті, її кавка була надто слабка. Особливо, коли звечора вип'єш спиртного» (Ремарк, б. д.).

Домашній бар Роберта включає широкий асортимент міцних напоїв. Так, в епізоді втішання після подружньої сварки сусіда Гассе він наливає останньому горілки («Я налив йому горілки. Він здригався всім тілом. Видно було, що йому от-от буде край» (Ремарк, б. д.)); трохи згодом, під час запрошення Робертом Гассе залишитися у його помешканні, аби трохи відпочити від сімейного життя, у цій сцені фігурують коньяк і ром («– Слухайте-но, Гассе, – сказав я, – сидіть тут у мене спокійненько, скільки вам захочеться. А мені треба йти. Коньяк – у шафі, якщо він вам більше до вподоби. А оце – ром» (Ремарк, б. д.)); а в одному з подальших епізодів заспокоєння Гассе після чергової сварки – лікер («Я дав йому кілька газет і недопиту пляшку лікеру “Кюрасо”, що ще відколи стояла в мене на шафі; неприємне, солодке питво, але йому згодиться, адже він на цьому не розумівся» (Ремарк, б. д.)). По-перше, солодке питво, як і будь-яка солодкавість у поведінці чи вираженні почуттів, глибоко огидні Робертові. По-друге, як бачимо, оповідач ставиться до Гассе із дещо зверхньою поблажливістю, себе вважаючи безперечним знавцем і поціновувачем справжніх якісних напоїв, який з першого погляду може визначити їхню якість. Про це свідчить і епізод першого візиту до помешкання Пат: героя безперечно

розчулює турбота дівчини, яка приготувала для нього пляшку його улюбленого напою, а той факт, що її одурено крамарем і «[р]ом був розбавлений, це я помітив зразу ж по кольору» (Ремарк, б. д.), свідчить про делікатність у ставленні до почуттів Пат: він, не змигнувши оком, п'є і нахвалює це питво.

У неділю після дня народження та знайомства з Пат Роберт вирушає у кафе «Інтернаціональ», де він працював тапером і яке часто ставало його «недільним пристановищем» (це один із лейтмотивних алкогольно маркованих часопросторових образів твору): «Зараз там не було нікого. Тільки кельнер, плоскостопий Алоїс, стояв за стойкою.

– Як завжди? – спитав він.

Я хитнув головою. Він приніс мені бокал портвейну, наполовину з ромом. Я сів до столу і бездумно дивився поперед себе. Велика смуга сонячного проміння простяглася скося крізь вікно. Вона засяяла на пляшках з напоями, що стояли на полицях. Черрі-бренді палала, як рубін» (Ремарк, б. д.). Гра сонячних променів на кольорах спиртного, особливо у зіставленні з дорожочінними каменями, постає у Ремарка одним із виявів краси і довершеності цього недосконалого світу.

Забігаючи наперед, зауважимо, що «портвейн, наполовину з ромом» – це «Порто-Ронко» – міцний коктейль із ямайського рому та портвейну, один з улюблених напоїв Ремарка, назва якого походить від швейцарського села поблизу Локарно, у якому жив, помер і був похований письменник. Митець вважається автором та популяризатором цього напою (Порто-Ронко..., 2021). У тексті роману він неодноразово згадується, підсилюючи семантику рому та збільшуючи частотність використання цього концептуального образу.

Вказівка на випивку вряди-годи зринає у внутрішньому мовленні героя. Так, суперечливі думки та почуття терзають Роберта перед першим дзвінком Пат («Подумав, чи не хочеться мені чогось випити. Ні, не хочеться» (Ремарк, б. д.)). Навіть оцінка Роберта пані Залевською містить алкогольні метафори: «де в інших людей серце, там у вас стирчить пляшка з горілкою» (Ремарк, б. д.), і ще: «Фройляйн Гольман, ви дивитесь на цього молодика, як на золоту вазу, а він – щонайбільше – позолочена пляшка з-під горілки» (Ремарк, б. д.).

Більшість другорядних персонажів також зображено або за випивкою, або за наливанням, або вже сп'янілими, наприклад, уже згадувана прибиральниця Матильда Штос, яку Роберт неодноразово частує ромом та через яку неодноразово потерпають запаси коньяку для клієнтів автомайстерні Кестера. Алкоголь постає своєрідним мірилом порядності героїні: «можна було лишити на столі скільки завгодно грошей – вона й не доторкнеться до них, – але на горілку кидалася, як кіт на сало» (Ремарк, б. д.). А квітуча слива пахне їй так само чудово, як старий ром.

Художник Фердинанд Грау, автор портретів померлих людей, фігурує в романі або за чаркою, або добряче напідпитку, незмінно тостуючись та висловлюючи поміж тостами свої філософські афоризми про людину, суспільство, покоління, дійсність, розвиток і занепад цивілізації. Практично усі його сентенції супроводжуються знаками пиття. «Ти від горілки лютієш, а я стаю людянішим. Ось у тому й різниця між нашими поколіннями» (Ремарк, б. д.), – так афористично він характеризує Робертові відмінність між їхніми поколіннями.

Колишній фронтовик і приятель Роберта Валентин Гаузер, який отримав спадщину і методично пропиває її, щоденно святкуючи своє повернення живим із війни («Він завше мусив пити до когось, я бачив уже, як він часом увечері десь у сільській пивниці пив до місяця або до бузкового куца. При цьому він згадував якийсь певний день з окопного життя, коли саме було дуже тяжко, і був вдячний за те, що ще живе й сидить ось тут» (Ремарк, б. д.)). Нерозривно з випивкою та частуванням пов'язані хазяїн пивнички Альфонс, кельнер Алоїс та бармен Фредді.

Епізодичні персонажі також марковані алкогольною образністю. Так, обер-

інспектора страхової автомобільної компанії Барзіга, який захоплюється колекціонуванням метеликів, Ленц пригощає чаркою вермуту, і увесь їхній подальший діалог маркований репліками випивання за відкритий Барзігом новий вид.

Алкогільна образність постає джерелом характеристики персонажів: наприклад, власника зоомагазину, у якому Роберт бере цуценя для Пат («од нього смерділо алкоголем так, ніби поруч був горілчаний завод» (Ремарк, б. д.)). Трагічна невлаштованість цього персонажа увиразнюється образом мавпи з надлюдською тугою в очах, яка постає єдиним товаришем по чарці господаря магазину.

Перше побачення з Пат також характеризується великою кількістю випитого алкоголю та низкою алкогільно маркованих топосів. Так, Роберт незатишно почувається у «типовій дамській кондитерській» і від хвилювання, невпевненості у собі та нав'язливого сусідства («Дебела жінка належала, мабуть, до товариства тверезості – вона так вирячила очі на моє вино, ніби це була стухла риба. Щоб її подратувати, я замовив ще одну порцію, а тоді й собі витріщив очі на даму» (Ремарк, б. д.)) він ще до зустрічі з дівчиною випиває три подвійні порції коньяку: спиртне виявляється його ширмою від неприємної компанії та безпардонного кельнера («Спересердя я одним махом випив свій коньяк» (Ремарк, б. д.)). Не затримуючись там, герої йдуть у бар Фредді, де Роберт почувається на своїй території, оскільки це звичне середовище для героя: «У барі я почував себе як удома. Коли ми входили, бармен Фред стояв саме за стойкою і протирав великі стопки до коньяку. Він привітався зі мною так, ніби бачив мене вперше і ніби це не він мусив два тижні тому ввести мене додому» (Ремарк, б. д.).

Герой-оповідач незмінно акцентує на візуальних та ольфакторних деталях сприйняття алкоголю та репрезентації закладів пиття. Щодо бару Фредді такі деталі, безперечно, позитивні: «У барі було свіжо і напівтемно. Пахло розлитим джином та коньяком. Запах був пряний – ніби від яловцю і хліба» (Ремарк, б. д.). Свіжість, напівтемрява та приємні аромати спиртного втілюють затишок та інтимність цього місця, недарма Пат так сподобалося бувати там.

Розмова Роберта і Пат рясно перемежована у тексті знаками пиття, вказівками на напої, закличками принести випити тощо. Пат замовляє сухе мартіні, а Роберт ром («– А мені – як завжди!»). Роберт інтенсивно п'є через страшенну ніяковість від присутності дівчини, від невиробленої звички спілкуватися з жінками (досі колом його спілкування були ресторани повії) та задля створення ілюзії невимушеності, – попри все це він смакує напоєм, оцінюючи його високі якості: «Ром був свіжий і міцний. Він мав присмак сонця. Цей напій заслуговував всілякої уваги» (Ремарк, б. д.). Автор акцентує велику кількість випитого оповідачем на першому побаченні: герой перебирає рому, щоб позбутися скутості, збентеження і сум'яття у присутності Пат. Паузи у розмові з дівчиною також заповнюються оповідачем питаннями та уточненнями щодо замовлення напоїв. Урешті перша тема розмови, при якій Роберт почувається більш-менш впевнено, це саме ром: «Ром... – почав я, зрадівши, що знайшов тему, на яку я можу говорити. – Ром не дуже-то розбирають, чи він добрий, чи ні. Це не просто собі напій, це скоріше друг. Друг, з яким легше жити на світі. Він змінює світ. А для цього ж і п'ють...» (Ремарк, б. д.). І хоч герой первинно декларує, що означення *смачний* щодо рому нерелевантне, але подальший перебіг сюжету і, зокрема, сцени, марковані цим алкогільним напоєм, вказують на протилежне: визначення *добрий ром* неодноразово постає у тексті, щоразу зринаючи з уст різних персонажів – і не лише другорядних чи комічних на зразок старої Штосихи, але й головної героїні. Так, під час драматичної відпустки героїв біля моря, коли у перший же день Пат морозить, після невдалих пошуків рому на віллі Роберт дістає Ленців гостинець («дві пляшки рому, пляшка коньяку і пляшка портвейну») та наливає дівчині. Зауважимо, що це один із небагатьох випадків, коли автор вказує і марку рому «Сент-Джемс» – до цього цієї честі був удостоєний лише «Бакарді» («– Ого! Та тут навіть ром «Сент-Джемс»! На хлопців можна звіритись! / Я відкупорив пляшку і линув у чашку Пат добрячу порцію рому» (Ремарк, б. д.)). Саме тоді Пат уперше дає оцінку ромові, можливо, не в останню

чергу просто для того, щоб не тривожити Роберта своєю хворобою: «Тепер мені вже краще. Добрий ром» (Ремарк, б.д.). Покращення стану дівчини герой-оповідач також приписує рому: «У неї таки справді вигляд став кращий. До очей повернувся звичайний блиск, уста порожевіли, шкіра матово миготіла. / – Як швидко в тебе відбуваються такі зміни – просто неймовірно! – зауважив я. – Це, напевно, так впливає ром» (Ремарк, б. д.). Пізніше вже смертельно хвора Пат висловлює бажання «випити чогось смачного», маючи на увазі ром. Саме ром та коктейлі на його основі, до яких Пат призвичаїлася у стосунках із Робертом, постають утіленням її смаку до життя.

На першому ж побаченні Пат розпитує Роберта про смак рому та доцільність його вживання і зрештою виявляє бажання скуштувати. Роберт постає її провідником у світ смаків та відтінків алкогольних напоїв, замовляючи їй «на почин» не свій звичний «надто міцний» ром, а коктейль «Бакарді» з ромом. Подальша розмова не артикульована у тексті – окреслюються лише відчуття героя та його внутрішня реакція на пиття: «Поступово все прибирало певної форми і звучання. Нерішучість зникла, слова з'явилися самі собою, а я не дуже-то й зважав на те, що говорив. Я пив собі й пив, відчуваючи, як насувається на мене, охоплює мене велика, м'яка хвиля, як беззмістовні сутінки сповнюються образами, як понад байдужими, сірими проявами існування таємниче виринає мовчазний натовп мрій. Стіни бару розсувалися, і раптом це вже був не бар, а якийсь куточок світу, затишний притулок, напівтемний бліндаж, навколо якого точилася одвічна бійка хаосу, в якому ми сиділи захovanі, загадково нав'язані один одному присмерком часу» (Ремарк, б. д.). Завдяки випитому герой відчувається ніби інакшим – кращим і цікавішим, він вже не відчуває тої болісної скутості у спілкуванні з Пат, але, провівши дівчину додому, усвідомлює, що забагато випив і через те міг справити на неї не найкраще враження, і спересердя картає себе за пиятику та за те, що не пам'ятає, що він їй наговорив. Фінал III частини також маркований алкоголем і по-чоловічому передбачуваний: «Я вернувся назад до бару і тепер уже напився як слід» (Ремарк, б. д.).

Розмова про сутність та оману кохання («свято квітучого дерева», за висловом Ленца) у IV частині супроводжується застіллям з коньяком, джином і ромом. Спершу Роберт відмовляється від випивки, оскільки тяжко картається за те, що перебрав на першому побаченні з Пат. Сентенції Ленца за чаркою швидко розвіюють його сумніви і терзання та налаштовують на позитив, спрямовуючи у конструктивне річище і змушуючи діяти. Психологічне відпруження Роберта засвідчує той факт, що він із полегшенням приєднується до узливань.

Епізод першої появи Пат у пивниці Альфонса відіграє вагому роль у розвитку почуттів героїв: Роберт купує новий галстук, позичає пальто Ленца та кадилак майстерні, щоб поліпшити враження дівчини про себе, і запрошує її у єдиний відомий йому фешенебельний ресторан «Виногроно», але та відмовляється, мовляв, там «чопорно і нудно». Натомість Пат відчувається дуже органічно у звичному середовищі хлопців у Альфонса і невимушено приєднується до пропозиції Роберта пити горілку. Герої насолоджуються їжею та питвом: «Бігос був – самий смак! Я з'їв дві великі порції, та й Патріція Гольман з'їла значно більше, ніж я від неї сподівався. Мені дуже подобалось, що вона так добре підтримує компанію і відчуває себе в пивниці, як удома. Без церемоній вона випила з Альфонсом ще чарочку горілки» (Ремарк, б. д.). Після емоційно напруженого навчання Пат кермувати кадилаком, що значно зближує молоду пару, герої йдуть випити до бару Фредді. У тексті констатується, що вони «випили по чарці», – без конкретизації назв напоїв, але, ймовірно, йдеться про ром, на що вказує суттєве уточнення героя-оповідача: «Я пив тільки з лимонним соком. Боявся, щоб самого себе знову не збити на слизке» (Ремарк, б. д.). Адже саме ром (у жодному разі не коньяк!) подається з лимонним соком. Як бачимо, саме цей алкогольний напій маркує знайомство героїв, зародження та розвиток їхніх почуттів. Пізніше, вже після побачення з Пат, під час розмови з Ленцом, який усіляко підтримує друга у його залицяннях до дівчини, Роберт з полегшенням на душі замовляє свій улюблений ром.



Хвилювання і нетерпіння від довгоочікуваного візиту Пат до його старанно прикрашеної комірчини Роберт приховує за потрійною порцією рому («Хочу бути в ударі, – сказав я і спорожнив чарку з ромом» (Ремарк, б. д.)), а розмова з повією Розою про сутність кохання відбувається під чарочку анісової. Засмучений і розчарований від зруйнованих планів та відмови Пат зайти до нього, Роберт вперто відмовляється визнавати аромат квітів у міському саду, натомість, помітивши підпилого сторожа з пляшкою у кишені, ховається за удаваним відчуванням запаху алкоголю: «– Ні, тепер уже дещо відчуваю, – відповів я неохоче, – відчуваю добру, стару горілку» (Ремарк, б. д.). Алкоголь тут – через апеляцію до його запаху та до знижено-фізіологічних подробиць (гикавки та відригування підпилого сторожа) – постає ширмою для приховування почуттів героя за маскою зниження, удаваного знецінення та цинізму. Та після несподіваного, але такого омріяного поцілунку, він відчуває повноту буття, тож, повертаючись від дівчини, із задоволенням смакує їжею та питвом – великою порцією ковбасок з гірчицею знайомої вуличної торговки та пивом Алоїса («Дай-но мені ще одну сардельку, – сказав я, – смакує мені сьогодні життя!» (Ремарк, б. д.)). Вишуканою вечерєю, приготованою для Пат («У сьайві настільної лампи, позиченої в Гассе, виблискував ананас, найвитонченіша ліверна ковбаса, сьомга, пляшка шеррі...» (Ремарк, б. д.)), Роберт пригощає бідного і вічно голодного студента Георга Блока та свою господиню пані Залевську.

Невимушена розмова Ленца з Пат у день перегонів також позначена наливанням та тостуванням. Під час напружених перегонів герої теж вряди-годи потроху «ковтають із пляшечки» (без означування напою). Протистояння на фініші, яке завершується перемогою «Карла», ознаменовано приходом шинкаря Альфонса із їжею та випивкою. Так, він частує компанію друзів бужениною, реберцями та холодним кюмелем. «Кюмель (Kummel у перекладі з німецької – «тмин») – гірка настоянка міцного алкоголю не нижче 40 градусів на насінні тмину, кропу та анісу» (Настойка тмина «Кюммель»..., 2016). Усі з насолодою смакують добірною їжею. За перекусом учасники вже домовляються про вечерю на честь перемоги. Гастрономічний дискурс тут, як і скрізь у тексті Ремарка, незмінно актуалізує мотив насолоди: «Гороховий суп з свинячим шлунком, вухами та ніжками, – почав Альфонс, смакуючи кожне слово так, що навіть на обличчі Патріції Гольман з'явився вираз глибокої пошани. – Звичайно, я частую» (Ремарк, б. д.). У цьому ключі доречно згадати і попередній епізод смакування бігосу, і сцену смакування свіжокопченою камбалою у перший день героїв біля моря («Шкірка у камбали була мов золотавий топаз. А як від неї пахло димком і морем!.. До того ж на підносі ще лежало кілька свіжих креветок» (Ремарк, б. д.)), і сцену поїдання раків у Альфонса – всі вони характеризуються гедонізмом та високим естетизмом.

Перший візит до помешкання Пат також виразно позначений речовим, зокрема харчовим та алкогольним, кодом: Роберта вражає витонченість та ошатність житла Пат, а довершує це враження вишукано подане частування: маленький столик на коліщатках, посуд із тонкого білого фарфору, срібні підноси з тістечками та «фантастично крихітними бутербродами», чай, кава, сигарети. Така вишуканість видається Робертові справжньою розкішшю («Засліплений, я дивився на всю цю розкіш» (Ремарк, б. д.)).

П'ятика Роберта в барі Фредді – це алкогольна какофонія, катастрофічне змішування усіх напоїв, діонісійство у чистому вигляді, яке завершується драматично і для самого бармена – він упивається та, як наслідок, втрачає робочу кондицію, тож Ленц перебирає на себе його обов'язки за стойкою («Готфрід <...> знав усі ціни, всі ходові рецепти коктейлів. Він розмахував відерцем, де розмішують коктейлі, так, ніби все своє життя нічого іншого й не робив» (Ремарк, б. д.)). Спершу Роберт п'є ром з Валентином – ром тут маркує початок алкогольної рефлексії героя-оповідача щодо життя, майбутнього та відносин із Пат, недарма хлопець вказує на «особливі стосунки» із цим напоєм після знайомства та побачення з дівчиною («Від сьогодні у мене з ромом особливі стосунки» (Ремарк, б. д.)).

Залишившись у барі сам і випиваючи чарку за чаркою, Роберт розмірковує над

життям, над відсутністю у ньому сталості, над своєю прив'язаністю до Пат, яка щоразу більше турбує його, над невмолимністю часу, яка врешті змиває все, та над тим, що і стосунки з Пат так само можуть бути недовговічними та завдати йому болю. Кульмінацією цього алкогольного дійства постає п'ятика з Фредом: «Випили дві чарки абсенту. Потім розіграли ще дві. Я виграв, але мене це не задовольнило. Тому ми повели гру далі. Але я програв аж на п'ятому разі, а тоді вже – тричі підряд» (Ремарк, б. д.). Принагідно зауважимо, що абсент, який фігурує у цій сцені, не належить до чільних напоїв Ремарка – у романі це єдиний випадок, коли герої його споживають. Згадаймо також безапеляційний вердикт «останнього романтика» Готфріда Ленца щодо випитого Робертом у той вечір і, зокрема, щодо вживання абсенту: «– Ану, дихни на мене! – сказав Готфрід. / Я дихнув. / – Ром, вишнева, абсент, – констатував він. – Пив абсент? От свиня...» (Ремарк, б. д.).

Початок грози, що символізує весняне оновлення природи, не залишається непоміченим героями: вони полишають приміщення бару, щоб на порозі спостерігати раптове перетворення («– За це можна б, власне кажучи, ще одну випити, – запропонував я. І Фред був не від того» (Ремарк, б. д.)). Власне, із початком змін у природі відбувається і зміна напою наших героїв – убік збільшення градусу, стилістика ж оповіді та кількість випитого лишаються незмінними: «– От бісова лакриця, – сказав я, ставлячи порожню чарку на прилавок. Фред погодився, що можна б випити чогось міцнішого. Він був за вишневу, я – за ром. Щоб не сперечатись, випили по черзі і того, й іншого. Щоб Фредові було менш клопоту з наливанням, узяли чарки побільше. Настрій у нас був чудовий» (Ремарк, б. д.). На занепокоєні погляди друзів Роберт зауважує: «– ну, трохи підпив, але не від горя, ні – від доброго настрою...» (Ремарк, б. д.).

Після п'ятйки Роберт, поборовши свої сумніви і непевність, іде до Пат зовсім інакшим – оновленим і цілісним: «У мене був чудовий настрій – якийсь прозорий, піднесений, такий, який буває, коли сп'янієш, а тоді перебореш своє сп'яніння. Зніяковілість зникла, ніч була сповнена глибокої сили і блиску, не було ніякої небезпеки, ніякої фальші» (Ремарк, б. д.). Тож п'ятика у Фредді (через екстаз сп'яніння) має всі ознаки діонісійського оновлення особистості головного героя – його символічної смерті в колишній іпостасі та подальшого відродження (згадаймо, Діоніс – давньогрецький бог вина та виноградарства, уособлення Вічного повернення, вмираючого та воскреслого божества, яке, за міфами, зазнає смерті через розтерзання і воскресає через зцілення та відновлення). Недарма сам Фредді, коли оклигує і приходить до тями після випитого, визнає, що «і так часом треба» (Ремарк, б. д.). Оновлення героя підсилюється семантикою грози та весняного оновлення природи: Роберт долає власну скутість, ніяковість та непевненість – пережитий досвід та його осмислення роблять героя інакшим.

Знайомство з таксистами, виставляння одступного та вливання до їхніх лав відбувається у пивниці: Роберт замовляє подвійного кюмелю на всіх, за цим напоєм і відбувається замирення після бійки з Густавом. А після повернення Роберта до майстерні на відзначанні першого виїзду друзі збираються пити крющон з маренкою, оскільки з ними буде Пат. За висловом Ленца, «[ц]е буде вечірка серйозна, урочиста!» (Ремарк, б. д.). Крющон з маренкою, або травневий крющон (нім. *Maibowle*, *Waldmeisterbowle* – «крющон з підмаренником») – німецький алкогольний напій із сухого білого вина, настояного на листках підмаренника запашного, з додаванням цукру та ігристого вина (Травневий крющон, [б. д.]). Естетика оповіді у поєднанні з філософською проблематикою діалогів, які ведуться за столом, відсилає до стилістики симпосіону – античного бенкету як духовного акту та відповідного жанру літератури. Так, опис вина, столу та саду, де відбувається застілля, пахоців бузку тощо виразно перегукується з вимогами до місця проведення симпосіону – все (аж до пахоців квітів) гармоніює і налаштовує на високу урочистість духовного бенкету, а кольорова гама вина та асоціація із коштовними самоцвітами вмикає код естетизму та гедонізму: «Ми сиділи в садку маленького ресторанчика десь за містом. Вологий місяць, як червоний смолоскип, низько висів над лісами. Ніжно сяяли бліді свічки каштанів, запаморочливо пахнув бузок, а велике скляне барильце на столі перед нами,

повне запашного вина, ясним опалом іскрилося в непевному світлі тільки-но згаслого дня; останній його відблиск синюватою і перламутровою плямою жеврів у вині. Хазяїн уже вчетверте наповнив його нам» (Ремарк, б. д.). Очілником столу стає найстарший у компанії – художник Фердинанд Грау, який і задає головну філософську тему для застольної бесіди – невмолимість часу та швидкоплинність людського життя. За законами жанру симпосіону, застольні філософські сентенції та промови перемежуються тостуванням, а серйозні тези та обґрунтування – іронічними питаннями, звертаннями чи запереченнями:

– Життя, брати мої, це хвороба, а вмирання починається з дня народження. Кожен віддих, кожне биття серця – це вже елементи вмирання, це вже наближення до могили.

– І кожен ковток – теж, – додав Ленц. – Будьмо, Фердинанде! Часом умирання проходить надто просто (Ремарк, б. д.).

Поетика симпосіону виразно оприявлюється також у таких рисах: афористичність («Найзловісніше, брати мої, це час! Так, час! Ота мить, в яку ми живем і якою ніколи не володіємо»); «Найтяжча в світі хвороба, Фердинанде, це – мислити! Вона невидужна» (Ремарк, б. д.), урочиста пафосність звертань (Фердинанда до Пат: «Що скажете про нас, балакунів, ви, квіточка на бурхливій воді?»); «Срібна падаюча зірка над вируючою прірвою, хочете випити чарку з одвічним мешканцем всесвіту?» (Ремарк, б. д.), іронія («– Будьмо, Готфріде! Ти – моторна блоха на кам'янистому струмі часу» (Ремарк, б. д.)).

Натомість п'ятика Роберта після театру під час вечора танців з приятелями Пат позбавлена рис високого естетизму та гедонізму: Роберт ревнує Пат до її партнера по танцях і знову відгороджується від неприємної реальності, замовляючи собі раз у раз подвійну порцію рому. Сумні думки та слова пані Залевської про те, що Пат потрібен інакший чоловік – забезпечений, не дають йому спокою: «Я почав пити. Не так, як досі, але таки добре пити. Молодик з лисою головою почав до мене придивлятися. Спитав, що саме я п'ю.

– Ром, – відповів я.

– Грог? – перепитав він.

– Ні, ром, – ствердив я.

Він і собі покуштував та й поперхнувся.

– Фу! Щоб його... До цього треба звикнути... – сказав він з повагою в голосі» (Ремарк, б. д.).

Роберт злиться і відчужується від Пат, тож утіленням гіркоти героя у завершенні цього епізоду постає горілка («ми з міксером випили по чарці російської горілки. З міксером завжди можна відвести душу» (Ремарк, б. д.)). Після того, як Бройер близько третьої ночі відвозить Пат додому, психологічно виснажений ревнощами та сумнівами у собі Роберт вирушає по барах. Першою точкою його алкогольної одисеї постає бар Фредді, де герой замовляє півпляшки рому, відмовляючись від пропозиції Ленца додати портвейну (це був би вже згадуваний нами коктейль «Порто-Ронко»): «Не маю часу на експерименти. Хочу упитися» (Ремарк, б. д.). За цим фактом Ленц безпомилково визначає причину настрою товариша, рекомендує підсолодити душу лікерами.

Роберт п'є і під час гри в покер («Я пив, але не п'янів, тільки голова розболілась. Зелений змії не з'являвся перед очі... Лише все відчувалося гостріше. У шлунку щось палало» (Ремарк, б. д.)), а потім заходить випити «по одній» у кафе «Інтернаціональ», після чого, гостро переживаючи «тужливий порив до Пат», йде до пивнички Альфонса, де й сидить за випивкою до ранку, не бажаючи повертатися додому. Герой усвідомлює, що його поведінка деструктивна, але від цього ще більше злоститься сам на себе, розбиваючи чарку («Раптом щось тріснуло і потім забрязкотіло. Це я з усієї сили вдарив по столу чаркою і розтросив її» (Ремарк, б. д.)).

Гіркоту відчуттів героя увиразнює символіка останнього напою, який він вживає: «Альфонс дав мені випити на прощання ще великий бокал "Фернет-Бранка". У мене від цього щось легенько закалатало в голові. Вулиця не була вже рівною. Плечі налилися

оловом. Це мене доконало» (Ремарк, б. д.). Фернет-Бранка – це один із найвідоміших італійських бітерів (з нім. bitter – гіркий) – гірких міцних настояних на травах вермутів та лікерів (Lichine, 1987, р. 233), фернет – це категорія найбільш гірких із них (Fernet-Branca, n. d.). Як видається, у тексті Ремарк вдало обіграє семантику цього напою: одне із значень – цілющий бальзам (згадаймо, у рекламі цей напій завжди – від часу створення у 1845 р. і до сьогодні – позиціонується як цілющий еліксир від усіх хвороб – стимулюючий, тонізуючий, очищувальний, заспокійливий і розслаблюючий (Лікер Fernet-Branca, б. д.), тож недаремно гуру напоїв Альфонс обирає на завершення важкого попереднього дня та початку нового саме його. Друге, алегоричне значення (яке своєю чергою відсилає до прямого значення бітерів – гіркі) – гіркота: напій символізує саме це відчуття у душі Роберта: гіркота від болісної оцінки пані Залевської, від ревнощів та гострого усвідомлення власної невідповідності звичному світу Пат. І все ж, зауважимо, стосунки героїв і цього разу, після крутого піке, виходять на новий рівень: так, на світанку повернувшись додому після барів, Роберт бачить на сходах змерзлу Пат, яка чекала його всю ніч, – і тяжкі сумніви героя розвіюються.

#### **Опозиція «ром – коньяк»**

Спершу може здатися, що ром у Ремарка співвідноситься з коханням (знайомство з Пат, перше побачення, розвиток стосунків тощо), а коньяк – з дружбою (коньяк пили в чоловічій компанії: Роберт з Фердинандом або Ленц з Альфонсом). Але ця гіпотеза не підтверджується логікою тексту, бо, по-перше, у суто чоловічій компанії пили і ром, і коньяк (іноді одночасно), по-друге, Роберт і Пат теж пили разом як ром, так і коньяк. Більше того, в епізоді, де закохані тостують за вірність кохання та дружби і Роберт називає дівчину вірним другом, фігурує ром: «Принесли ром. Це був баккарді з лимоном.

– За тебе, мій вірний коханий, – сказала Пат, підіймаючи чарку.

– Мій старий, вірний друг! – відповів я» (Ремарк, б. д.).

В іншому ж епізоді наприкінці твору (остання розмова про кохання та смерть) коньяк маркує символічне єднання героїв – Роберт і Пат п'ють коньяк з однієї чарки, але при цьому Пат забороняє Робертові пити з нею з однієї чарки та цілувати її, щоб не наражатися на небезпеку. Протистояти таким заборонам смертельно хворої коханої героїні може, лише відбуваючись скупими репліками та кружляючи чарку за чаркою услід за її пригублюванням. Навіть під час власної застуди Роберт розважає Пат історіями зі свого життя, не полишаючи ні на хвилину, – «сигара в одній руці, чарка – в другій, з пляшкою коньяку в ногах» (Ремарк, б. д.)). Саме коньяк стає останнім напоєм, який Пат перед смертю п'є з коханим.

Із наведених прикладів стає зрозуміло, що логіка тексту і задум автора інакші. Але які? Постає питання: чому із кількох десятків запропонованих традицією пиття напоїв, вжитих у тексті, Ремарк обирає саме ці два – ром і коньяк – як семантичну пару чи опозицію сюжету, використовуючи поперемінно то один, то інший. Зауважмо, не один напій, як кальвадос у романі «Тріумфальна арка», а два – з певною черговістю. Спробуємо обґрунтувати сенс такої черговості.

Ром і коньяк маркують у романі почуття відданості, любові і дружби: але якщо ром – це втілення першопочатку і смаку життя, то коньяк – це символ завершення і смерті. Саме така семантика закріплюється за цими напоями і виразно окреслюється у тексті. Так, ром символізує життя, народження і зародження чогось нового: ром маркує зав'язку твору, а саме: день народження Роберта (витриманий ром – це подарунок друзів) і знайомство з Пат, перше побачення (розмова про ром, а також той факт, що на побаченні Роберт перебрав рому), розвиток їхніх стосунків (численні ситуації пиття та відвідини героями барів), перший візит до помешкання Пат (розбавлений ром, який Роберт із делікатності до почуттів дівчини п'є і хвалить), драматична відпустка із раптовим погіршенням здоров'я Пат, тонізуючим впливом рому на організм дівчини та розмовою героїв за бокалом рому про специфіку кохання їхнього покоління, відвідини Пат у санаторії. Коньяк – символ кінця (це класичний дигестив – напій, що п'ють на завершення трапези) – утілює завершення

певного циклу, руйнацію, смерть. Він фігурує в епізоді відвідин майстерні Фердинанда – митця, який малює портрети мертвих (!) людей, – маркуючи занепадницькі настрої художника та розмову про невмолимість часу і неминучу смерть; зустріч двох друзів – Ленца та Альфонса з трикратним випиванням коньяку «Наполеон» (згадаймо, після загибелі Ленца саме Альфонс вистежує і карає смертю його вбивцю); саме коньяк – це останнє, що п'є перед самогубством розчавлений зрадою дружини Гассе; коньяк «Наполеон» наливає засмученим друзям Альфонс під час провадження Пат до санаторію, з якого їй вже не судилося повернутися живою; коньяк, переданий Ленцем, у поїзді до санаторію тимчасово заспокоює сльози Пат; банкрутство автомайстерні виразно асоціюється з останньою пляшкою доброго коньяку, саме коньяк із однієї чарки п'ють Роберт і Пат перед смертю дівчини. Отже, якщо ром – це народження, смак життя і сонця, зав'язка, оновлення, нові почуття, відчуття і враження, відживлення, то коньяк – це завершення, руйнація і смерть, темрява і сутінки, трагічний фінал твору.

Коньяк нерозривно пов'язаний з образом художника Фердинанда та його песимістичною філософією життя як невмолимого наближення до смерті. Художник повсякчас має справу зі смертю, оскільки малює по фото портрети померлих людей (він, за визначенням Ленца, «старий товстий мертвописець» (Ремарк, б. д.), хоча йому лише 42 роки і він на якихось десять років старший за трьох товаришів). В епізоді відвідин майстерні художника герої п'ють коньяк, оскільки Фердинанд переконаний: «Година сутінків. Година самотності, година, коли коньяк смакує найкраще...» (Ремарк, б. д.), і далі: «Він налив чарки. – Будьмо, Роббі! Бо ж усі ми так чи сяк, а здохнемо... / – Будьмо, Фердинанде! За те, що ми поки що ще живі!» (Ремарк, б. д.).

Поява Ленца у Альфонса та зустріч старих друзів (вечеря у Альфонса після повернення Роберта і Пат з моря) ознаменована дружніми обіймами, жартівливими звертаннями й вигуками та трикратним випиванням коньяку «Наполеон», який на честь дорогого друга наказує подати Альфонс. Ця сцена – апофеоз дружніх узливань та радості зустрічі: товариші тричі залпом випивають цей першокласний «коньяк для мадонн», бо «як же можна його довго смакувати, коли така радість» (Ремарк, б. д.). Але окреслена вище семантика коньяку як завершення та смерті незримо вгадується і в цій сцені: менш як за пів року після бенкету Ленца вбито і серед усіх друзів саме Альфонсу вдається вистежити його убивцю.

Цю семантику підсилює і той факт, що на вечерю у Альфонса раки. У тексті Ремарка сцена споживання раків після повернення Роберта і Пат із нещасливого відпочинку біля моря, де у Пат раптово загострилася хвороба, виявляє риси гедонізму та високого гастрономічного естетизму: Альфонс перетворює вечерю на сакральний ритуал насолоди смаком, роздаючи усім учасникам цього священнодійства білосніжні серветки, а Пат – сніжно-білий кухарський кітель («Раки треба їсти спокійно, не боячись посадити пляму» (Ремарк, б. д.)). Сам Альфонс при цьому постає у ролі верховного жреця-містагога, недарма ж він переодягається з появою Пат на початку вечора. Анонсує раки як вершину гастрономічної насолоди, він у священному екстазі розпочинає свій ритуал частування:

«– Вам повезло. Сьогодні у нас є раки!

Він відступив на крок, щоб краще бачити, яке враження справили його слова. І таки влучив у ціль!

– До цього – бокальчик молодого мозельського винця, – майже прошепотів він в екстазі і відступив ще крок назад. / Альфонс був нагороджений бурхливими оплесками...» (Ремарк, б. д.).

Альфонс власноручно швидко і вправно розбирає раків для Пат, ніби здійснюючи магічний ритуал, а дівчина смакує, насолоджуючись ніжними шматочками м'яса: «Смакота! – Вона підняла свій бокал: – За ваше здоров'я. Альфонсе. / Альфонс урочисто цокнувся з нею і смакуючи випив свій бокал» (Ремарк, б. д.).

Ця гастрономічна сцена – одна з найкращих у романі і виступає утіленням повноти смаку життя: хвора Пат почувается здоровою, задоволеною і щасливою («– Чудово ми

повечеряли! – захоплено сказала вона. – Я дуже вдячна вам, Альфонсе. У вас було справді чудово!» (Ремарк, б. д.), герої насолоджуються смаком та ароматом страви і вина («– Добре вино, – мовив Ленц. / – “Граахський Абтсберг” минулого року, – пояснив Альфонс. – Мене радує, що ти добрав у нього смаку» (Ремарк, б. д.)). Але, попри безперечно позитивну семантику цього епізоду та виразні ознаки гедонізму, слід згадати, що рак у міфології належить до хтонічних істот, мешканців дна та потойбічного світу. У гастрономічній традиції багатьох народів м'ясо раків, попри дієтичну цінність та високі смакові якості, заборонено до вживання як нечисте. Крім того, здатність раків харчуватися падаллю опосередковано актуалізує семантику смерті: за сюжетом, двоє учасників цього бенкету (Ленц і Пат) згодом гинуть. Коньяк у фіналі цього гастрономічного епізоду безпосередньо втілює семантику завершення: «На завершення ми всі випили по стопці “Наполеона” і вже тоді попрощалися з Альфонсом» (Ремарк, б. д.).

Коньяк маркує ще одну смерть у романі – самогубство Гассе, якого покинула дружина, а Роберт за звичкою намагається заспокоїти його коньяком («...у мене склалося враження, що він трохи заспокоївся. Навіть випив коньяк» (Ремарк, б. д.)). У кінці цієї самої ХХ частини, де стає відомо, що Гассе повісився, також фігурує коньяк: «Я підійшов до шафи, вийняв пляшку з коньяком і налив собі чарку. То був добрий коньяк, і добре було те, що він був у мене. Я поставив пляшку на стіл. Останній раз із неї пив Гассе» (Ремарк, б. д.).

В епізоді провадження Пат до санаторію (ХХІ частина) поперемінно фігурують ром і коньяк, але саме коньяк кількісно переважає. Так, ром згадується лише на початку: перед виходом з дому Роберт потай від Пат поспіхом випиває чарку рому і розглядає своє змучене відображення в дзеркалі – йому дуже хочеться вірити у те, що його старання не марні і дівчина житиме. У сцені прощальної вечері у Альфонса перед від'їздом Пат (скупа оповідь із сухою констатацією страв та напоїв – утілення загального суму друзів та напруги) фігурує коньяк «Наполеон»: «Ще по стопці коньячку, – запропонував Альфонс. – Справжній “Наполеон”. Я ж його спеціально для вас припас. / Ми випили коньяку і встали з-за столу» (Ремарк, б. д.). Коньяк тут, як і в епізоді з раками, маркує завершення трапези і ширше – від'їзд Пат, ознаменовуючи завершення короткого відрізка спільного життя героїв і короткочасного щастя Роберта.

На завершення епізоду провадження маємо низку сцен у потягу, де також фігурує коньяк. Так, Ленц вже на ходу поїзда вручає Роберту загорнуту пляшку («Така річ завжди може знадобитися в дорозі. <...> це ніколи не буває зайвим!» (Ремарк, б. д.)). Згодом Роберт заспокоює цим коньяком сум і сльози Пат. Отже, наочно переконаємося, що з актуалізацією концептів хвороби та смерті (з моменту загострення хвороби Пат) у тексті роману кількісно і якісно починає переважати саме коньяк.

Зміни у настрої героя, а саме: зародження короткочасної надії Роберта на щасливе одужання і повернення Пат – засвідчує поява іншого напою, вже згаданого в алкогольному сюжеті твору, – вишнівки. Згадаймо, вишнівка фігурувала як знак доброго настрою у сцені діонісійської п'ятики у Фредді (з подальшою відключкою бармена та душевним оновленням Роберта). Подібну семантику, але без діонісійського екстазу та упивання до безпам'ятства, має вишнівка і в епізоді дороги до санаторію. Так, вранці у поїзді герой іде пити каву з вишневою наливкою («Ми пішли у вагон-ресторан. У мене раптом підвищився настрій. Все здавалося вже не таким страшним, як учора ввечері» (Ремарк, б.д.), і далі: «Підійшов кельнер, приніс каву. / – Принесіть мені ще й бокал вишнівки, – попросив я. Мені захотілося випити. Нараз все здалося таким простим. Там сиділи люди, які їхали в санаторій, навіть удруге вже, і це їм здавалося чимсь не більшим, ніж прогулянка в поїзді» (Ремарк, б. д.)). Як бачимо, ефект, що справляє вишнівка на героя, і першого, і другого разу дієвий (настрій у Роберта відчутно поліпшується), але скороминущий: за оновленням першого разу йде тяжка п'ятика від ревнощів по барах і ресторанах (після вечору танців), а за поліпшенням другого разу – п'ятика у барі Фредді від туги за Пат та розлуки з нею (після повернення із санаторію).

Подальший розвиток сюжету (низка драматичних та трагічних подій) виразно

співвідноситься зі зміцненням позиції коньяку в алкогольній схемі твору. Так, погіршення стану справ в автотранспортній Кестера та її подальше банкрутство (XXII частина) символічно виражається «останньою пляшкою доброго коньяку», яку друзі розпивають у майстерні.

Кульмінаційною точкою символічного протистояння рому та коньяку у творі постає епізод випивання друзів у барі Фредді. Так, після повернення із санаторію Роберт спершу за звичкою іде по вечеряти у кафе «Інтернаціональ», а потім, не годен всидіти вдома без Пат, – йде у бар Фредді, де, зустрівшись зі звичною компанією товаришів, замовляє і п'є протягом усього вечора ром: «В барі сиділи Валентин, Кестер і Фердинанд Грау. Ленц прийшов трохи пізніше. Я підсів до них і замовив собі чвертку рому. Самопочуття у мене все ще було злиденне» (Ремарк, б. д.). Фердинанд, який на той момент «уже чимало випив усякої всячини», за коньяком виголошує промову про Ніщо та їхнє таємне братство невдах – без мети і без майбутнього. Напої усіх інших учасників застілля не конкретизовано, акцентується лише на самому акті випивання та тостування. Семантична опозиція рому та коньяку особливо виражається у завершенні сцени промови Фердинанда: «Пийте, діти! Існують зорі, які ще й досі світять, хоча вже десятки тисяч світлових років тому зникли! Пийте, поки ще є час! Хай живе нещастя! Хай живе темрява! / Він налив собі повну склянку коньяку і випив. / Від рому в мене вже стукало в голові» (Ремарк, б. д.). Як видається, у цій ситуації наочно окреслено опозицію «ром–коньяк», оскільки Фердинанд – цей незмінний філософ і апологет смерті – п'є коньяк, не зраджуючи своєму напою. Роберт же, п'ючи свій улюблений ром, націлений на життя, він постійно думає про Пат і навіть вночі під час пиття, загубившись у часі, біжить потелефонувати їй до санаторію. У нього лише одна думка: тільки б вона жила.

У XXIII частині яскраво представлено святкування Різдва у кафе «Інтернаціональ», де Роберт після від'їзду Пат знову підпрацьовує піаністом, – з усіма працівниками та завсідниками закладу: збирається дуже барвиста публіка – повії, представники спілки скотопромисловців та товариства прихильників кремації. Як видається, окреслені верстви актуалізують семантику карнавалу: пишню вбрані повії з дешевими прикрасами, скотопромисловці (згадаймо, у карнавальній ході почесне місце завжди відводилося представникам гільдії м'ясників, які урочисто несли на тарелях свої вироби) та прихильники кремації (нагадування про смерть, адже ключове значення карнавалу – це пафос оновлення та життя, яке долає смерть). Так, недарма гастрономічне різноманіття столу зі смаженими поросятами та ялівцевою горілкою – як на кризові часи, зображені у творі, – це цілком заслуга сучасної гільдії м'ясників. Цей бенкет поєднує високе (хоральні співи та віншування) та низьке (обжирання в раблезіанському стилі). Прикладом останнього є парі на суто раблезіанську тему між керівником крематорію (!) Поттером та торговцем сигаретами Бушем про те, у який спосіб можна з'їсти більше – випиваючи чи насухо. Очільник спілки скотопромисловців (!) Гріголайт ухвалює рішення перевірити обидві теорії на практиці. Парі представлено Ремарком у суто раблезіанському стилі – їда як битва не на життя, а на смерть: «Перед обома учасниками суперечки зразу ж поставили по кілька великих тарілок з м'ясом, картоплею і капустою. Було покладено велетенські порції. Поттер мав право пити, що хотів, а Буш мав їсти насухо. Щоб змаганням надати більшого азарту, присутні почали битися об заклад – хто переможе. Гріголайт узяв на себе обов'язки тоталізатора. / Поттер вишикував перед собою півколом низку пивних кухлів, а між ними, наче брильянти, чарочки з ялівцевою горілкою. Більшість з рахунком 3:1 поставили заклад за нього. Тоді Гріголайт дав сигнал починати. / Буш пожирав люто, низько схилившись над тарілкою. Поттер вів боротьбу відкрито, тримаючись прямо. Приймаючи новий ковток питва, він кожного разу тріумфуюче гукав до Буша: “Будьмо!”, на що той відповідав ненависним поглядом» (Ремарк, б. д.). Перемогу у цьому двобой символічно здобуває Поттер – цей символізм утілює амбівалентність карнавального сміху: «“Кремація” перемогла», але перемогла із життєствердним звеселяючим принципом, утверджуючи єдність їжі та пиття. Далі після такої життєствердної перемоги керівника крематорію «пішов у хід коньяк», який вже звично для Ремарка ознаменовує завершення

усього суцього.

У різдвяному подарунку, який отримує на святі зворушений Роберт, крім гостинців та аксесуарів, є і обидва напої: чвертка рому від кельнера Алоїса та дві пляшки коньяку від хазяїна. Причому бачимо, що коньяку герой отримує у кілька разів більше, що теж символічно, адже він увійшов у стадію втрат, руйнації, завершення та смерті: втрати кохання і стосунків, смерті коханої людини, руйнації примарних надій на щастя.

Саме коньяк п'ють на брудершафт Ленца, для якого це Різдво постає останнім у житті (герой трагічно загине через три тижні потому), та Гріголяйт: карнавальну образність тут підсилює згадка про кров'яну і ліверну ковбасу, яку обіцяє прислати Готфрідові очільник спілки скотопромисловців. Згадаймо, величезні ковбаси були неодмінним атрибутом середньовічних карнавальних дійств. Але, як і скрізь у Ремарка, карнавальний сміх амбівалентний, а в нестримні веселощі вплетено згадку про війну (Гріголяйт, як і Готфрід та інші товариші, є ветераном війни).

Трагічні події у романі Ремарка (як-от убивство Ленца у XXIV частині) також хоч не безпосередньо, а опосередковано марковано випивкою: передчуваючи лихо, друзі шукають Ленца по залах засідання та пивницях. У творі зображено зародження нацизму (згадаймо, перша невдала спроба прийти до влади А. Гітлера 1923 р. отримала назву «Півний путч»). Так само, вже після загибелі товариша, герої шукають убивцю по пивничках. Випадкова зустріч з убивцею Ленца також відбувається в кафе на карнавалі з нагоди першого дня Масляної. Врешті висліджує і вбиває його саме хазяїн пивнички Альфонс.

У XXV частині драматичні події (закриття автомайстерні Кестера та продаж майна на аукціоні) поєднуються з комізмом ситуації прощанням з Матильдою Штос, у якій починається новий етап у житті (маємо жартівливу актуалізацію семантики рому) – вона від'їздить жити до доньки в інший регіон. Роберт втішає стару Штосиху припущенням, що там, на новому місці, теж має бути добра горілка чи слив'янка, але в тої «горе» – зовсім непитущий зять: «– В тім-то й горе. Мій зять виявився непитущий. Є такі люди, що нічогісінько не п'ють» (Ремарк, б. д.). На прощання друзі частують її останнім ромом: «Матільда хильнула ром з такою швидкістю, ніби вилила його крізь решето. Верхня губа у неї гарячкове тремтіла, вусики дрижали» (Ремарк, б. д.).

Погіршення здоров'я Пат та приїзд Роберта з Отто Кестером до санаторію також марковано алкоголем (Пат: «Мені можна все. Тепер мені все можна. Ми зйдемо вниз і там вип'ємо чого-небудь. Я подивлюсь, як ви п'єте...» (Ремарк, б. д.)). Герої відвідують санаторійний бар і п'ють вже згадуваний коктейль «Порто-Ронко». У цьому епізоді фігурує і його рецепт:

- Що ж ти хочеш випити? – запитав я.
- Коктейль з ромом. Такий, як ми завжди пили в барі. Ти знаєш рецепт?
- Це зробити неважко, – сказав я дівчині, що обслуговувала нас: – половина портвейну і половина ямайського рому (Ремарк, б. д.).

Пат важко даються обмеження, накладені хворобою та лікуванням, їй остогид «спеціальний» безалкогольний коктейль для хворих. Натомість дівчина залпом випиває бокал Роберта – для неї алкоголь стає смаком життя, не дарма вона, випивши, зауважує: «Ех, – зітхнула, – яке смачне!» (Ремарк, б. д.). І далі: «Ми ще кілька разів замовили порто-ронко, потім пішли до їдальні. Пат була чарівна. Її обличчя сяяло» (Ремарк, б. д.).

Алегоричну звістку про смерть молодого попутниці Пат Гельги Гутман (на питання Роберта, де Гельга Гутман, Пат після невеличкої паузи коротко відповідає, що та вибула, – і хлопець, як і читач, все розуміє) марковано червоним вином, через що вечір набуває конотативних рис поминальної.

Перший вихід Пат за межі санаторію (XXVI частина) утілює її прагнення позбутися обмежень, наблизитися до життя і поїхати «випити чогось апетитного». Як і на першому побаченні, вона обирає сухе мартіні: «Кельнер приніс нам мартіні. Напій був дуже холодний і ще іскрився під сонячним промінням» (Ремарк, б. д.). А перший вечір Роберта у суміжній кімнаті з Пат ознаменований його несподіваною появою перед дівчиною з



коньяком і порто-ронко.

В епізоді навчання Роберта ходити на лижах (XXVII частина) чоловіки п'ють «по бокалу дюбоне». Як відомо, дюбоне – це аперитив на основі кріпленого вина, ароматизованого корою хінного дерева та травами (Dubonnet, n. d). Його особливість – це гіркуватий присмак та протизапальні властивості (завдяки хініну). Якщо пряме значення напою у тексті – це протизапальні властивості (оскільки місце дії – протитуберкульозний санаторій), то алегоричне – це його гіркуватий присмак, що втілює Робертову гіркоту від усієї цієї ситуації.

Щоб розрадити Пат на вокзалі, Роберт купує їй цукерки з мигдалем та букет троянд, але розраду і полегшення дівчині приносить ром. Ром – це її смак життя: Пат знає, що їй відведено небагато часу, тому вона не збирається дотримуватися приписів та заборон лікарів – дівчина лише хоче відчувати повноту життя і побути трохи щасливою.

Однією з кульмінаційних точок алкогольного сюжету XXVII частини є таємна вечірка з горілкою та коньяком у санаторії – день народження юної іспанки, закоханої в росіянина, який живе одним днем, не відмовляючи собі у сигаретах та алкоголі: мешканці санаторію ніби згорають від хвороби та пристрастей, тож і напої відповідні: горілка (етимологічно виводиться від *горіти* – укр.) традиційно символізує згорання, гіркоту, горе. Коньяк тут також (вже звично для роману «Три товариші») утілює завершення і смерть. Так, у юну іспанку закоханий скрипаль, який терпляче очікує смерті щасливого суперника – все це глибоко неприємно Робертові: «Я вже налив собі і випив кілька чарок. Атмосфера в цих кімнатах гнітила мене. Неприємно було бачити Пат серед усіх цих хворих» (Ремарк, б. д.). Другою такою точкою, що підсилює семантичний зв'язок алкоголю і короткочасності людського життя та невмолимої смерті, є таємна втеча із санаторію у курзал на танці, де хворі відриваються на повну – танцюють, палять, п'ють («невеличка колонія недугів і смерті – гарячкова, прекрасна і приречена...») (Ремарк, б. д.). Бенкет із шампанським, який Роберт влаштовує Пат після повернення з танців, у кінці XXVII частини символізує бурхливість і скороминущість людського життя, що увиразнюється семантикою тостів за нездійсненне («за наше прекрасне життя»): пінистий келих шампанського – традиційна алегорія швидкоплинного життя, що підсилюється у тексті згадкою про смертельну хворобу Пат: «Вино... Злотова шкіра... Чекання... Безсоння... Тиша й тихенький хрип у коханих грудях...» (Ремарк, б. д.).

У XXVIII частині знаки пиття переважають. Так, згадка про випивку маркує звістку про смерть юної іспанки Рити та цілковите одужання її нещасливого залицяльника скрипаля, який, звинувачуючи увесь світ у своїх прорахунках, істерично благає Роберта випити з ним. Але Робертові глибоко огидний цей тип, тож він відмовляється.

Остання розмова героїв про кохання та смерть теж відбувається за коньяком: Роберт і Пат п'ють його з однієї чарки. А остання алкогольна згадка твору сугестивно оприявнюється через сприйняття циганської ресторанної музики з приймача перед смертю Пат («вечірній концерт з ресторану одного з будапештських парків. Крізь музику іноді чути було голоси відвідувачів ресторану, час від часу лунали дзвінки, веселі вигуки. <...> Можливо, вже теплий вечір, і люди сидять на вільному повітрі, а перед ними – бокали з жовтим угорським вином, у своїх білих кітелях бігають туди й сюди офіціанти, грають цигани...») (Ремарк, б. д.) – це образ, що символізує швидкоплинність життя та його скороминущі радощі, суголосний попередньому бенкету з шампанським. Останні в цій низці символи смерті – це розбите дзеркало (Роберт не хоче, щоб Пат бачила, наскільки вона змарніла) та розтрощений годинник, звук якого лякає дівчину своєю загрозливою невідворотністю.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Як бачимо, переважна більшість сцен та епізодів роману маркована назвами численних алкогольних напоїв, знаками пиття і сп'яніння або неодноразовими вказівками на кав'ярні, ресторани, бари, шинки та пивниці, які постають незмінним хронотопом існування героїв твору. Серед усіх напоїв, згаданих у романі «Три товариші», домінують у тексті ром та коньяк. Опозиція «ром – коньяк» маркує

семантично протилежні ситуації та епізоди: ром символізує першопочаток життя, зародження усього нового та народження, а коньяк – закінчення, руйнацію та смерть. Перспективним видається проаналізувати та порівняти семантику алкогольної образності у ранній і пізній творчості митця, а також порівняти семіотику алкоголю Ремарка та інших представників «втраченого покоління» (Е. Гемінгвея та Ф. С. Фіцджеральда).

### Бібліографічний список

- Городнюк, Н. А., 2017. *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія*. Дніпро: Свідлер А. Л.
- Ефимочкина, Е., 2021. Спиртныє напоитки в ключевых романах Ремарка. *Winestyle.ru* [online]. 10 Августа 2021. Доступно: <<https://winestyle.ru/articles/entertainment/remark-drinks.html>> (Дата обращения 12.04.2023).
- Затонський, Д. В., 1999. Перечитуючи Ремарка. *Вікно в світ*, 2, с. 73–89.
- Лікер Fernet Branca, [б. д.]. *Alcomag* [online] Доступно: <<https://alcomag.ua/ua/likер-fernet-branca-0-7-1/>> (Дата звернення 10.04.2023).
- Мохначова, О., 2009. Трансформація німецької версії «втраченого покоління» в пізніх романах Е.М. Ремарка (до проблеми самоідентифікації). *Україна і Німеччина: етнокультурні, лінгводидактичні та мистецько-духовні обміни, взаємозв'язки та взаємовпливи: зб. наукових праць*. Кривий Ріг, с. 131–139.
- Настойка тмина «Кюммель» в домашних условиях*, 2016. *Алкофан* [online]. Доступно: <<https://alcofan.com/recept-tminnoj-nastojki-kyummel.html>> (Дата обращения 10.04.2023).
- Порто Ронко (Porto Ronco) – коктейль с ромом и портвейном от Эриха Марии Ремарка*, 2021. *Алкофан* [online] 13 декабря 2021. Доступно: <<https://alcofan.com/koktejl-s-romom-i-portvejnom.html>> (Дата обращения 16.04.2023).
- Ремарк, Е. М., [б. д.]. *Три товариші*. Переклад Миколи Дятленка та Аркадія Плюта [online] Доступно: <<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3899>> (Дата звернення 20.02.2023).
- Травневий крющон, [б. д.]. *Вікіпедія* [online]. Доступно: <[https://uk.wikipedia.org/wiki/Травневий\\_крющон](https://uk.wikipedia.org/wiki/Травневий_крющон)> (Дата звернення 10.04.2023).
- Dubonnet, n. d. *Wikipedia* [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Dubonnet>> (Accessed 10 April 2023).
- Fernet-Branca, n. d. *Wikipedia* [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Fernet-Branca>> (Accessed 16 April 2023).
- Firda, R. A., 1993. *All Quiet on the Western Front: Literary Analysis and cultural Context*. New York: Twaine.
- Lichine, Alexis, 1987. *New Encyclopedia of Wines & Spirits. 5<sup>th</sup>*. New York: Knopf.
- Parvanova, M., 2003. «...das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis». *Eine Untersuchung der Motive in den Romanen von Erich Maria Remarque*. Berlin: Tenea.
- Schneider, Th. F., 1994. *Erich Maria Remarque: Ein militanter Pazifist*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.

### References

- Dubonnet, n. d. *Wikipedia* [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Dubonnet>> (Accessed 10 April 2023).
- Efimochkina, E., 2021. Spyrtnye napytky v kliuchevykh romanakh Remarka. [Alcoholic drinks in Remarque's key novels]. *Winestyle.ru* [online]. Available at: <<https://winestyle.ru/articles/entertainment/remark-drinks.html>> (Accessed 12 April 2023) [in Russian].
- Fernet-Branca, n. d. *Wikipedia* [online] Available at: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Fernet-Branca>> (Accessed 16 April 2023).

- Firda, R. A., 1993. *All Quiet on the Western Front: Literary Analysis and cultural Context*. New York: Twaine.
- Horodniuk, N. A., 2017. *Res incognita: semiotyka rechi u skhidnoslovianskomu modernistskomu romani pershoi polovyny XX stolittia* [Res incognita: semiotics of the thing in the East Slavic modernistic novel in the first half of the 20th century]. Dnipro: Svidler A. L. [in Ukrainian].
- Lichine, Alexis, 1987. *New Encyclopedia of Wines & Spirits*. New York: Alfred A. Knopf.
- Liker Fernet Branca [Liqueur Fernet Branca], n. d. *Alcomag* [online] Available at: <<https://alcomag.ua/ua/likier-fernet-branca-0-7-1/>> (Accessed 01 April 2023) [in Ukrainian].
- Mokhnachova, O., 2009. Transformatsiia nimetskoj versii «vtrachenoho pokolinnia» v piznikh romanakh E.M. Remarka (do problemy samoidentyfikatsii) [The transformation of the German version of the "lost generation" in the late novels by E.M. Remarque (to the problem of self-identification)]. *Ukraina i Nimechchyna : etnokulturni, lnhvodyaktychni ta mystetsko-dukhovni obminy, vzaiemozviazky ta vzaiemovplyvy : zb. naukovykh prats*. Kryvyj Rih, 131–139 [in Ukrainian].
- Nastojka tmyna «Kiummel» v domashnykh uslovyiakh [Cumin tincture «Kyummel» at home], 2016. *Alcofan* [online] Available at: <<https://alcofan.com/recept-tminnoj-nastojki-kyummel.html>> (Accessed 01 April 2023) [in Russian].
- Parvanova, M., 2003. «...das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis». *Eine Untersuchung der Motive in den Romanen von Erich Maria Remarque* [«...the symbol of eternity is a circle». An examination of motives in the novels of Erich Maria Remarque]. Berlin: Tenea.
- Porto Ronco – koktejl s romom y portvejnom ot Erykha Maryy Remarka [Porto Ronco – a cocktail with rum and port wine from Erich Maria Remarque], 2021. *Alcofan* [online] Available at: <<https://alcofan.com/koktejl-s-romom-i-portvejnom.html>> (Accessed 14 April 2023) [in Russian].
- Remarque, E. M., [n. d]. *Try tovaryshi* [Three Comrades]. Translated M. Diatlenko, A. Pliuta [online] Available at: <<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3899>> (in Ukrainian).
- Schneider, Th. F., 1994. *Erich Maria Remarque: Ein militanter Pazifist*. [Erich Maria Remarque: Militant Pacifist. Texts and interviews 1929–1966]. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Travnevij kriushon [May wine], [n. d]. *Vikipediia* [online] Available at: <[https://uk.wikipedia.org/wiki/Травневий\\_крюшон](https://uk.wikipedia.org/wiki/Травневий_крюшон)> (Accessed 10 April 2023) (in Ukrainian).
- Zatonskyi, D. V., 1999. Perechytuiuchy Remarka. [Rereading Remarque]. *Vikno v svit*, 2, pp. 73-89. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 30.04.2023.

**N. Horodniuk**

### **SEMANTICS OF ALCOHOL AND OPPOSITION “RUM – COGNAC” IN THE NOVEL “THREE COMRADES” BY E. M. REMARQUE**

*The article is devoted to the semantics of alcohol in the novel “Three comrades” by E. M. Remarque. The vast majority of scenes and episodes of the novel are marked with numerous alcoholic beverages, signs of drinking and drunkenness, or numerous references to cafes, restaurants, bars and pubs, which appear the dominant chronotope of the work. The article analyzes the semantic opposition “rum – cognac” in the novel.*

*Typically, Remarque’s semantics of drinking is considered in the context of “the lost generation” as a mental and/or physical anesthesia that dulls post-war traumas, pain, sadness, fear and disappointment, and the alcohol as a means of escaping from reality and forgetting things (it is confirmed by significant number of episodes). But some drinking scenes are full of high aestheticism and clearly convey the semantics of hedonism (full-blooded delight of taste, color,*

*aroma nuances, etc.), embody the poetics of the symposium. “Rum – cognac” opposition in “Three Comrades” marks semantically contrasting situations and episodes: rum symbolizes the beginning of life, the beginning of everything new and the birth, and cognac - the end, destruction, and death.*

*At first, it seems that Remarque's rum is associated with love (meeting Pat, the first date, relationship development, etc.), and cognac with friendship (cognac was drunk in male company: Robert with Ferdinand or Lenz with Alois). But this hypothesis is not confirmed in the text, since, firstly, both rum and cognac were drunk in an all-male company (sometimes at the same time), and, secondly, Robert and Pat also drank both rum and cognac together. Moreover, rum appears when the lovers toast to the fidelity of love and friendship and Robert calls the girl a faithful friend. At the end of the novel, (the characters' last conversation about love and death), cognac marks the symbolic unity of the characters - Robert and Pat drink cognac from the same glass. The cognac is the last Pat's drink with Robert before her death. These examples show that the author has a different idea and logic of the text. The question arises why, out of several dozen traditional drinks in the text, Remarque chooses these two - rum and cognac as a semantic pair or plot opposition, using one or the other alternately. Note that it is not one drink, like calvados in “Arch of Triumph”, but two - with a certain sequence. There is a certain logic in this sequence. Rum and cognac mark devotion, love and friendship in the novel, but if rum embodies the beginning and the taste of life, then cognac symbolizes completion and death. The semantics is fixed for these drinks and clearly outlined in the text. Thus, rum symbolizes life, birth and something new, rum marks the plot of the story: Robert's birthday (aged rum is a gift from friends), meeting Pat, the first date (the talk about rum and the fact that on the date Robert had too much of rum), the development of their affair (numerous drinking situations and visiting bars by the heroes), the first visit to Pat's apartment (diluted rum that Robert drinks and praises out of delicacy for the girl's feelings), the dramatic vacation with the sudden deterioration of Pat's health, the tonic effect of rum on girl's body and the characters' conversation over a glass of rum about the specifics of their generation's love, visiting Pat in the sanatorium. Cognac embodies the completion of a certain cycle, destruction, death. It appears in the studio of Ferdinand, an artist who paints portraits of the dead, marking his decadent mood and the talk about the relentless of time and inevitable death. Ferdinand, related to the concept of death, in most cases, drinks exactly cognac; the meeting of Lenz and Alphonse with the three drinks of Napoleon cognac (let us recall that after Lenz's death, it is Alphonse who tracks down and executes his killer); cognac is the last thing that Gasse, crushed by cheating on his wife, drinks before suicide. Alphonse pours Napoleon cognac for the upset friends when he escorts Pat to the sanatorium, she was never destined to return from. The cognac given by Lenz temporarily soothes Pat's tears on a train to the sanatorium. The bankruptcy of the garage is clearly associated with the last bottle of good cognac, it is cognac that Robert and Pat drink from the same glass before the girl's death. So, if rum is birth, the taste of life and the sun, beginning, renewal, new feelings, sensations and impressions, then cognac is completion, destruction and death, darkness and twilight, the tragic finale of the work.*

**Key words:** *alcohol semantics, opposition “rum – cognac”, signs of drinking, aestheticism, olfactory detail, E. M. Remarque, the novel “Three comrades”.*

УДК 821.161.2Стяж7Сме.09:355.018(0:8)

**Karakaya Ali**

Orchid ID: 0000-0002-8578-4013

## **THE DEATH OF XANDA THE LION DIDN'T MAKE SENSE: TRAUMA DUE TO FORCED MIGRATION AND WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN WRITING**

*Recent wars, annexation, and separatist movements in Ukraine have led people to leave their homes in the search of a safe place to live. This has been overly visible after the February 2022 invasion by Russia, but has been present and had many instances since the spring of 2014. These forced migrations and their imprints on individuals, families, and subsequently, the nation are common things to see among popular trauma narratives of Ukrainian literature as the Ukrainian nation has been subjected to many events throughout centuries like the Holodomor, two world wars, and colonial oppression. As the events affected the nation as a whole rather than individuals, the traditional psychological method of reflection on the past fails to help millions of people to cope with their traumatic exposure. For this, the historical trauma idea in the context of the historical memory concept is used as a tool to analyze large-scale traumas in the sociological/cultural sense and literature acts as a tool for the much-needed talking through for the nation. This paper examines the correlation between historical trauma and forced migration events that happened between 2014-2022 by analyzing narratives about trauma and traumatized individuals in Ukrainian writing in the scope of Olena Stiazhkina's *Smert' leva Sesila mala sens* (Ukrainian: *The Death of Cecil the Lion Made Sense*). (All translations from Ukrainian and Russian have been done by the present author unless otherwise stated).*

**Keywords:** *Historical trauma, forced migration, post-colonial trauma, Olena Stiazhkina, Smert' leva Sesila mala sens*

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-85-99**

### **Problem statement: The Concepts of Trauma and Historical Trauma**

The main issue addressed in this study is the correlation between the narrative of a catastrophic event in the Donbas region of Ukraine, a very tricky geopolitical area, and the traumatic outcomes of that event that are reflected in literature (Dodonova, 2019), as well as the possible responses to it (Гребенюк, 2022; Caruth, 1996), and the overall evaluation of the event through the lens of cultural and historical trauma, which can have an impact on society as a whole (Sztomka, 2000). This will be achieved through an analysis of Olena Stiazhkina's novel within the framework of trauma theory.

Trauma in literature is presented to the reader through personal narratives. These narratives make us witnesses to specific events that are sometimes formed by a traumatized character, sometimes a relative, friend, or acquaintance, and sometimes by the narrator. No matter how they are presented, the reader takes these narratives and interprets them. According to the research by McAdams, we do not 'discover' ourselves in narratives, but rather we create ourselves through them (1993). He also argues that human beings are storytellers by nature, and stories are used for different purposes by human beings. Stories can teach us things, guide us the way, and broaden our horizons by introducing us to new people, ideas, and places, they can give us moral lessons, and so on (McAdams, 1993). But one of the main reasons why trauma narratives matter, and why people find them interesting is thanks to the healing function of narratives. This has even found a reflection in modern medicine: self-narratives are used as a tool for psychotherapy (Sivrioğlu & Zwane, 2016).

Historical trauma, however, is a term that is used to describe the impact of colonization,

cultural suppression, and historical oppression (Kirmayer et al., 2014). This means that the traumatic event(s) that has happened, has affected groups of people, for a long time. These people with a shared traumatic background live their lives, and the future generations that are created by them may carry the results of the events that happened with their ancestors. Trauma becomes an inseparable part of the culture. These traumatic events can very much differ. Wars, famines, diseases, natural disasters, language oppression, resettlement, revolutions, and many others can be counted as traumatic experiences that may turn into a part of the collective identity. Yet this does not define a traumatic experience as historical trauma. A traumatic event of great extent can be “worked through”, in other words, we can witness a catastrophic event that has shaped the collective identity of a nation or a group of people but the effects of this event can reduce to a level that it might lose the label of cultural trauma. According to Smelser, events as traumatic as the French Revolution and catastrophic as the black death, are not currently considered as traumatic as they were for the societies they affected. The continuousness of traumatic events plays an important role in this, so if the reasons or people that trigger traumatic events disappear, the aftermath of the traumatic events for society, historical trauma, can also become less distinguishable (Alexander et al, 2004).

**The purpose of the article** is to examine the various trends in responses to large-scale traumatic events and evaluate them within the context of historical, cultural, and colonial trauma. **The specific objective of this study** is to analyze the trauma narratives that arose from the war in Ukraine and led to migration, as depicted in Olena Stiazhkina's novel “Smert leva Sesila”. The relevance of this study is in its investigation of the trauma responses and causes of trauma depicted in Olena Stiazhkina's “Smert leva Sesila” in connection to similar narratives that emerged during the post-2022 period in Ukrainian history.

**Analysis of recent research and publications.** This study analyzes recent publications in the field of trauma studies in the Ukrainian humanities (Гребенюк, 2022; Dodonova, 2019) and synthesizes them with research from Western scholars (Sztomka, 2000; Caruth, 1996) to provide further insights into the subject.

According to research carried out by Ukrainian and Western scholars, all interpretations of trauma share the naturalistic fallacy, and this approach collides with the interpretation of cultural/historical trauma like events that traumatize the people are not the causes of the trauma as traumas cannot be inherited (Alexander, 2004). Cultural trauma is the direct result of the cascading aftermath of a traumatic event, but not the result of the event itself. The interpretation and narrativization of the event determine the possibility of it turning into a part of the collective memory of a group, and even a part of the collective identity. In light of this information, cultural trauma is one of the many wheels that turn together to create the collective identity, and collective identity may be the foundation stone for national identity. This is the main point why ‘trauma’ in literary studies has a different approach and has different methods of interpretation than ‘trauma’ in psychology. In this sense trauma studies in literature has more of a sociological perspective. As a result, the term cultural trauma gives researchers the needed grounds to study the deeply buried wounds of society and just as psychology does with individuals (Sztomka, 2000, p. 450).

An event that is potentially traumatizing to a group of individuals, according to Sztomka, needs four characteristics to be considered:

- 1) This ‘change’ has to be sudden and fast.
- 2) It is radical, deep, and touches the very core of society.
- 3) It is perceived as imposed on the society of the traumatized by others.
- 4) It is shocking and repulsive (Sztomka, 2000, p. 452).

These criteria show that although any event of any sort can be traumatizing for individuals, it is less likely for an event to be imaginably traumatizing for a group of people at the same time. It should contradict the standard of judgment of society, and importantly the event must be

perceived as something that is brought unto them by someone outside of their community as they know it.

### **Historical Trauma in the Ukrainian Context:**

Narrativization and interpretation of all sorts of traumas depend on the context. And the context of this paper is the traumatic experiences that Ukrainian people have gone through. It is imperative for an individual to have the required background information about the traumatic events before attempting to trace them and their effects in the literature. Among the most notable historical events which happened in the 20th century that might have had traumatic effects on the Ukrainian nation, we can count: disease epidemics that happened at the beginning of the 20th century, the First World War, and the October Revolution, Holodomor, and other man-made famines, the Great Purge under Stalin, the Second World War. The results of these events, such as ethnic and political cleansings, forced resettlements, and various repressions in the end deepened the colonial trauma for the nation. According to Dodonova, during these, and various other events that took place during the 20th century more than 20 million Ukrainians lost their lives, and this loss has traumatized the social psyche of the nation completely (Dodonova, 2019, p. 45). The survivors of these events, or the traumatized, have suffered in their own ways. As Dodonova describes in the same work, historical trauma is an understanding that is caused by the tragic events of the past that include extreme forms of violence, a fundamental change in the way of life, as well as the aftermath of those events, which had a terrible impact on people's psyches, behaviors, and memories (Dodonova, 2019, p. 49). Trauma is the absence of any understanding, or ability to talk or to share, therefore trauma itself is the state of non-narrativization. Therefore, the events that people go through usually leave a scar that will not heal by itself (Caruth, 1996). And for the trauma to be talked through by the traumatized people themselves, or by those who weren't the first-hand victims of the event, but inherited the trauma through various procedures there has to be a narrative. The narrativization of historical trauma in modern Ukrainian literature has been observed to be of two major different types: through speaking or keeping silent (Гребенюк, 2022, s. 106-107). Both of these methods are actively used both in literature and in real life.

The Holocaust, for example, has been one of the most traumatizing events for the people of Europe. Although wars have always been a part of humanity, and people have always found ways to survive, surviving doesn't necessarily bring a healthy psyche with itself. Perhaps the most dangerous consequence of wars and such violent events is the intergenerational consequences they bring. Understandably, Holocaust survivors did not want to 'retraumatize' themselves by talking about the horrifying events that happened to them. Here the big role is played by the conspiracy of silence. Individuals choose not to talk about what is already known by the populace. Therefore in most cases, first-hand trauma survivors in modern literature tend not to talk about their traumas. It is usually the intergenerational effects of the trauma that gives the reader the ability to see the method of 'talking through' in action. Yet it is perfectly possible to see first-hand traumatized talking about traumas that have been less destructive to their lives.

Katerina Babkina's "Miy did tantsiuvav krashche za vsikh" (Ukrainian: My grandfather danced better than anyone) is an exceptional work that gives the readers the possibility to indulge themselves in traumatic experiences and the intergenerational consequences of both individual and historical traumas. The book consists of 12 short stories. The main accent of the story is on the stories of the families of five classmates. Through the stories of them and their families, Babkina denotes the most traumatic events that Ukrainians went through, such as the Second World War, Stalin's repressions, Holodomor, and the fall of the Soviet Union. These key events all have different effects on the people and the parents and grandparents of the five classmates.

The narrative on trauma in this work, especially for historical trauma is quite apparent. The first-hand victims, for example, the grandfather after the honor of whom the book was named, do not choose to talk about their traumas. We see their traumas through the eyes of their children

and grandchildren. There the narrativization changes from the silent one to a talking one, as the characters actively discuss the reasons and the results of those traumas as well as talk about their individual traumas.

Moreover, the second generation traumatized by the first-hand victims then starts to carry the weight of something that they haven't seen or witnessed. This subsequently leads to the same thing happening with their children, the third generation, interpreting the initial trauma in their own way, and of course, suffering in their own way as well. According to Michele Crossley, identifying personal narratives and stories can be done in two different ways: the first is, obviously, psychotherapy, but the second one is, more interestingly, autobiographies (Crossley, 2000). Literature gives people the ability to indulge themselves in the autobiographies of people who may or may not be real, although the characters of Babkina's novel do not tell their own autobiographies. That is done by Babkina, who follows a similar way to what McAdams suggests as the interview to use when exploring narratives. According to him, as someone can't tell their 'whole story' in life, they should rather talk about: their life chapters, and key events in their life (peak experiences, or high points; or Nadir experiences, or low points; as well as turning points), then significant people, stresses, and issues. This can give a good layout of someone's life, and although Babkina does not use this method like a psychologist, she gives us many of these necessary details from a person's life, for multiple people. Therefore the given work has been essential for understanding how intergenerational trauma works, and how historical events and culture leave scars on individuals as personal narratives of individuals, like puzzle pieces, come together to enlighten us on trauma on a national level.

### **Colonial trauma**

Colonial trauma can be defined as a rather complex and long-term understanding that affects people in a cumulative way (Mitchell, 2019). It can be regarded as a process of defamiliarization of one's own. The language, traditions, and cultural dynamics of a nation can be defamiliarized. In exchange, the colonizer brings their own, which is argued to be a better version of what the colonized have had up until the point of colonization.

### **Trauma connected to forced migration events**

Forced migration events in the colonial context have the tendency to be connected with the aims of the colonizers to dilute the society and impose their influence. It can also be connected with wars and various natural disasters. In any case, exposure to trauma can happen before, during, or after the actual movement in migration events (Cohodes et al., 2021), and the results of the exposure can vary.

The Ukrainian nation had to endure many forced migrations. And it would be naive to think that wars and forced migration events began in 2014. Yet during the period between 2014 and 2022, the number of migrants kept escalating to a level that no historical event in the history of the nation could match. The annexation of Crimea and the occupation of Donetsk and Luhansk oblasts in 2014 have led to an internal refugee crisis in Ukraine. This then led to problems for both the migrants and the people living in the receiving cities, as the infrastructure was not ready for such a big wave of migrants. After the beginning of the Russian invasion of Ukraine in February 2022, a migrant wave made up mostly of women and children found itself before the doors of Europe, and beyond.

According to data from The UN High Commissioner for Refugees (UNHCR, n.d.(a)), there are two different trends in the numbers of Ukrainian refugees from 2014 to the present day.

The first one is the internal migration caused by war. For the first time since independence, Ukraine faced an internal migration crisis (Мальчикова та Лозова, 2017). Since the beginning of the annexation of Crimea and the Russo-Ukrainian war in the Donbas region, more than 9 million Ukrainians were displaced and had to move to other parts of the country. This brought many problems for the migrants. First and foremost, the trauma of leaving your home involuntarily, possibly losing loved ones, and not knowing when you will be back. But the



traumatic experience, unfortunately, does not end there. The ideology behind the Russian Federation's invasion of the aforementioned regions is simple: they claim that people who live in them are ethnically Russian, their culture and language are Russian, and therefore these territories are 'primordially Russian' [Russian: *Iskonno russkie zemli*].

### **Donbas as a Phenomenon**

The word Donbas today is used to define the oblasts of Donets'k and Luhans'k. Hiroaki Kuromiya describes the Donbas region as the Ukrainian-Russian borderland and states that the region has been politically unmanageable throughout its history (Kuromiya, 1998). Moreover, he claims that Donbas was actively Russified after WW2: during the 1980s and 1970 the intellectuals from the region promoted the Ukrainian language and the culture against the Russification movement, but this was fruitless as they were arrested (Kuromiya, 1998, pp. 326-328).

It is safe to say that people from Donbas, exactly on the account of Russian colonialism suffered from colonial trauma on a great scale. Donbas was not the only territory of Ukraine where Russia actively suppressed the local culture and forced its own. Nikolai Gogol in one of his letters dating back to 1844 said:

*"I myself do not know whether my soul is Ukrainian [Russian: *khohklatskaia*], or Russian"* (Гоголь, 1844).

This 'confused' state of mind about one's identity has been a common thing in Ukraine, especially in the Eastern part of the country where N. Gogol is from, and even more so in Donbas as it is one of the parts of Ukraine with the most Russian influence. And after the internal migration movement began, from the East to the West, the migrants had to endure cultural and linguistic hardships (Блинова, 2016).

### **Stiazhkina and "Smert' leva Sesila mala sens"**

Olena Stiazhkina was born in 1968 and raised in Donets'k (PEN Ukraine, 2021), a city within the Donbas which has been a troublesome spot for Kyiv since immediately after the independence with its linguistically and culturally Russified population (Kuromiya, 1988, p. 337). She received her both undergraduate and graduate education in the field of history at Donets'k National University, where after getting her Ph. D. she started to work as a faculty member in the Department of Slavic History. Following the beginning of the War in Donbas, she moved first to Mariupol', then to Kyiv. Stiazhkina herself is a sufferer of forced migration and this most likely triggered her to begin her activism. She has been an advocate for human rights issues and against the occupation of the Donbas and Crimea. In 2014 Stiazhkina has given a TEDx Talk in Kyiv called, "Do vstrechi v Donetske!" (Russian: See you in Donets'k!) where she told about her understanding of the Donbas and Crimea. In her talk, she argues the word "Donbas" should leave our active vocabulary, as the word doesn't specify anything in the modern-day context as it is a Soviet word with connotations of the imperialistic past of exploitation of the region. She says, "Donbas will not return to Ukraine, because Donbas doesn't exist." (TEDx Talks, 2014) The reason why Stiazhkina says that is because the word 'Donbas' is a portmanteau word, made up of the words Donetskiy (Ugol'niy) Basseyn (Russian: Donets'k [coal] basin). The name of the region shows the pragmatic approach of the Soviet regime. The region in various propagandas was called the 'Heart of Russia' (Donbass Serdtse Rossii, 1921) for powering the entire country with its rich coal mines. Stiazhkina stands against the use of this 'Sovietism' and invites people to see the region as it is. This with the fact that she was born and raised in Donets'k must have played a huge role in her decision of writing her novel.

Furthermore, Stiazhkina understands the importance of unity for trauma sufferers, and she founded the social movement "Deokupatsiia. Povernennya. Osvita" (English: Deoccupation. Return. Education) in 2016, which discusses the Ukrainian future of the occupied territories: Donets'k, Luhans'k, and Crimea publicly to overcome the consequences of the Russian occupation in a humanitarian space by spreading education, and information about the Donets'k Oblast (Деокупація. Повернення. Освіта, 2016).

Stiazhkina wrote all of her literary works and a significant portion of her academic works in Russian before the occupation. Among these are “*Тy posmotri na nee!*” (Russian: Look at her!) (Стяжкіна, 2006), *Na Yazyke Boga* (Russian: In the Language of God) (2016), which was later translated into Ukrainian by Kateryna Sichenko in the same year of its publication, and *Rozka* (Стяжкіна, 2018). In fact, her first work written in Ukrainian is *Smert' leva Sesila mala sens* (English: Cecil the Lion's Death Made Sense) which was published in 2021 in Lviv. Nevertheless, the writer wrote the beginning of the novel in Russian and then changed the language to Ukrainian, which is related to the narrative on the phenomenon of bilingualism and people's tendency to switch from Russian to Ukrainian after the events of 2014 in Ukraine. Stiazhkina deliberately makes the characters change languages in dialogue to give the reader all the realities of the people of Donets'k in a manner that uses the language as a medium to give background information on the meaning of what the character says. Because language is considered an inseparable part of identity and the role of self-identification played by the language in Ukraine is highly politicized and ideologized (Olszański, 2012).

Stiazhkina's novel is a complex chronicle of stories of 4 children who were born in the same hospital and the same day in 1986, which happens to be the year when the Chernobyl nuclear disaster happened. The Chernobyl Nuclear disaster marks the beginning of the downfall of the Soviet Union as it marked not only the end of the Soviet nuclear industry but the regime as a whole (Plochy, 2019). This is of symbolic importance for the novel.

The name of the book is of symbolic importance “The Death of Cecil the Lion” refers to the killing of the iconic lion with an ‘unusual’ black mane which made it famous among researchers from Oxford University in 2015 (BBC News, 2015). The death of Cecil the lion was among the biggest news stories of the year with other news like the Charlie Hebdo Attack, the premiere of a new movie from the Star Wars series, the birth of Princess Charlotte of Wales, the legalization of same-sex marriages by the US Supreme Court and many others. Among all these stories that made it into the headlines, there was not much space for the war in the east of Ukraine. On this, Olena Stiazhkina says during an interview that she came across a news article about ‘the most important events of the World in 2015’ where she saw the death of Cecil the lion, but couldn't see anything about the Cyborgs of Donets'k Airport, whose name was chosen the ‘Word of the Year’ by the online dictionary of Ukrainian language and slang ‘Myslovo’ (Радіо свобода, 2015).

Stiazhkina's novel, ironically titled 'The Death of Cecil the Lion Made Sense,' highlights the disparity between the global reaction to Cecil's death and the lack of attention given to similar events. On the other hand, in her book, Stiazhkina argues that the death of Xanda, another lion who happened to be Cecil's cub, did not create a worldwide sensation. However, the deaths of both the father and son are similar in that they were killed by a hunter in the same national park, and they were both monitored by the Oxford University with the only difference being the time they were killed (BBC News, 2017). The death of Xanda the lion did not garner the same level of attention from the media or the world as Cecil's death did. This difference in global resonance illustrates that certain events capture the public's attention, while others do not, regardless of the significance of the event itself. Xanda's death remains largely unknown to the public due to its lack of interest to the media. This phenomenon is not unique to the case of Xanda but can be observed in various events throughout history. In Stiazhkina's book, events such as the conflict in Donbas that have had a significant impact on the lives of millions are likened to Xanda's death, which failed to receive significant global attention, or, simply, ‘*didn't make sense*’. This raises important questions about the role of the media in shaping public perception and awareness of events, and, overall, the book serves as a critique of the cultural and societal norms that contribute to the uneven distribution of attention and resources.

From the perspective of trauma studies, the novel has many personal trauma narratives and most of them can be identified as cultural trauma which has a historical background. Nevertheless, it should be taken into account that trauma related to forced migration is narrativized through the

stories of those, who lived in Donetsk before the events of 2014. ‘Separatist movements’ or the invasion of the region caused the inhabitants to leave their city in search of a safe place. This reaction can be described by the Freudian understanding of life, which essentially claims the urge to survive will always win, therefore a departure is often seen in the reactions to traumatic experience (Caruth, 1996, p. 70-81). There are 3 different trends for the choices made by people overall in the novel: the first one is to stay.

The reign of the “Russian Spring” began in early April in Donetsk (Серєда, 2019), after which a lot changed for Tanya & Viktor, and Ernest.

*“Таня ніколи не думала про те, чи може людина прокинутися іспанцем, напередодні вкладаючись у ліжку ніким. Прокинутися англійцем, французом, хорватом. Хорваткою. Вона б не хотіла хорваткою. Ніким, крім русскої. Це відбулося з нею навесні 2014. Здається, у березні. Було дуже шкода, що вона не позначила цього дня в календарі. Варто було б, хотілося навіть відзначити його як другий день народження. Як перший день, коли вона зрозуміла, хто вона і хто, зрештою, у всьому винний”* (Стяжкіна, 2021, с. 246–247).

(“Tanya never thought if someone could wake up as Spanish, having laid down in the bed as no one the day before. To wake up English, French, Croatian. Croatian. She wouldn’t want to be Croatian. No one else, but Russian. This happened to her in the spring of 2014. I think in March. It is a real pity that she didn’t mark that day on the calendar. It would be worth it, even to celebrate as her second birthday. As the first day, when she understood who she was and, ultimately, was to blame for.”)

Tanya is a doctor, who is in her second marriage to Viktor. She and her husband were on the “other” side of the separatist movements in the region. Tanya believed in a revolution and thought that it would be best that Donetsk will be a part of the Russian Federation. Although her husband, Victor, was on the same “side” as his wife, he had other thoughts about the future of Donetsk. Stiazhkina describes this as down below in one sentence:

*“Тієї весни, коли Таня прокинулася русскої, Вітя раптом став республіканцем.”* (Стяжкіна, 2021, с. 247)

(“That spring, when Tanya became Russian, Viktor suddenly became republican.”) (Although the text is written in Ukrainian in this part of the novel, the word for Russian (woman) in the sentence (русскої) is written in Russian.

During this part of the novel, these two characters who choose to stay have different arguments to support their decision. While Viktor put forth that he will not trim his beard before the full recognition of Donetsk People’s Republic, Tanya sabotaged pro-Ukrainian actions and looked for someone to help in a fallen Russian drone...

Remaining in the novel the case of Tanya and her husband is associated with madness. This is evident in various lines of Tanya in which she is seen in a mood of rage at Ukraine and everything Ukrainian, or completely senseless from what she is doing, as in the sequence in which she is searching for the pilot of a pilotless drone.

*“— Ти тепер завжди українською? — із сумішшю смутку та підозри запитала тітка Таня. Гаська кивнула.*

*— Змусили там? Чи бандерівка? — поцікавився Вітя. Дядько Вітя.*

*— Можна я вже піду? — Гаська підвелася, але тітка Таня схопила її за руку і всадила на стілець.”*

(— Are you always going to speak in Ukrainian now? — asked Aunt Tanya with a mixture of sadness and suspicion. Has’ka nodded.

— Did they force you there [in Ukraine]? Or are you a Banderite now? — asked Victor. Uncle Victor.

— Can I go now? — Has’ka got up, but Aunt Tanya grabbed her by her arm and made her sit on the chair.)

People have different responses to trauma. The responses of Tanya and Victor can be

associated with colonial trauma, as it is clearly stated that Tanya, all her life dreamt of being Russian, which is a thought imposed on her by the colonial suppression, which suggested that being Russian is superior, or better. Finally getting what she wanted, she acts aggressively toward those who didn't choose this 'better' way of life. Her sudden change in temperament and neuroticism can be associated with PTSD, which is a common thing to observe during big-scale stressors like a war (Arsova et al., 2016).

The other character who stayed after the war is Ernest. Named after the German communist Ernst Thälmann, Ernest found himself a higher purpose, he, as a veterinarian, helped the animals who were left behind by the people who had left the city. It is no secret that forced migration sometimes puts people in a position where they have to make decisions to save themselves and their loved ones. Involuntary migrants often have little or no time and limited alternatives when preparing for the 'companion animals' they take care of (Keltly-Huber & Beirne, 2015). This, most likely, gave Ernest the thought that he is of use in a city that was shelled constantly, and where countless people left or died, including one's that mean something to the character. Ernest also stayed to be the one to protect the childhood swing of his and his friends' (Ukrainian: Hoidalka) and to be the one to stay, to protect what is his, and to be there in the case someone he loves returns.

*“Немає відповіді на запитання: «Чому ти не поїхав». «Навіщо ти тут?» На це, можливо, є. Відповідь боягуза, життя якого відкладене на завтра” (Стяжкіна, 2021, с. 320).*

(There is no answer to the question 'Why didn't you leave'. 'Why are you here?' For this one, possibly there is... The answer of a coward whose life is postponed until tomorrow.)

The other trend concerns one of the characters, Ernest's father, Bohdan Kornienko, whose wife died right after the birth of Ernest due to blood loss. Bohdan was all alone and went through countless hardships while raising his child. After Donets'k was captured and bombed heavily Bohdan realized that he had to make a decision. He writes to his son's childhood friend, Halus'ka, who happens to be a writer about his decision:

*“Я — в Москві” (Стяжкіна, 2021, с. 228) (I am in Moscow).*

He claims that he just chose not to die in Donets'k, although he is in full comprehension of those whom he values this is not something tolerable. He thinks that he is dead for his son. But he worries about him and says:

*“У зрадників теж є почуття” (Стяжкіна, 2021, с. 239) (Traitors also have feelings).*

He is undergoing a traumatic experience that is caused directly by forced migration which also has a historical background. He migrated to the country which funds and supports the separatist movement in Donets'k and other parts of Ukraine. Bohdan realizes that what he did will be considered treason by anyone, who suffered through the war, especially his son, whom he left in Donets'k. But war, being the terrible thing as it is, leaves people no choice. Leaves wounds that will one day heal, but always will leave a scar for everyone involved.

*“... страх перед бомбами виявився сильнішим, ніж батьківський інстинкт” (Стяжкіна, 2021, с. 239) (...the fear of bombs proved to be stronger than the parental instinct).*

But then he says that he does not support the Russian army, because he works for a Dutch company. He tells about his adaptation process and tells that it goes surprisingly well he even speaks Russian with a Moscow accent, with the only issue being he sometimes pronounces “h”s instead of “g”s. The ‘h’ (г) phoneme in Ukrainian is non-existent in Russian, instead of that, the Russian language has the ‘g’ (г) phoneme, which is represented in Ukrainian with another letter (г). The phonemes of h and g are practically one another's equivalent in these two languages. Ukrainians pronouncing the Russian ‘g’ as ‘h’ has been characteristic and associated with low social status.

The main reason his experience of forced migration and trauma is not the same as the rest of the characters and his experience is considered a separate trend in this paper is because of the

place where he travels to escape the war, Moscow, a place that does not exactly sound like the usual narrative of forced migration for a Ukrainian war refugee to escape to. Nevertheless, it is a real narrative for many: according to the data retrieved from the UN Refugee Agency, between the period of 2014-2021, more than a million Ukrainians have sought asylum in the Russian Federation (UNHCR, the UN Refugee Agency, n.d.(b)) The experience of a Ukrainian refugee seeking asylum in Russia, is, of course, going to be different from that who seeks asylum in a neutral country or who is internally displaced. Therefore the traumatic results will differ. To illustrate this, Bohdan tells of an experience of his that has roots going back all the way to the 17th century (Котенко та ін., 2011).

*“Мені майже п’ятдесят років, але вперше в житті тут, у Москві, я почув про себе: «Хохол» (Стяжкіна, 2021, с. 233).*

(I am almost fifty, but for the first time in my life, in Moscow, I heard ‘Khokhol’ about myself).

Khokhol is a derogatory ethnonym used by Russians to describe Ukrainians (Онацький, 1957). This word has a rather imperialistic connotation, and the reason why Bohdan feels the urge to talk about this way of addressing is connected to post-colonial trauma, which can be evaluated as a part of cultural trauma for the Ukrainian nation. Ukraine having been a Russian colony that is very close geographically to the colonial center i.e. Moscow also with a similar language, culture, and religious beliefs has been the victim of a different sort of colonial oppression. Ukrainians when in comparison with other nations such as the Turkic states of Central Asia, were counted as members of the same nations as Russians. But Russians have considered them to be of a more rural, and underdeveloped minor culture. This found its reflection in the Russian language with such derogatory ethnonyms for Ukrainians like khokhol and other ukrainophobic stereotypes.

The other characters who decide to leave Donets’k and find somewhere safe to live their lives in peace have different reasons and timing. For Maria Lishke it was not so long after the beginning of the war.

*“Марія поїхала до Києва, ще в червні, коли здавалося, що божевілля завершиться, що галоперидолу вистачить на всіх, хто раптом упоровся в ідею втопитися у федеральних округах, озерах, плигнути з даху на Луб’янську площу, молитися чекісту й померти з кулею в потилиці. Ліків не вистачило. І бомбардування, тортури й мародерство майже не впливали на перебіг хвороби” (Стяжкіна, 2021, с. 240).*

(Maria left for Kyiv, back in June, when it seemed that the madness would end, that haloperidol would be enough for everyone who suddenly decided to drown in federal districts, lakes, jump from the roof to Lubyans’k Square, pray to the Chekist and die with a bullet in the back of the head. There was not enough medicine. And the bombing, torture, and looting had almost no effect on the course of the disease).

The referendum in May was supposed to ease things down and would put an end to the ongoing ‘madness’ in Donets’k (BBC News, 2014), but it made everything escalate with even bigger political crises, riots, and protests, which at the end rose the level of instability and the death toll in the city (Krasnolutska, Choursina and Doroshev, 2014). People tended to leave the areas where the fighting occurred after the referendum and through the summer months when their kids didn’t go to school and when they received help from the government regarding the housing problem (ТЧН.Уа, 2014). But life was equally hard for those who stayed and for those who left Donets’k: they all suffered in their own ways. For instance, refugees from the East faced some problems and prejudice for many reasons, which in the end made their process of adaption harder, or even impossible in some cases (Твоє місто, 2014). Maria loses her husband in Donets’k, while she is away and asks for her husband to come to her. After the death of her husband Maria returns to the region as a sniper...

Maria is going through the same traumatic events which can be considered in the context of colonial and historical trauma, but she is also going through something very personal: the loss

of a loved one. Research has shown that people exposed to extreme and unexpected stressors react with unexpected motives or sometimes in ways that may seem senseless to others (Javidi & Yadollahie, 2012).

The final character in this analysis is Oleksei, a dentist, who before becoming a refugee in Germany, took part in the fighting action. He went to the front and lost his arm there. Then he leaves the region for a while, until 2019 when he goes to Germany to get a prosthetic arm. As a person, who chose to stay, and do what he thinks is the best for his city, he paid a heavy physical price. Oleksei has to live with his lost arm, which is another strong aspect of the post-war trauma when the war leaves a scar you cannot unsee.

**Conclusion.** Literary trauma theory looks for "texts that contain trauma" or, in other words, texts that use intertextuality, disintegration, repetition, time, and manipulation of the language, to convey meaning as a result of very severe stress under the influence of a traumatic event and aims to classify them (Berger et al., 1997). Narratives about war do not always bring a narrative about forced migration, and what happens afterward. Stiazhkina's work harbors elements of war, migration due to war, cultural and historical trauma, and personal traumatic experiences of the characters and presents all of these as keys to unlocking the secret of an important historical event in the history of Ukraine and Europe. Stiazhkina's novel brings together the history of 34 years through the eyes of many characters who are like a family, but at the same time, they have so many differences even in the way they think about the main event of the novel: the occupation of Donets'k. The characters have lived and grown up there, and circumstances have driven them out of the place they call home. This has worked differently for every single one of the characters. Some, still call it home and the changes that happen there make them happy, some put efforts to change the situation. But all have been irreversibly wounded by this event, and all have been traumatized. The work proves this point by creating a meaning due to the traumatic stress the characters go through.

In conclusion, the Death of Cecil the Lion, made up of personal and cultural trauma narratives of its characters gives us valuable information on the interpretation of the situation that has been ongoing since the spring of 2014 in Eastern Ukraine. Unfortunately, it allows the reader to take a look at the reflection of traumatic events in Ukrainian writing of the future as the war is not over, and once again the problems for Ukraine escalated to a new level. With the February 2022 Russian invasion of Ukraine, Ukrainian writing of the 21st century will surely have many other works like this, where trauma due to war and migration will be visible.

### Bibliography

- Блинова, О. Е., 2016. Соціально-психологічні засади адаптації вимушених мігрантів. *Актуальні Проблеми Психології: збірник наукових праць Інституту Психології імені Г. С. Костюка НАПН України, Том ІХ: Загальна психологія. Історична психологія. Етнічна психологія*, 9, с. 58–66. К.: Талком.
- Гоголь, Н. В., 1844. "... я сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская". [письмо] Смирновой А. О. [Франкфурт, 24 декабря 1844 г.]
- Гребенюк, Т., 2022. Мовчання і говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синопсис: текст, контекст, медіа*, 28(3).
- Деокупація. Повернення. Освіта, 2016. [Facebook]. Доступно: <<https://www.facebook.com/groups/deoccupation.education/?mibextid=HsNCOg>> [Дата звернення 17 січня 2023].
- Котенко, А. Л., Мартинюк, О. В., & Миллер, А. И., 2011. *Малоросс: Эволюция понятия до первой мировой войны*. Новое литературное обозрение.
- Мальчикова, Д. С. та Лозова, Л. В., 2017. Сучасні внутрішні міграції в Україні: тенденції, проблеми, шляхи вирішення. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 6, с. 63–68.

- Онацький, Є., 1957. *Українська мала енциклопедія*. Буенос Айрес. [онлайн] Доступно: <[https://archive.org/details/UkrMalaEn/kn\\_01\\_%D0%90-%D0%91/](https://archive.org/details/UkrMalaEn/kn_01_%D0%90-%D0%91/)>
- Радіо свобода, 2015, January 6. *Слово «кіборги» словник назвав словом року*. *Радіо. Свобода*. Retrieved January 23, 2023, from <https://www.radiosvoboda.org/a/26779804.html>
- PEN Ukraine, 2021. *Стяжкіна Олена*. [онлайн] Доступно: <<https://pen.org.ua/members/styazhkina-olena>> [Дата звернення 16 січня 2023].
- Середа, Є., 2019. П'ять років «російської весни». Як сформувався міф про сепаратизм більшості на Донбасі. *Українська правда*. [online]. Доступно: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2019/04/2/7211983/>> [Дата звернення 20 січня 2023]
- Стяжкіна, Е., 2006. *Ты посмотри на нее*. Донецьк: Факт. Available at: <<https://www.yakaboo.ua/ty-posmotri-na-nejo.html>> [Дата звернення 18 січня 2023].
- Стяжкіна, Е., 2018. *Розка*. Фоліо. Available at: <<https://folio.com.ua/books/Rozka>> [Дата звернення 18 січня 2023].
- Стяжкіна О., 2021. *Смерть лева Сесіла мала сенс*. Видавництво Старого Лева.
- Твоє місто, 2014. *Ідея чи спокій. За чим біженці приїхали до Львова?* [онлайн]. Доступно: <[https://tvomemisto.tv/news/ideya\\_chy\\_spokiy\\_za\\_chum\\_bizhentsi\\_pryihaly\\_do\\_lvova\\_67925.html](https://tvomemisto.tv/news/ideya_chy_spokiy_za_chum_bizhentsi_pryihaly_do_lvova_67925.html)> [Дата звернення 22 січня 2023]
- TEDx Talks, 2014. *Olena Stiazhkina. До зустрічі в Донецьку!* [Video] Доступно: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5B5UvESclg>>
- TCH.Ua, 2014. *Біженців зі Сходу попросять звільнити гуртожитки вишів і санаторії*. [online] Доступно: <<https://tsn.ua/ukrayina/bizhenciv-zi-shodu-poprosyat-zvilniti-gurtozhitki-vishiv-i-sanatoriyi-363451.html>> [Дата звернення 21 січня 2023].
- Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J. & Sztompka, P., 2004. *Cultural trauma and collective identity*. The University of California Press, 36–37, 8.
- Arsova, S., Manusheva, N., Kopacheva-Barsova, G., & Vajraktarov, S., 2016. Enduring Personality Changes after Intense Stressful Event: Case Report. *Open Access Macedonian Journal of Medical Sciences*, 4(3), pp. 453–454. DOI: <https://doi.org/10.3889/oamjms.2016.083>
- BBC News, 2014. *East Ukraine separatists seek union with Russia*. [online] Available at: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-27369980>> [Accessed 21 January 2023]
- BBC News, 2015. *Zimbabwe's "iconic" lion Cecil killed by hunter*. [online] Available at: <<https://www.bbc.com/news/world-africa-33674087>> [Accessed 23 January 2023]
- BBC News, 2017. *Xanda, son of Cecil the lion, killed by hunter in Zimbabwe*. [online] Available at: <https://www.bbc.com/news/world-africa-40671590> [Accessed 23 January 2023]
- Berger, J., Caruth, C., LaCapra, D., & Tal, K., 1997. Trauma and Literary Theory. *Contemporary Literature*, 38(3), pp. 569–582. DOI: <https://doi.org/10.2307/1208980>
- Caruth, C., 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cohodes, E. M., Kribakaran, S., Odriozola, P., Bakirci, S., McCauley, S., Hodges, H. R., Sisk, L. M., Zacharek, S. J., & Gee, D. G., 2021. Migration related trauma and mental health among migrant children emigrating from Mexico and Central America to the United States: Effects on developmental neurobiology and implications for policy. *Developmental Psychobiology*, 63(6).
- Crossley, M. L., 2000. *Introducing narrative psychology: Self, trauma and the construction of meaning*. Open University Press, p. 67–108.
- Dodonova, V., 2019. Historical trauma: attempt of definition. *Culturological Bulletin: Science and Theoretical Yearbook of Nyzhnia Naddniprianshchyna (the Lower Dnieper Ukraine)*, 1(39), pp. 45–51.
- Donbass serdtse Rossii*, 2021. Poster. Collection of Russian and Ukrainian posters, 1917–1921.

- Available at: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-83b5-a3d9-e040-e00a18064a99>> [Accessed January 23, 2023]
- Javidi, H., & Yadollahie, M., 2012. Post-traumatic stress disorder. *International journal of occupational and environmental medicine*, 3(1).
- Kelty-Huber, C., & Beirne, B., 2015. Animals and forced migration. *Forced Migration Review*, 49. pp. 97–98.
- Kirmayer, L. J., Gone, J. P., & Moses, J., 2014. Rethinking historical trauma. *Transcultural psychiatry*, pp. 299–319.
- Krasnolutska, D., Choursina, K. and Doroshev, A., 2014. Ukraine Rebels Seek to Join Russia as Gas Deadline Is Set. *Businessweek*. [online] Available at: <<http://www.businessweek.com/news/2014-05-12/russia-signals-respect-for-ukraine-separatist-referendums>> [Accessed 21 January 2023].
- Kuromiya, H., 1998. *Freedom and terror in the Donbas*. Cambridge University Press.
- McAdams, D. P., 1993. *The stories we live by: Personal myths and the making of the self*. The Guilford Press.
- Mitchell, T., 2019. Colonial Trauma: Complex, continuous, collective, cumulative, and compounding effects on the health of Indigenous Peoples in Canada and beyond. *International Journal of Indigenous Health*, 14(2), pp. 74–94.
- Olszański, T. A., 2012. *The language issue in Ukraine: An attempt at a new perspective*. Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia Centre for Eastern Studies.
- Plochy, S., 2019. *Chernobyl: History of a Tragedy*. Penguin.
- Sivrioğlu, Ş., & Zwane, B. P., 2016. The healing power of self-narratives: The diary of a young girl and dexter. *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, pp. 390–399.
- Sztompka, P., 2000. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory*, pp. 449–462.
- UNHCR, the UN Refugee Agency, (n.d.(a)). *UNHCR*. Retrieved January 6, 2023 [online], Available at: <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=e1NztI>
- UNHCR, the UN Refugee Agency, (n.d.(b)). *UNHCR*. Retrieved January 21, 2023 [online], Available at: <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=t3CSi5>

### References

- Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J. & Sztompka, P., 2004. *Cultural trauma and collective identity*. The University of California Press, 36–37, 8.
- Arsova, S., Manusheva, N., Kopacheva-Barsova, G., & Bajraktarov, S., 2016. Enduring Personality Changes after Intense Stressful Event: Case Report. *Open Access Macedonian Journal of Medical Sciences*, 4(3), pp. 453–454. DOI: <https://doi.org/10.3889/oamjms.2016.083>
- BBC News, 2014. *East Ukraine separatists seek union with Russia*. [online] Available at: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-27369980>> [Accessed 21 January 2023]
- BBC News, 2015. *Zimbabwe's "iconic" lion Cecil killed by hunter*. [online] Available at: <<https://www.bbc.com/news/world-africa-33674087>> [Accessed 23 January 2023]
- BBC News, 2017. *Xanda, son of Cecil the lion, killed by hunter in Zimbabwe*. [online] Available at: <https://www.bbc.com/news/world-africa-40671590> [Accessed 23 January 2023]
- Berger, J., Caruth, C., LaCapra, D., & Tal, K., 1997. Trauma and Literary Theory. *Contemporary Literature*, 38(3), pp. 569–582. DOI: <https://doi.org/10.2307/1208980>
- Blynova, O. E., 2016. Sotsialno-psykholohichni zasady adaptatsii vymushenykh mihrantiv [Socio-psychological principles of adaptation of forced migrants]. *Aktualni Problemy Psykholohii: zbirnyk naukovykh prats Instytutu Psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPN Ukrainy, Tom I Kh: Zahalna psykholohiia. Istorychna psykholohiia. Etnichna psykholohiia*, 9, c. 58–66. K.: Talkom.



- Caruth, C., 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cohodes, E. M., Kribakaran, S., Odriozola, P., Bakirci, S., McCauley, S., Hodges, H. R., Sisk, L. M., Zacharek, S. J., & Gee, D. G., 2021. Migration related trauma and mental health among migrant children emigrating from Mexico and Central America to the United States: Effects on developmental neurobiology and implications for policy. *Developmental Psychobiology*, 63(6).
- Crossley, M. L., 2000. *Introducing narrative psychology: Self, trauma and the construction of meaning*. Open University Press, p. 67–108.
- Deokupatsiia. Povernennia. Osvita [Deoccupation. Return. Education], 2016. [Facebook]. Available at: <<https://www.facebook.com/groups/deoccupation.education/?mibextid=HsNCOg>> [Accessed 17 January 2023].
- Dodonova, V., 2019. Historical trauma: attempt of definition. *Culturological Bulletin: Science and Theoretical Yearbook of Nyzhnia Naddniprianshchyna (the Lower Dnieper Ukraine)*, 1(39), pp. 45–51.
- Donbass serdtse Rossii, 2021. Poster. Collection of Russian and Ukrainian posters, 1917–1921. Available at: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-83b5-a3d9-e040-e00a18064a99>> [Accessed January 23, 2023]
- Hohol, N. V., 1844. "... ya sam ne znaiu, kakaia u menia dusha, khokhlatskaia yly russkaia" ["... I myself don't know what kind of soul I have, Khokhlatskaya or Russian"]. [Letters] Smyrnovoi A. O. [Frankfurt, 24 dekabria 1844 h.]
- Hrebeniuk, T., 2022. Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby nezalezhnosti [Silence and speaking as forms of representation of historical trauma in Ukrainian prose of the era of independence]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28(3).
- Javidi, H., & Yadollahie, M., 2012. Post-traumatic stress disorder. *International journal of occupational and environmental medicine*, 3(1).
- Kelty-Huber, C., & Beirne, B., 2015. Animals and forced migration. *Forced Migration Review*, 49. pp. 97–98.
- Kirmayer, L. J., Gone, J. P., & Moses, J., 2014. Rethinking historical trauma. *Transcultural psychiatry*, pp. 299–319.
- Kotenko, A. L., Martinyuk, O. V., & Miller, A. I., 2011. *Maloross: Evolyutsiya ponyatiya do pervoy mirovoy voyny [Little Russian: The evolution of the concept before the First World War]*. Novoye literaturnoye obozreniye.
- Krasnolutska, D., Choursina, K. and Doroshev, A., 2014. Ukraine Rebels Seek to Join Russia as Gas Deadline Is Set. *Businessweek*. [online] Available at: <<http://www.businessweek.com/news/2014-0512/russia-signals-respect-for-ukraine-s-separatist-referendums>> [Accessed 21 January 2023].
- Kuromiya, H., 1998. *Freedom and terror in the Donbas*. Cambridge University Press.
- Mal'chukova, D. S. and Lozova, L. V., 2017. Suchasni vnutrishni mihratsiyi v Ukrayini: tendentsiyi, problemy, shlyakhy vyrishennya [Modern internal migrations in Ukraine: trends, problems, solutions]. *Naukovyy visnyk Khersons'koho derzhavnoho universytetu*, 6, pp. 63–68.
- McAdams, D. P., 1993. *The stories we live by: Personal myths and the making of the self*. The Guilford Press.
- Mitchell, T., 2019. Colonial Trauma: Complex, continuous, collective, cumulative, and compounding effects on the health of Indigenous Peoples in Canada and beyond. *International Journal of Indigenous Health*, 14(2), pp. 74–94.
- Olszański, T. A., 2012. *The language issue in Ukraine: An attempt at a new perspective*. Ośrodek

- Studiów Wschodnich im. Marka Karpia Centre for Eastern Studies.  
Onats'kyu, YE., 1957. *Ukrayins'ka mala entsyklopediya*. Buenos Ayres. [online] Available at: <[https://archive.org/details/UkrMalaEn/kn\\_01\\_%D0%90-%D0%91/](https://archive.org/details/UkrMalaEn/kn_01_%D0%90-%D0%91/)>  
Plokhly, S., 2019. *Chernobyl: History of a Tragedy*. Penguin.  
Sereda, Ye., 2019. Piat rokiv «rosiiskoi vesny». Yak sformuvavsia mif pro separatyzm bilshosti na Donbasi. *Ukrainska pravda*. [online] Available at: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2019/04/2/7211983/>> [Accessed 20 January 2023]  
Sivrioglu, Ş., & Zwane, B. P., 2016. The healing power of self-narratives: The diary of young girl and dexter. *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, pp. 390–399.  
Stiazhkina, O., 2021. *Smert leva Sesila mala sens [The death of Cecil the lion made sense]*. Vydavnytstvo Staroho Leva.  
Stiazhkina, E., 2006. *Ty posmotri na nee [You look at her]*. Donetsk : Fakt. Available at: <<https://www.yakaboo.ua/ty-posmotri-na-nejo.html>> [Accessed 18 January 2023].  
Stiazhkina, E., 2018. *Rozka*. Folio. Available at: <<https://folio.com.ua/books/Rozka>> [Accessed 18 January 2023].  
Sztompka, P., 2000. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory*, pp. 449–462.  
TEDx Talks, 2014. *Olena Stiazhkina. Do vstrechy v Donetske! [See you in Donetsk!]* [Video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5B5UvESc1g>>  
TSN.Ua, 2014. Bizhentsiv zi Skhodu poprosiat zvilnyty hurtozhytky vyshiv i sanatorii [Refugees from the East will be asked to vacate university dormitories and sanatoriums]. [online] Available at: <<https://tsn.ua/ukrayina/bizhenciv-zi-shodu-poprosyat-zvilniti-gurtozhitki-vyshiv-i-sanatoriyi-363451.html>> [Accessed 21 January 2023].  
Tvoje misto, 2014. *Ideia chy spokii. Za chym bizhentsi prykhaly do Lvova? [Idea or peace. Why did the refugees come to Lviv?]* [online] Available at: <[https://tvoemisto.tv/news/ideya\\_chy\\_spokiy\\_za\\_chym\\_bizhentsi\\_pryihaly\\_do\\_lvova\\_67925.html](https://tvoemisto.tv/news/ideya_chy_spokiy_za_chym_bizhentsi_pryihaly_do_lvova_67925.html)> [Accessed 22 January 2023]  
UNHCR, the UN Refugee Agency, (n.d.(a)). *UNHCR*. Retrieved January 6, 2023 [online], Available at: <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=e1NztI>  
UNHCR, the UN Refugee Agency, (n.d.(b)). *UNHCR*. Retrieved January 21, 2023 [online], Available at: <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=t3CSi5>  
PEN Ukraine, 2021. *Stiazhkina Olena*. [online] Available at: <<https://pen.org.ua/members/stiazhkina-olena>> [Accessed 16 January 2023].  
Radio «Svoboda», 2015, January 6. The dictionary called the word "cyborgs" as the word of the year. Radio. «Svoboda». Retrieved: January 23, 2023, from <https://www.radiosvoboda.org/a/26779804.html>

Стаття надійшла до редакції 10.04.2023.

## **А. Каракая**

### **СМЕРТЬ ЛЕВА КСАНДИ НЕ МАЛА СЕНСУ: ТРАВМА ЧЕРЕЗ ВИМУШЕНУ МІГРАЦІЮ ТА ВІЙНУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ**

*Війна Росії проти України, яка фактично розпочалася у 2014 році й набула статусу повномасштабного вторгнення в лютому 2022 року, змусила багатьох українців покинути свої домівки в пошуках безпечного місця проживання. Ці вимушені міграції окремих осіб і родин, які чисельно репрезентують велику частину української нації, стали ще одним травматичним наративом, який долучився до історії попередніх колективних травм України, таких як Голодомор, дві світові війни, колоніальне гноблення й попередні вимушені депортації українського населення. Масштаби трагедій, пережитих нацією, є*

підставою для використання при аналізі художніх репрезентацій травми концепцій історичної й культурної пам'яті, які традиційно використовуються в гуманітаристиці як інструмент для аналізу масштабних травм у соціологічному/культурному сенсі, опосередкованих вербальними видами мистецтва, зокрема, літературою, які надають можливості для «проговорення» травматичного досвіду як своєрідної терапії.

У цій статті досліджується колективна травма вимушеної міграції українського населення після початку війни Росії проти України у 2014 році в художньому наративі роману Олени Стяжкіної «Смерть лева Сесила мала сенс» із позицій теорій історичної та культурної травми, зокрема, з опорою на праці Д. ЛаКапри, К. Карут, П. Штомпки та ін. Історична травма, яка є центральним поняттям у статті, розглядається в контексті феномену колонізації, культурного й політичного тиску на націю й окрему особистість. Історична травма інтерпретується в контексті сучасних українських реалій та специфічних рис української літератури останнього десятиліття, фіксуючи у собі такі феномени, як “conspiracy of silence”, проговорювання та мовчання. Текстуальний аналіз зосереджено на наративізації різних травм, репрезентованих у творі Стяжкіної, таких як індивідуальна, культурна та історична. Особлива увага у статті приділяється засобам текстуалізації колоніальної травми, яка є невід'ємною частиною колективного досвіду будь-якої колонізованої нації.

Поглиблений контекст індивідуального наративу долі героїв твору, народжених у один день в одному пологовому будинку в Донецьку, забезпечується переконливим викладом історичного тла подій і, зокрема, русифікації Донбасу й початку гібридної війни. Детальний аналіз окремих історій персонажів твору сфокусовано на різних формах їх реагування на військово-політичні зміни 2014 року. На прикладах окремих персонажних наративів простежується спільний патерн реагування на пов'язані з війною індивідуальні травми й спільну для персонажів колективну травму, яка долає межі раннього періоду війни з найбільшою втратою людських життів і триває надалі. Розглядаються індивідуальні й колективні спроби подолання персонажами аналізованого твору наслідків травматичних подій.

**Ключові слова:** історична травма, вимушена міграція, колоніальна травма, Олена Стяжкіна, «Смерть лева Сесила мала сенс»

УДК 82.0(477)(092)Федькович

**Л. М. Ковалець**

ORCID [orcid.org/0000-0003-3022-522X](https://orcid.org/0000-0003-3022-522X)

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЛЕКСИКОН ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА: СПРОБА ЦІЛІСНОГО ПРОЧИТАННЯ

*У статті досліджено особливості застосування Ю. Федьковичем у власній художній практиці термінології літературознавства. Вивчення проведено на матеріалі поезії, прози, драматургії, а також публіцистичних та фольклористичних праць письменника. Відзначено роль авторського начала, важливість привнесення індивідуальних етнічно колоритних творчих інтенцій у ці процеси й разом з тим здатність Ю. Федьковича до успішного оперування усталеними книжними традиціями. Фактично письменник виробив свою оригінальну літературознавчу термінологічну систему, що було показником високої культури конкретної творчої праці.*

**Ключові слова:** Ю. Федькович, літературознавчі терміни, літературознавчий словник письменника, жанрова специфіка твору, фольклорне, авторське, книжне.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-100-109

**Постановка проблеми в загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Започаткована ще в 1861 р. федьковичезнавча наука має чималі досягнення у вивченні як біографії найбільшого поета Буковини, так і його великої та дуже різноманітної творчої спадщини. Разом з тим ідейно-тематичне, жанрово-стильове багатство матеріалу, що стосується Ю. Федьковича, неординарність індивідуальності цього митця, можливість застосування нині різних методик створюють ситуації, коли навіть один Федьковичів текст може бути зінтерпретований у різних ракурсах, не те що весь їх корпус – художньо-літературний та біографічний. Психологічна складність Федьковичевої натури, пульсуючої, динамічної, найбільше оприявленої в писаннях, оригінальне художнє мислення цього автора, що дало про себе знати в національній, суто буковинсько-гуцульській маркованості створеного і не лише у ній, загалом унікальні наслідки цієї конкретної художньої практики підказують неефективність / нераціональність / навіть неприйнятність спрощених підходів до потрактування будь-якого аналогічного матеріалу.

Натомість, як видається, альтернативою може слугувати нестаріюча порада Х. Ортеги-і-Гассета, висловлена дослідникові Гете, про вартісність «зворотної оптики» в погляді на цього автора; саме вона, така оптика, дає змогу побачити письменника зсередини. У цьому зв'язку доречно нагадати сформульоване українським літературознавцем Г. Сивоконем і дуже важливе для нас поняття «самототожність письменника»: йдеться про «аналіз літературного мистецтва, синтезований творчою індивідуальністю митця» (Сивокінь, 1999, с. 14). Власне, **актуальність пропонованого дослідження** якраз і зумовлена, по-перше, ще однією можливістю впровадження у практику федьковичезнавства такої цікавої методи, а по-друге, актуальність зумовлена й недостатнім вивченням заявленої теми. Йдеться про особливості застосування Ю. Федьковичем у власній художній діяльності термінології літературознавства, з'ясування при цьому ролі автора як творця лексикону.

Сформульована **мета роботи** передбачає виконання низки **завдань**, а саме: під відповідним кутом зору розглянути поезію, прозу, драматургію, а також публіцистичні та фольклористичні праці Ю. Федьковича, виявити сформульовані цим письменником жанрові дефініції; з'ясувати роль авторського начала, важливість привнесення індивідуальних етнічно колоритних творчих інтенцій у ці процеси й разом з тим здатність

Ю. Федьковича до успішного оперування усталеними книжними традиціями; довести, що фактично письменник виробив свою оригінальну літературознавчу термінологічну систему, що було показником високої культури конкретної творчої праці.

На нашу думку, «термінологічну» наповнюваність джерельної бази дослідження доречно розглянути за хронологією діяльності автора (надто часу її становлення), навіть історією його творчих інтенцій, а не тільки за родами-жанрами, бо це був єдиний процес індивідуального творчого самовираження. Зважмо й на те, що до застосування літературознавчої термінології наразі вдавався митець незвичайний і тому, що мав два класи нижчої реальної школи, переважно дистанційований від освіченого середовища, науки освоював спрагло й самотужки – з лектури, і то впродовж усього життя, а до дефініювання створеного зчаста тяжів сам: великий талант у всьому передбачає те ж індивідуальне самовираження. Ось чому пізнання Федьковичевого авторського начала при створенні літературознавчого лексикону видається нам у такому контексті принциповим.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема означеного порядку у федьковичезнавстві ще не ставилась, хоч у філологічній науці активно розроблялась передовсім завдяки С. Регушевському, авторові багатьох студій про літературознавчу термінологію українських письменників. Дотичними ж є праці передовсім дослідників, які звертались до розгляду жанрової специфіки творів Ю. Федьковича та їх поетики (йдеться про М. Бондара, В. Івашківа, М. Кргоуна, Н. Малютіну, М. Нечиталюка, М. Пазяка, М. Пивоварова, В. Півторака, І. Пільгука, Ф. Погребенника, М. Шалату). Виокремлюємо при цьому важливі глибшим проникненням у матеріал монографії чеського українця М. Кргоуна «*Vásnickè dilo Jurije Fedkovuše*» («Поетична творчість Юрія Федьковича») (1973) та українського науковця М. Бондара «Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів» (1986), де у відповідному аспекті проаналізовано спадщину й буковинця.

**Виклад основного матеріалу.** Сформований естетично на незрахованих співанках та казках старшої сестри Марії, на унікальному масиві народнопоетичної творчості буковинських гуцулів, відтак на німецькій класиці, перекладених німецькою зразках світової літератури (їх спропагував, зокрема, й німецький письменник та художник Р. Роткель), Ю. Федькович у 1850-х – на початку 1860 рр. приніс у художню просторінь одразу два стилі письма: перший – книжний, романтичний за суттю, і другий – фольклорний, з яскравим авторським ліричним началом. Контамінація цих стилів, збагачення їх то сентиментальним, то виразно реалістичним началом фактично відбуватиметься постійно, внаслідок чого постане індивідуальне, навдивовижу характерне творче самовираження. Така обставина дасть про себе знати на різних рівнях, у т. ч. і в літературознавчій термінології письменника.

Найраніші зразки німецькомовних творів Ю. Федьковича не збереглися, тоді як ліричне послання Р. Роткелю з 1851-го чи 1852 р. «*Du kennst die göttliche Schönheit der Wesen...*» («Ти знаєш божественну красу буття...») – повен естетизму зразок альбомної творчості, інша поезія (з 1859 р.), присвячена коханій, Е. Марошані, поіменована автором баладою. Це твір величального змісту, за О. Маковесем, панегірик, Емілія звеличена «під небеса». У десяти октавах ліричний герой дає зрозуміти, що хотів би бути іспанським трубадуром і піснею з країни сонця та квітів звеличати свою милу. Але схватись від реальності у світі ілюзій не дано нікому. В іншій присвяті, «*An Emilie*», ліричний герой – цісарський стрілець – розповідає своїй обраниці казочку про рожу і стрільця, реальність вривається в ілюзорний казковий простір як подув легенького вітру («Золота труба кличе») і зникає, ніби її й не було.

Не на питому україніку (тієї ще просто не зналось), а на ті ж німецькі зразки романтичної літератури (Гете, Шиллера, Кляйста, Гофмана) орієнтувався ранній Федькович і в писаних із середини 1850-х прозових творах. Перша відома нам річ – «*Der Renegat*» – із її складним автобіографічним підтекстом, а не тільки чужими топосами (Іспанії, Португалії, Туреччини), чітко поіменована автором новелою. За спостереженням дослідника історії та теорії новелістики, це перше вживання терміна в історії української

літератури (Денисюк, 2005, с. 74), вживання, яке Федькович як вдумливий читач засвоїв із зарубіжної лектури, але скористався ним двічі: цього разу і згодом у передмові до свого задуманого циклу «Skizzen aus dem Huzulenleben» («Нариси з гуцульського життя»).

Здавалося б, оперування таким специфічним і властивим молодості набором літературознавчих дефініцій («балада», «трубадур», «новела», навіть «казка» та «пісня»), ще віддалена од складнощів життя тематика мали б засвідчити «взорування» митця тільки на романтичний канон і на такий його ж, митця, національно-естетичний вибір. Однак рідна казка (легенда, оповідка) бодай своїми мотивами, рідний мелос усім багатством звуків беруться нагадувати Федьковичеві навіть на битих дорогах Трансильванії про себе чимраз наполегливіше. Так, навіть у просторі одного епістолярного звернення до Б. Дідицького (з 1861 р.) Федькович, удаючись до понять «лірика», «поет», «поезія», «гимн», «епічна поезія», «дневник», «перевод» (себто «переклад»), «часопись», висловлюється про свої німецькомовні твори як «німецькі думи», про «Нічліг», «першу русску поезию» сердечно – як про «думочку», про інші писання рідною, руською – як про співанки (Федькович, 2022, с. 103–107). Рідне, фольклорне виявляється зінтерпретованим також мовою імперії, якщо йдеться в тому ж таки листі і про виконання «німецьких переводів русских народных думь».

Схоже, німецькомовний Федькович мислить себе поетом, тоді як у ліриці руською (українською) – співаком, свої ж поетичні творіння узагальнено іменує піснями. У листах до львівських приятелів такий, другий Федькович зовсім безпачосно і неводнораз заявляє, що «хоче служити своєму гаряче улюбленому народови піснюю і співом» (Федькович, 2022, с. 103). Суспільство так само сприйняло поета як «народного певца нашей Руси»; найбільший тоді в Галичині літературно-критичний авторитет Б. Дідицький у своєму часописі «Слово», представляючи його твори, підкреслив: «Молодий певец, возросший <...> между спевными гуцулами, <...> составляет из скромного материала сельско-народной беседы песенные творения, которы идут в заводы с утворами наилучших наших книжных поэтов» (Дідицький, 1861, с. 48).

Власне, видана рідною дебютна збірка Федьковича «Поезії» (1862) структурована як дві групи творів: ті, що поетикально ближчі до фольклору (розділ «Думи і співанки»), та ті, що засвідчили готовність автора, звісно, романтика, розвивати в українській літературі жанрові форми європейського зразка, оперті і на національну фольклорну основу, і на світові романтичні зразки («Балади й оповідання»). Спектр пісенних жанрів дебютанта особливо демонструє його оригінальні підходи до вживання літературознавчих дефініцій. Окремі з них, правда, – у вигляді «знятому», «неозвучуваному», як-от: послання-сонети («До руського боянства», «До неї», «До нашого батька Могильницького»), «чистий» сонет («Мій образ»), поминальна пісня («Співацька добраніч (на скін Тараса Шевченка)'), елегія («Вечір на Підгір'ю», «Молитва», «Квітки»), медитація («Конец», «На могилі мого брата...»), «Нічліг» («Звізди по небеснім граді...») чи вже зовсім молитовно-сповідувальна за формою та настроєвістю «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!». Разом з тим поет здебільшого ідентифікує свої писання, виносячи навіть у назву жанрові характеристики («Думка («Думи ж мої, думи рускі, вітки ви ся взяли...»)), «Піснь ладовныи (весільни»)), «Загадка», «Гуцулка», «Співанка («Зашуміли темні лози»)) та ін.), вдаючись до прямого натяку («Кельнер-марш» – справді маршова пісня) або ж указуючи на жанрову специфіку деяких творів у підзаголовках. Так, сім поезій представлено як «співанки» і три – як «думки». М. Пазяк узагалі схильний вважати перші українські вірші Федьковича переважно пісенними переспівами (Пазяк, 1974, с. 61), тим самим солідаризуючись із О. Маковеєм, котрий, мовлячи про особливості Федьковичевого творчого процесу, відзначав, що поет «склав... ці пісні [йдеться про ранні твори] на лад народних, мабуть, співаючи собі при цьому і самі мелодії» (Маковей, 1911, с. 193). Але так було і пізніше, навіть у 1880-ті, отже, це було особливістю конкретного творчого процесу. Фактично буковинець уже на початковому етапі творчості явив одразу кілька справді оригінальних, генетично споріднених із фольклором літературних ліричних жанрових форм: коляди, пісні (весільно-обрядової тематики і маршової, жовнірської), а також «гуцулки». І це, мабуть,

невипадково: за спостереженням В. Шухевича, «в співах гуцулів визначаються головню три типи мельодий: а іменно: коломийкова, весільна і колядницька» (Шухевич, 1997, с. 55). Споріднені з народнопоетичними зразками, ці твори не дублюють їх: Федькович творить як народний поет, засвідчуючи власну, індивідуальну художню свідомість.

Скажімо, авторські «гуцулки» хіба ритмічно нагадують народні коломийки, точніше – гуцулки. Як свідчить той же В. Шухевич, «богато з пісень та ігри мають коломийкову форму, хоч гуцули не зовуть їх коломийками, але: старовіцька, гуцулка» (Шухевич, 1902, с. 81). Ось фрагмент такої творчості поета, який, може, імітує фольклорний стиль, але споріднений із ним на рівні духу: «Де крисак мій, порошниці, піду погуляти, / Ци би свою давну вроду де не відшукати; / Ой тоту ж то давну вроду з чорними очима, / Що дівчата, молодіці з розуму зводила» (Федькович, 1902, с. 28).

Надрукувавши три «гуцулки» (крім уміщеної в першій збірці і щойно цитованої – майже «безтурботної»), дві – на тему суворішого жовнірського життя гуцулів), Федькович вочевидь намагався ще й через назву задекларувати їхню регіональну специфіку. Твори згаданих форм, здається, не мають аналогів у літературі, тож, може, через одиничність зразків, а може, через свою маловідомість не фіксуються в жодному зі словників, дарма що ці поняття збагачують національний етнічно колоритний (за походженням та суттю) сегмент літературознавчої терміносфери.

Уже в дебютній збірці письменник засвідчив інтерес також до рідного епосу (легенд, переказів) і так само його літературно зінтерпретував (як-от у баладах «Добуш», «Юрій Гінда» й ін.), разом з тим поширивши свою увагу на інонаціональний простір («Киртчалі», «Празник у Такові»), де оживали сторінки болгарської та сербської історії, чи вільно переклавши-українізувавши Гете, Уланда, Шиллера – з неодмінним зазначенням цієї «вільності» у підзаголовках. Але наразі цікавим є інше: поет час від часу й перестає «співати», тобто він перестає писати «під нуту» (ритмічне кліше) якоїсь відомої йому народної пісні, натомість вдається до повістування, і до жанрових, структурних інновацій з ліричним чи ліро-епічним текстом, бо повістування завжди передбачає можливість ширшого вислову, і до драматургічних форм відображення життя.

Так, у Федьковичевому лексиконі з 1862 р. зафігурує поняття «повість», і то не лиш у прозовому масиві (у варіаціях і «повістка», «повісточка»), але й у ліро-епосі («Хто ся Богу молит?»). Примітно, що письменник навіть через підзаголовок як жанрову дефініцію зорієнтовує читача на визначене тематичне річище: «Повість з руского народного житя на Буковині», «Повість з козацкого житя», «Повість з гуцулского житя» тощо). Поряд із цим використовується й термін «оповіданє», зокрема «оповіданє народне», застосоване не без впливу Марка Вовчка. Цікаві авторські експерименти виявляються на рівні поєднання в рамках одного тексту народної автентичної пісні й авторського прозового твору як її ілюстрації («Буковинські пісні з голосами»).

Досвід читання, думання, власної літературної діяльності дає про себе знати вже тоді, в 1860-х рр., і в кількох інших планах. Ю. Федькович чи не вперше в українській поезії починає тяжіти до циклічного впорядкування поетичного матеріалу, дарма що слово «цикл» ніколи ним письмово, здається, й не артикулювалось, хоч поетичні твори іноді подаються не просто «збірно», а й нумеруються. Так, світ побачили його «Думки», трохи пізніше ціла низка філософсько-афористичних мініатюр, поіменованих «окрушками» (від слова «крихта») й об'єднаних у чотири окремі цикли. Як зауважив М. Бондар, «в “Окрушках” поет утвердив нове розуміння природи ліричного висловлювання» (Бондар, 1982, с. 31), тож це новаторське явище не лише у Ю. Федьковича, а й поезії його часу. Натомість перспектива жанру виявилася на цей раз щасливіша: з нашого погляду, є підстави говорити навіть про утвердження у нашій літературі завдяки Ю. Федьковичеві жанру окрушка (окрушини) у прозовій формі в І. Вільде, Л. Костенко, в поезії у Т. Севернюк та ін., дарма що цього гасла так само не знаходимо в загальних літературознавчих лексиконах. Це перше.

Далі, з 1862 р., у Федьковичевому лексиконі з'являється поняття «поема» («З поеми

«Квіти-діти»», відтак «Пуга», «Новобранчик», «Дезертир», «Циганка»), у структурі деяких таких творів є навіть термінологічно запрезентовані пролог та епілог, точніше, цими словами означаються відповідні компоненти тексту. Поет тепер іще активніше звертається до жанру послання (вони переважно адресуються товаришам по жовнірській службі, надто друзям, яких не стало). Але не тільки. Ще в першому вірші-посланні Р. Роткелеві подавши епіграф і уживши слово «*motto*», Федькович тепер часто саме так – через мотто означає інтертекстуальні зв'язки своїх писань із літературною традицією.

Упродовж 1860-х рр. у його творчості з'являється низка особливого різновиду послань. Захоплення Т. Шевченком, відданість народній традиції, законам народної моралі й етики, котрі зобов'язують живих надто у поминальний час ушановувати пам'ять мертвих, спонукає буковинця щорічно у березневі дні відгукуватись писаннями шевченківського поминального змісту – поменниками, тим самим фактично ж витворити свою індивідуальну традицію. Назву було запозичено з лексику гуцулів, для яких поменники – книжечки, своєрідні «граматки», де фіксувались імена тих членів сім'ї, яких треба було пом'янути в церкві. Збереглося чотири таких тексти щораз іншої художньої форми й актуального ідейного змісту, з алюзіями на Шевченка (переважно політика, сатирика) та біблійні мотиви (докладніше: Ковалець, 2007). Жанром цим, так само неузаконеним, у тематично ширшому (не лиш Кобзаревому) діапазоні успішно скористався письменник із Чернівців В. Колодій, автор відомого сонетного циклу «Поменники».

Ще однією виразною новацією у творчому житті Федьковича кінця 1860-х виявилась його праця над перекладом «Слова о полку Ігоревім», зумовлена принципово новими творчими інтенціями, ніж це було у зверненні до уподобаного німецькомовного матеріалу. Мається на увазі чимраз більше утверджуваний у душі соборницький настрій, бажання продовжити Шевченкову справу, втілити його, Шевченка, задум, зінтерпретувати повністю пам'ятку давньоукраїнської літератури і його, суто Федьковича, відповідальність за це. Звідси й намагання надати перекладові величної форми, високого стилю і тим, може, й наблизити твір до зразків світового героїчного епосу. Ось, мабуть, чому Федькович перекладений текст називає «піснею» («Пісня о поході Ігоря на половців») і ось звідки форма гексаметра. Федьковичева примітка на одному з автографів добре передає ще не названі нами деталі наукового лексику цього автора, як і його творчу позицію і творчу муку: «Рад би і я був за другими [тобто іншими перекладачами] триматись, але, читавше матку [оригінал] і знавше, що творца не в ученім, але у народнім язиці діло [тобто творіння] своє писав, передав і я ся духови народного язика. І він вів мене своїов дорогов, може бути, що звів він мене і блудом – тогди прощайте» (Федькович, 1902, с. 205). За життя Федькович так і не наважився «Пісню...», надрукувати, «Слово...» ж не переставши тримати в пам'яті як митець. Пізніший «Плач Ярославни», спеціально перекладений ще раз, незавершена, але широко закроена поема «Слава Ігоря» (із двома вступними сонетними циклами-заспівами) – тому підтвердження.

А що ж до жанру пісні, то Федькович і в зрілий час, у 1870-1880-х роках, вдаватиметься до цієї найдавнішої форми лірики не раз, і співвідношення книжного (літературного) та фольклорного в таких творах не завжди тепер буде на користь другого. Так, на хвилі національно-культурного піднесення з'явився вірш «Страж на Русі», який поет не раз переробляв і з якого хотів зробити «щось в роді нашого національного гімну» (Федькович, 1902, с. 364); біля другої редакції твору справді зазначено «Піснь. Співається на голос, що німецька «Die Wacht am Rhein» (Федькович, 1902, с. 366): він справді сповнений пафосу, властивої таким творам образності та стилістики, вже зовсім національної (бо «на голос» «Ще не вмерла України...» вірш «Нова Січа»).

Тоді як «Баркароля» має виразно «італійський» шарм завдяки тематиці, мрійливо-ліричній тональності, лексичним «украпленням» («лягуна», «барка», «саго мію», «гондоліре» («А гондоліре краший Аполля / Пустив ся барков долів до моря...» (Федькович, 1902, с. 365)). І тільки гуцульський діалект, проникливий ліризм і драматизм, а то й трагізм стосунків закоханих, виказують фєдьковичівську генезу такої пісні.



Риси авторського письма й адресна, часто дидактична зорієнтованість – в обидвох випусках «Співанника для господарских діточок» (1869, 1887), не кажучи про збірку «Пісні жовнярські з голосами» (1887), цих явних привітлах екс-поручника своїй молодості, побратимству, солдатській звитязі. Чимала збірка побожних пісень «Руский лірник», яка почала творитись у 1873 р., вмістила понад пів сотні пісень на честь і славу деяких святих. Навіть у збірці «Колядник» (1873) поет намагається давній (фольклорний і церковний, руський і навіть польський) пісенний матеріал «трохи на свій лад переиначити і скоротити», позаяк вважає, що «кожда занадто довга піснь, хоть би вона і найкраща була, нудит» (Федькович, 1902, с. 641). Власне, у «Коляднику» воскресають і такі забуті поняття, як «поколядь», «повіншоване», «пляшованец», «пісня про Маланку», «пісня водорщана» (йорданська); у прозових супровадах-коментарях Федькович висловлює думки і характеристичні, які можна розглядати навіть як начерки до енциклопедичних статей, передані автором наріччям: «Коляда єсь дуже велична і свята памятка. У старовіцких колядах є за кождим віршом приспів. Але той приспів не увезде однакий...» (Федькович, 1902, с. 608-609). Цілі вінки пісень (в одному «маланочному» – 21 пісня як «певна художня цілісність» (М. Бондар), в іншому – 32 пісні теж маланочних і русальних) позначені присутністю поета, який, треба думати, почувався щасливим у такій моделі світобудови, у просторі цих дорогих естетизованих архетипів та анімістичного світосприйняття. Ось одна пісня з тієї художньої цілісності, в кожній із яких по 4 катрени і з суто федьковичівською образністю – один епізод з історії Маланки та Василя: «Лежит Василь долів личком / В городчику під зілечком, / Лежит, лежить та й думає, / Що робити тепер має? // О, ви стрільці ловці, ловці, / Порадьте ж мої ви головці: / Чи з лихим ся царем брати, / Чи йти в поле та орати? // О, чильчику-Васильчику, / Чотири мечі на клинчику, / Та ще й шелем золочений, / Васильчиками уквітчений. // О, чильчику, Ладо, Ладо, / Якої ж тобі ради, ради? / У тебе рада получена: / Маланочка заручена!» (Федькович, 1902, с. 668-669).

Як бачиться, творча діяльність Ю. Федьковича дає ще один привід для розмови про роль авторської індивідуальності у творенні фольклору, не кажучи, що «реабілітує» цілу групу літературознавчих, суто фольклористичних термінів та понять. Вартими глибших спостережень під таким кутом зору видаються кілька десятків Федьковичевих казок, повісточок для дітей, низка придабашок – літературно опрацьованих народних анекдотів. Придабашки зарепрезентували в начебто трагічному таланті тонке відчуття гумору. Якщо запроваджений М. Сомом гумористичний жанр придибенції удостоївся статті у «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Коваліва, то не менш оригінальний жанр мудрої, дотепної Федьковичевої творчості так само вартий подібного громадянства.

А була ж іще у творчості зрілого майстра, крім так і не означених жанрово зразків елегійно-медитативної творчості, без яких Ю. Федькович – не Ю. Федькович, і молитва як жанр («Молитва руского жовняра», для дитячого голосу «Я Твій, Ісусе...»), і притча, байка (як прозова, так і віршована), примівка, приповідка (на зразок «Три речі абес ніколи не забув: / Бога молити, / Бідних ділити, / А чужі пси не дражнити» (Федькович, 1910, с. 581)) і навіть загадка (віршована й невіршована), ґрунтовна науково-пізнавальна стаття, що йшла від мислителя Ю. Федьковича, тощо.

Письменницька публіцистика дає і зі свого боку матеріал для розуміння особливостей його літературознавчого лексикону: у статті «Щоб не було запізно!» автор оперує поняттями «москвофільство», «наріччя», «письменник», «кабінетний учений», «жаргон», «церковно-слов'янська мова»; у німецькомовній «Доповідній записці Виконавчому комітету Буковинського сейму про реформу початкової школи на Буковині», крім специфічної термінології («молитовник», «псалтир», «акафіст», «Євангеліє», «житія святих», «Біблія», «релігійна поезія»), оприсутнено своєрідний авторський дискурс народності, спрямований на захист рідного: «Народна мова, народна поезія, народні звичаї, народні пісні, народні легенди – основа всього народного», «Головним елементом народності є народна мова» (Федькович, 2022, с. 31).

Таким чином, парадигма характерних для Ю. Федьковича літературознавчих термінів (навіть коли вони описові, позбавлені термінологічної «стрункості») поступово розширюється і розширюється, вона добре ілюструє особливості ідейно-естетичного розвитку цього автора. Поняття «твір», як бачили, – у нього містке «діло», як у чеській мові, або ж своє, питоме «писання»; він горить нетерпінням відгуків на свою творчість («Не вийшла ще критика на мої нові поезії?» (Федькович, 1910, с. 177), запитує О. Терлецького в листі від березня 1868 р. – і там же страждає («у другім томі моїх поезій повно блудів [тобто коректорських недоглядів]» (Федькович, 1910, с. 177)). Загалом Федькович найчастіше оперує терміном «поезія», слово «вірш» уперше фіксуємо 1866 р. в листі до тернопільської молоді, а саме у проникливому зізнанні, що «в отцих віршах ціла его доля» (Федькович, 1910, с. 130).

Усе то є справді творчість – «рожденна, а не сотворенна»; якщо в ранніх зразках вона була, кажучи Маланюковим висловом про Шевченка, «більш від мельоса, ніж від льогоса», то пізніше ці складники урівноважились. Обставини життя (участь у сервітутних процесах, вйтування в рідному селі, інспектування народних шкіл, праця у львівській «Просвіті», тривалі астрологічні студії, домашні незгоди) змушували поета психологічно перебудовуватись, свідомо змінювати у власній сутності співвідношення між романтичним і реалістичним.

Урізноманітнюється і структура Федьковичевого таланту. Із 1864 р. з відкриттям у Львові при товаристві «Руська Бесіда» першого українського професійного театру цей автор заходжується і коло драматургії: пише фрашку «іграшку в одній дії» «Так вам треба!». Для нього і на цей раз виявились затісними рамки літературного канону; бажання створити атмосферу моральної нескутості, розважити, а може, й показати життя як гру або ж навіть як свято можна було передати – і то не раз – у такому новому поліжанровому утворенні – мелодрамі-фрашці (за Н. Малютіною). До слова, цей жанр запозичить у Федьковича й Із. Воробкевич.

Драматичне ж мистецтво уявлялось письменникові вершиною творчості, Мельпомена – «найнеприятнішою, найупертішою з усіх муз», тож відтепер не шкодується сил, щоб їй «чолом ударити». І лексикон Федьковича-драматурга стає свідченням його активних пошуків у цій царині, навч виявилась оригінальність, нескутість його мислення, ба й навіть множинність в інтерпретації неусталеної, неунормованої тоді української термінологічної лексики. Навіть використовуючи чужий матеріал, письменник почувається вільним, таким, що вкладає в перероблене велику власну «ціху». «Вільно за Шекспіровою драмою» (Федькович, 1906, с. 413) – так характеризує автор фрашку «Як козам роги виправляють» – переробку знаменитої п'єси «Приборкання непокірливої»; «З одної Равпахової фрашки зовсім свobodно перетворив и для руської подрі [сцени] зладив Ю. Федькович» (Федькович, 1938, с. 166) – так незвичайно представлений «Запечатаний двірник». У підсумку виникли цілі шереги часто різних номінацій одного й того ж драматургічного поняття. Так, крім «іграшки», «фрашки», Федькович на означення жанрових форм драматургії використовує поняття «штука», «трагедия», «гісторична трагедия», «драма», «книжна драма», «драмат» (про п'єсу загалом), «мельодрама» (так називає «Керманича» з його побутово-етнографічними ознаками та піснями), «гісторична драма» і навіть «дивоглядія» (це про п'єсу «Довбуш», її першу редакцію). У Федьковичевому перекладі Шекспіра сцена зустрічі Гамлета з «найліпшими драматорами [акторами] с цілого світа» задля показу вистави про вбивство Пріама, царя Трої, містить перелік оригінальних жанрів, бо грали ті «драматори» «чи то в трагидії, комедії, гісторії, пасторали, пасторали-комедії, гісторії-пасторали, трагі-гісторії, трагі-комі-гісторії-пасторали...» (Федькович, 1902а, с. 65). Тож Федьковичеві як інтерпретаторові матеріалу так само випадало міркувати над їхньою суттю.

Уподібненими до так само використаного поняття «акт» у Федьковича виявляються «дія», «діло», «стория» (у першій редакції «Керманича»), «отвір» (у «Хмельницькому»), «звід» / «схід» (у другій редакції «Довбуша»), «відслона» (в перекладі Шекспірового

«Макбета» і його ж комедії «Приборкання норвільової»), «вивід» (у перекладі п'єси Р. Готшала «Мазепа»). Сцену (яву) драматург означає ще й як «справу», «бесіду» (в «Мазепі»). Зі сфери Федьковичевих драматичних творів чи то перекладів-переробок також поняття «подря» (сцена), «монольоґ», «строфа», «сатира», «епізод», «особи і ноші», «декорації» і «костюми» (останні докладно прописані у кінцевій ремарці до 3-ї редакції «Довбуша», на завершення автор уміщує ще й «Послідну увагу», де, зокрема, повідомляє: «Ся драма містить у собі 1700 віршів [тобто рядків] ямбами» (Федькович, 1906, с. 404). 31 грудня 1887 р., листуючи С. Смаль-Стоцькому як своєму творчому консультантові про роботу над «Хмельницьким», Федькович зізнається: «А драма і так уже має 2006 віршів, отже о сто більше, як я думав і як потрібно» (Федькович, 1938, с. 614). Перед тим цьому ж адресатові виказувалась готовність переписати прозовий фрагмент «на блянк-вірш», тобто ямбічним віршем. Кілька своїх п'єс (обидві українськомовні редакції «Довбуша» й одну німецькомовну редакцію «Хмельницького») письменник супроводить «Передмовами»; у такому ж композиційному елементі до «Хмельницького» фігурують поняття «драматичний поет», «твір», «гісторична драма», «гісторична повість», «гісторичні джерела», «гісторична література», «характер», «образ», «драматична техніка» тощо. Між іншим, питання поетики драматичного твору спеціально вивчалось Федьковичем, зокрема, за теоретичною працею німецького письменника і літературознавця, свого часу найпопулярнішого теоретика драми Г. Фрайтаґа (1816–1896) «Technik des Drama» («Техніка драми») (1863), одного з найкращих на той час підручників по драматургії.

Таке цілеспрямоване читання побільшувало словникову базу Ю. Федьковича, виводило цього автора на якийсь вищий рівень розуміння літератури та її можливостей, тим паче, що драматургія завдяки своїй синтетичності справді володіє «найбільшими, якщо не універсальними зображально-виражальними можливостями» (Д. Затонський). Звертання до цієї «прегордої богині» фактично ледь не впродовж усього творчого життя й навіть переживання неабияких складнощів із її оприлюдненням виявилось однією вельми присутньою подією цього життя, що й дозволило розглядати її не лінійно, а таки як одну подію.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** У підсумку констатуємо, що Ю. Федькович виробив свою оригінальну літературознавчу термінологію як систему, в якій успішно й узгоджено фігурували унікальні етнічно колоритні суто авторські поняття, питомі загальноукраїнські зразки та запозичення з інших мов. Мислимо це показником високої культури творчої праці письменника, свідченням розуміння ним специфіки вираження, збереження та передачі такої важливої інформації. Напрацьоване може слугувати основою для розгорнутішої наукової розвідки про літературознавчий лексикон Ю. Федьковича, позаяк термінологія активно оприсутнювалась автором «Довбуша» і в епістолярії, цьому «найпрямішому» мовленні будь-якого письменника.

Ретельно зібраний понятійний корпус здатен прислужитись мовознавцям як у формуванні та вивченні словника мови творів Ю. Федьковича, так і в пізнанні вужчих питань, скажімо, особливостей походження та структури авторських літературознавчих дефініцій. Зрештою, важливим є і сміливіше введення цього матеріалу в історико-літературний та теоретико-літературознавчий дискурс.

#### Бібліографічний список

- Бондар, М. П., 1982. Жанрові особливості поезії Ю. Федьковича. *Українська мова і література в школі*, 11, с. 27–37.
- Денисюк, І. 2005. Невичерпність атома. В: *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн.* Львів. Т. 2: Франкознавчі дослідження.
- Дґдицкий, Б., 1861. [Без назви]. *Слово*, 15 (27) юлія, с. 48.
- Ковалець, Л., 2007. Поетична Шевченкіана Юрія Федьковича (до питання про генезу і творчу своєрідність). *Шевченкознавчі студії*, 9, с. 72–78. Київ : ВПЦ «Київський університет».

- Маковей, О., 1911. *Житєпись Осипа Юрія Гординського-Федьковича*. Львів : З друк. НТШ.
- Пазяк, М., 1974. *Юрій Федькович і народна творчість*. Київ : Наук. думка.
- Сивокінь, Г. М., 1999. Самототожність письменника як методологічна пропозиція. В: Г. М. Сивокінь (ред.). *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*. Київ : Українська книга, с. 6–11.
- Федькович, О. Ю., 1902. *Поезії*. В: Писання Осипа Юрія Федьковича : [в 4 т.]. Львів : З друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, Т. 1.
- Федькович, О. Ю., 1902а. *Драматичні переклади*. В: Писання Осипа Юрія Федьковича : [в 4 т.]. Львів : З друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, Т. 3. Ч. 2.
- Федькович, О. Ю., 1906. *Драматичні твори*. В: Писання Осипа Юрія Федьковича : [в 4 т.]. Львів : З друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, Т. 3. Ч. 1 «А»
- Федькович, О. Ю., 1910. *Матеріяли до житєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича*. В: Писання Осипа Юрія Федьковича : [в 4 т.]. Львів : З друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, Т. 4.
- Федькович, О. Ю., 1938. *Драматичні твори*. В: Писання Осипа Юрія Федьковича : [в 4 т.]. Львів : З друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, Т. 3. Ч. 2 «Б».
- Федькович, Ю., 2022. *Публіцистика. Науково-популярні праці. Листи*. В: Федькович, Ю. Твори. Чернівці : Буковина. Т. 5.
- Шухевич, В., 1902. *Гуцульщина*. Ч. 3. Львів : З друк. НТШ.
- Шухевич, В., 1997. *Гуцульщина*. Верховина: Журнал “Гуцульщина”. Ч. 1–2.

### References

- Bondar, M. P., 1982. Zhanrovi osoblyvosti poezii Y. Fedkovycha [The genre peculiarities of Y. Fedkovych's poetry]. *Ukrainska mova i literatura v shkoli*, 11, p. 27–37. (in Ukraine).
- Denysiuk, I. 2005. Nevycherpnist atoma [Inexhaustibility of the atom]. In: *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi [Literary and Folklore Studies]*: in 3 vol., 4 books. Lviv. Vol. 2: Frankoznavchi doslidzhennia [Franko Studies]. (in Ukraine).
- Didytskyi, B., 1861. [Untitled]. *Slovo*, 15 (27) of July, p. 48. (in Ukraine).
- Kovalets, L., 2007. Poetychna Shevchenkiana Yurii Fedkovycha (do pytannia pro genezu i tvorchu svoieridnist) [Yurii Fedkovych's Poetic Shevchenkiana (To a Question of Genesis and Creative Identity)]. *Shevchenkoznavchi studii [Shevchenko Studies]*. Kyiv : Kyiv University, 9, p. 72–78. (in Ukraine).
- Makovei, O., 1911. *Zhytiypys Osypa Yurii Hordynskoho-Fedkovycha* [Biography of Osyp Yurii Hordynskiy-Fed'kovych]. Lviv : NTSh Publishing. (in Ukraine).
- Paziak, M., 1974. *Yurii Fedkovych i narodna tvorchist* [Yurii Fed'kovych and Folk Art]. Kyiv : Nauk. dumka. (in Ukraine).
- Fedkovych, O. Yu., 1902. Poezyi [Poetry]. In: *Pysania Osypa Yurii Fedkovycha* : [The writings of Osip Yury Fedkovich] [v 4 vol.]. Lviv : Z druk. Nauk. T-va im. Shevchenka, Vol. 1. (in Ukraine).
- Fedkovych, O. Y., 1902а. *Dramatychni perekłady [Dramatic translations]* In: *Pysania Osypa Yurii Fedkovycha* : [The writings of Osip Yury Fedkovich] [v 4 vol.]. Lviv : Z druk. Nauk. T-va im. Shevchenka, Vol. 3. Part. 2. (in Ukraine).
- Fedkovych, O. Y., 1906. *Dramatychni tvory [Dramatic works]*. In: *Pysania Osypa Yurii Fedkovycha* : [The writings of Osip Yury Fedkovich] [v 4 vol.]. Lviv : Z druk. Nauk. T-va im. Shevchenka, Vol. 3. Part 1 «А». (in Ukraine).
- Fedkovych, O. Y., 1910. *Materiialy do zhytiypysy Osypa Yurii Hordynskoho-Fedkovycha [Materials for the biography of Osyp Yurii Hordynskiy-Fed'kovych]*. In: *Pysania Osypa Yurii Fedkovycha* : [The writings of Osip Yury Fedkovich] [v 4 vol.]. Lviv : Z druk. Nauk. T-va im. Shevchenka, Vol. 4. (in Ukraine).
- Fedkovych, O. Y., 1938. *Dramatychni tvory [Dramatic Works]*. In: *Pysania Osypa Yurii Fedkovycha* : [The writings of Osip Yury Fedkovich] [v 4 vol.]. Lviv : Z druk. Nauk. T-va im. Shevchenka Publishing. XVII, Vol. 3. Part 2 «В». (in Ukraine).

- Fedkovych, Y., 2022. *Publitsystyka. Naukovo-populiarni pratsi. Lysty [Journalism. Popular scholar works]*. In: *Tvory [Works]*. Chernivtsi : Bukovyna. Т. 5. (in Ukraine).
- Shukhevych, V., 1902. *Hutsulshchyna [Hutsul Land]*. Part 3. Lviv : NTSh Publishing. (in Ukraine).
- Shukhevych, V., 1997. *Hutsulshchyna [Hutsul Land]*. Verkhovyna. Vol. 1-2. (in Ukraine).
- Syvokin, H. M., 1999. *Samototozhnist pysmennyka yak metodolohichna propozytsiia [The writer's self-identity as a methodological proposition]*. *Samototozhnist pysmennyka: do metodolohii suchasnoho literaturoznavstva [The writer's self-identity: to the methodology of modern literary studies]*. Kyiv : Ukrainska knyha, p. 6–11. (in Ukraine).

Стаття надійшла до редакції 08.01.2023.

**L. Kovalets**

### **YURII FED'KOBYCH'S LITERARY LEXICON: AN ATTEMPT AT A HOLISTIC READING**

*The article makes an attempt to define Y. Fed'kovych's literary vocabulary, the peculiarities of its creation, and the role of the author's initiative in it. For this purpose, the materials of such a vocabulary are analyzed, which - in the poems, prose, dramas, journalistic, and even folkloric works of the writer - are contained, first of all, in the genre definitions formulated by him. The "terminological" content of this source base is considered according to the chronology of the literary activity of Y. Fed'kovych is considered, especially in the period of its creation, also about the history of creative intentions of this outstanding author, and not only by genres, because it was the only process of individual creative self-expression. It is underlined that an unusual artist used different literary terms also because he had two of the lower primary school classes, he was mostly away from the enlightened environment, science and he also learned it thirstily and independently, from reading throughout his life, and he was prone to definitions.*

*The peculiarities of the early Y. Fed'kovich's use of original, often based on folk song, literary genre forms and, consequently, and terms associated with them («kolyada», «pisnya», «hutsulka», «okrushok», «pamennik» etc.), which until now had no analogues in the author's works, were noticed. Gradually, under the impression of the reading, the paradigm of the used terms expanded, illustrating the peculiarities of the ideological and aesthetic development of the writer. Fed'kovych's vocabulary as a playwright especially demonstrates it, becoming evidence of the writer's active search in this favourite field. The originality, non-boringness of the author's thinking, and even multiplicity in the interpretation of his unstable, non-normalized appropriate vocabulary was largely evident there.*

*As a result, it is stated that Y. Fed'kovych developed his own original literary terminological system, which successfully and coherently incorporated unique ethnically colourful purely authorial concepts, specific West-Ukrainian examples, and borrowings from other languages. This was also an indicator of the writer's high culture of creative work, evidence of his understanding of the specifics of expressing, preserving, and transmitting important information.*

*The perspective of the topic, the importance of a more active involvement in the appropriate consideration epistolary heritage of Y. Fed'kovych too, and the effort of linguists, not to mention the need for a more active application of this material into the historical, literary, and theoretical literary discourse, is pointed out.*

**Keywords:** *Y. Fed'kovych, literary terms, writer's literary vocabulary, genre specificity of the work, folklore, author's, bookish.*

УДК 821.112+7.094

**Н. А. Ковальова**

ORCID: 0000-0001-6192-9532

## **СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ МОТИВУ ФАУСТІАНСТВА ЗА РОМАНОМ П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ. ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ»**

*Осмилено особливості реалізації мотиву фаустіанства в кіноверсіях роману П. Зюскінда (2006 і 2018 років). Здійснено порівняльний аналіз фільму та серіалу на рівні жанрових особливостей, образу головного героя, мотивації його діяльності та інших персонажів, художніх прийомів презентації мікрообразу запаху. Установлено, що у фільмі домінує естетика романтичного детективу і трилера, а у серіалі – детективу й еротичного трилера. З'ясовано, що передавання запахів творці фільму реалізували за допомогою реквізиту, невербальних знаків, музичного супроводу, візуальних ефектів. Виявлено, що творці фільму прагнули створити позитивний образ головного героя, відкинутого суспільством маргінала. У його діяльності відтворено фаустіанський мотив жадоби знань. У серіалі, знятому за мотивом роману П. Зюскінда, діють шість підлітків, а пізніше – п'ять друзів Катаріни, і три детективи. Образ Гренуя розщеплено на кілька осіб. Визначальний мотив їхніх дій – прагнення любові. Вважаємо серіал «Парфум» (2018) продуктом культури епохи метамодернізму.*

***Ключові слова:** фаустіанство, мотив, постмодернізм, метамодернізм, мікрообраз запаху, Патрик Зюскінд, Том Тиквер.*

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-110-118**

**Постановка проблеми.** За сюжетом роману Патрика Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» знято фільм, відомий в українському прокаті під назвою «Парфумер: історія одного вбивці» (2006). За мотивом роману П. Зюскінда створено шестисерійний мінісеріал «Парфум» (2018), права на показ якого за межами німецькомовної Європи придбав Netflix. Обидві екранізації мали глядацький і комерційний успіх. Твір Зюскінда, опублікований уперше в 1985 р. в епоху постмодернізму (Süskind, 1985), стараннями режисерів і сценаристів став культовим для покоління диджитальної епохи. Екранізація роману, зокрема у форматі серіалу, його інтермедіальна трансформація маркує, на нашу думку, перехід від естетики постмодернізму до естетики метамодернізму.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні засади постмодернізму в літературі опрацювали Ніна Бернадська (Бернадська, 2015), Юлія Жук (Жук, 2018), модифікації романного жанру – Кирило Тарасенко і Тетяна Шадріна (Тарасенко та Шадріна, 2013), жанрові особливості роману П. Зюскінда – Людмила Бербенець (Бербенець, 2009). Культурні і літературні стратегії метамодернізму, його фундаментальні ідеї та принципи окреслила Ольга Бандровська й Ірина Петрова (Бандровська, 2021; Петрова, 2020). Принципи та ідеї метамодернізму стануть у нагоді при дослідженні інтермедіальної трансформації роману П. Зюскінда, зокрема поєднання стилів та умовностей минулого і стратегій сьогодення, аналіз процесів функціонування людини у XVIII та XXI століттях, мови чуттєвості, уникнення іронії, відродження щирості, надії, романтизму (Петрова, 2020, с. 17–20).

Екранізованій версії роману Зюскінда присвячено праці Сюзанни Дробез та Мар'яни Ільчук. Сюзанна Дробез проаналізувала процес зйомок фільму з маркетингової точки зору, зауваживши труднощі з екранізацією центральної метафори (запаху) і негативні відгуки критиків та преси на тлі захоплення фільмом фанатів роману Зюскінда і збільшення завдяки

цьому продажу друкованої версії твору (Drobez, 2008, s. 42–46). Мар'яна Ільчук осмислила типологію літературної екранізації, а також порівняла оповідну основу роману та кіноверсії на рівнях часопросторової структури, розвитку дії, зображення персонажів, оповідної перспективи та мотивів (Ільчук, 2014). Однак не всі аспекти досліджено науковцями у повному обсязі, зокрема поза увагою залишається специфіка втілення мотиву фаустіанства в екранізації роману (2006). До того ж, серіал «Парфум» (2018) поки що не став об'єктом наукового аналізу.

**Актуальність дослідження** полягає у з'ясуванні феномену трансформації символу епохи постмодернізму на твір метамодернізму засобами кіно. Літературна екранізація роману П. Зюскінда, здійснена через 21 і 33 роки з часу появи твору, спонукає до переосмислення взаємозв'язків літератури і кіно, ролі творчості і бізнесу, маркетингових стратегій у просуванні культурного продукту на початку ХХІ століття, констатує зародження нової соціокультурної дійсності, у центрі якої почуття (раніше – запахи).

**Мета статті** – визначення особливостей презентації мотиву фаустіанства у кіноверсії роману П. Зюскінда «Парфумер» (2006) та римейку – серіалі «Парфум» (2018). Зауважимо, що з широкого комплексу мотивів фаустіанства (див.: Абрамович, 2001) при створенні образу головного героя Патрик Зюскінд оперує такими мотивами, як жаждоба знань, краси, любові й елементи угоди з дияволом.

**Завдання дослідження** – порівняти реалізацію у фільмі та серіалі жанрових особливостей, образу головного героя, мотивації його діяльності та інших персонажів, використання художніх прийомів у літературній екранізації. Досягненню завдань дослідження сприяло використання компаративного й аналітичного методів, завдяки яким встановлено специфіку інтермедіальної трансформації роману П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці», проаналізовано вияви метамодернізму в екранних версіях твору.

**Виклад основного матеріалу.** Екранізація роману П. Зюскінда відбулася через 21 рік після його публікації. Головна проблема, яка постала перед творцями фільму, – як відтворити запахи? Саме через це відмовилися від екранізації роману такі зіркові режисери, як Стенлі Кубрик і Мілош Форман (Drobez, 2008, s. 42). Урешті розвиток кіновиробництва, міжнародна кооперація (у виробництві фільму були задіяні чотири держави – Іспанія, Франція, США, Німеччина), вдалі режисерські прийоми дали свій результат. У 2006 р. відбулася прем'єра фільму (оригінальна назва – «Perfume: The Story of a Murderer»). Екранізацію роману здійснив німецький режисер Том Тиквер, над сценарієм фільму працювали Бернд Айхінгер, Ендрю Біркін і сам Тиквер. Патрик Зюскінд продав Айхінгеру права на екранізацію роману за 10 млн євро й участі у постановці фільму не брав. Бюджет фільму склав 50 млн євро і став найдорожчим німецьким фільмом всіх часів (TAGESSPIEGEL, 2006). Зйомки відбувалися на лавандових полях на півдні Франції, у Мюнхені, Барселоні. Завдяки фанатам роману Патрика Зюскінда та прихильникам Тома Тиквера фільм мав значний касовий успіх – зібрав понад 93 млн доларів у Європі, половина коштів припала на Німеччину (Douglas, 2006).

Головну проблему – передати запахи засобами кіно – творці фільму вирішили за допомогою реквізиту, костюмів, музики, звуків, зображення. Романний мікрообраз запаху було реалізовано через невербальні знаки (жести, міміка), візуальні ефекти, рух крізь простір за допомогою камери (великі плани, сповільнена зйомка), музичний супровід тощо (Zeitung, 2005; Drobez, 2008, s. 43–44). Продюсер Бернд Айхінгер у відповідь на запитання про запахи відповів: «Книга теж не пахне». Своїм завданням він визначив створення позитивного образу головного героя, який за текстом роману був відлюдьком, не мав цінностей, не виявляв співчуття і чинив зло (Zeitung, 2005).

Тривалість фільму складає 147 хвилин (Парфумер: Історія одного вбивці: фільм, 2006), до кіноверсії увійшли не всі сюжетні лінії роману, не знайшла відображення і виховна та філософська проблематики. Завдяки цьому сюжет набув динамічності. Суттєвих

змін у фільмі, порівняно з друкованим твором, зазнала жанрова специфіка. У романі П. Зюскінда простежуються елементи псевдоісторичного, кримінального, соціально-побутового, виробничого, виховного, філософського романів, роману-притчі, горору (Ковальова, 2022, с. 75).

У кіноверсії зменшено ознаки жанру кримінального / чорного роману й водночас суттєво посилено детективні аспекти. Інтерес глядача до детективної історії пробуджує прийом «забігання наперед» – сцена оголошення судового вироку – вона не є завершенням фільму, а анонсує подальший розвиток подій. У фільмі активізовано розшукові дії поліції, а собака вбитої повії знаходить докази вбивств своєї господині та інших дівчат. Успіху фільму у жанрі романтичного детективу (а саме так будувалася промоція роману) сприяли харизматичний головний герой, його романтичні спогади, чудові красюиди. Несподівані ігрові прийоми, що збуджують у глядача почуття тривожного очікування, співпереживання, хвилювання, страху, відсилають фільм до жанру трилера.

Виразної візуалізації у фільмі набули виробничі процеси у чинбарні та парфумерній крамниці. У фільмі відтворено обстановку лабораторії французького парфумера XVIII ст., але його рутинна праця відійшла на другий план. У кіноверсії не оприявлено конфлікту між старшим і молодшим поколінням парфумерів, є лише епізодична згадка майстра Джузеппе Бальдіні про свого конкурента Антуана Пелісьє. Натомість розгорнуто сцени, пов'язані із чуттєвістю: демонстрування відчуттів жінок при виборі парфуму, враження від великої кількості квітів, привезених у майстерню для переробки, мікроепізоди флірту між збирачами лаванди. Тут доречно згадати про «мову чуттєвості» як одну з характерних рис естетики метамодернізму (Петрова, 2020, с. 19–20).

Жанр притчі у фільмі Тома Тиквера представлено в обмеженому вигляді. Зокрема, усамітнення головного героя у печері в Оверні трактується як окрема пригода (втеча від людей і запахів), не визначено час перебування у печері і не розкрито сутність духовного переродження Гренуя. При цьому докладно презентовано спогади запахів, зокрема, дівчини з мірабеллю, пошуки власного запаху. У фільмі відсутній сюжет із маркізом де ля Тайяд-Еспінассом і приготування парфуму для особистого вжитку. Подальша сюжетна лінія після пробудження у печері – подорож Гренуя до Грасу – набуває романтичного відтінку внаслідок зустрічі на дорозі мандрівника-обірванця із заможною красунею Лаурою Ріші, яка їхала у кареті (цей епізод є знахідкою творців фільму). Подальші сюжетні лінії: праця у майстерні вдови Арнульфї, вбивства дівчат, розшук вбивці, суд, сцена страти, самогубство – містять елементи виробничого і кримінального жанрів, горору, абсурдистської притчі. У фільмі наявні виразні елементи псевдоісторичного жанру – є прив'язка як до віх у житті головного героя, так і до історичної епохи. Отже, основні різновиди жанрів, представлені у фільмі, – романтичний детектив і трилер, а читачі роману П. Зюскінда можуть спостерігати й елементи інших жанрів (їх менше, ніж у друкованому творі, й реалізовані вони фрагментарно).

Кардинальних змін у фільмі зазнав образ головного героя. Роль Гренуя виконав британський актор Бен Вішоу – фільм зробив його знаменитим. Погоджуємося з думкою М. Ільчук про позитивний образ Жана-Батиста Гренуя у фільмі («викликає відчуття невинності і одночасно злочинності») (Ільчук, 2014, с. 126). Якщо у романі П. Зюскінда головний герой – маргінал, відкинутий суспільством, з численними фізичними каліцтвами, то у фільмі – це харизматичний юнак: зовнішньо привабливий, практично без шрамів, без ознак фізичного каліцтва, наділений почуттями, зокрема, стражданням, здатністю кохати (не аромати, як у книзі, а іншу людину). Почуття закоханості у Гренуя викликали дві руді красуні – дівчинка з мірабеллю і Лаура Ріші з Грасу. Загалом, на тлі інших мешканців тієї епохи екранний Гренуй виглядає красенем. Соціальні зв'язки Гренуя у фільмі показано в обмеженому вигляді, і їх, на нашу думку, недостатньо, щоб інтерпретувати відчуження юнака суспільством, його маргінальність.



У фільмі, як і в романі, мотив фаустіанства в аспекті угоди людини з дияволом не реалізовано. Однак ми можемо виразно спостерігати окремі ознаки, які свідчать про вплив на долю головного героя містичних сил. Насамперед, це відчуття, що Гренуй несе смерть кожному, хто його оточує: матері, опікунці мадам Гайяр, чинбарю Грималю, майстру Бальдіні. Головну ознаку своєї «іншості» – відсутність власного запаху – Гренуй уперше виявив вже у дорослому віці, усамітнівшись у печері. Саме пошук власного аромату, щоб не бути «безтілесною невидимкою», мотивував його подальшу діяльність.

Головним мотивом фаустіанства, втіленим у фільмі, є прагнення пізнання – створення досконалого запаху, ідеального парфуму, прагнення краси і любові людства. Поштовхом до оволодіння Гренуєм фахом парфумера став природний запах тіла дівчини з мірабеллю, яку він, за сценарієм фільму, вбив через необережність. Сенсом життя для Гренуя стало збереження аромату цієї дівчини, запаху бездоганної краси. За допомогою свого дару – феноменального нюху – Гренуй здобував нові знання: вивчав запахи, а далі – технології їх зберігання. Досвідчений майстер Бальдіні (його роль талановито зіграв Дастін Гоффман) навчив Гренуя таємницям парфумерного ремесла. Розказана ним єгипетська легенда про парфуми з 13 нот, остання з яких залишилася невідомою, спонукала юнака до пошуків і тяжкої праці.

Гренуй став проводити численні експерименти не лише з квітами, але й з різними предметами, намагаючись відтворити запах скла, міді, сталі, і навіть живого кота засунув у апарат для дистиляції (у романі – свіжу рибу (Зюскінд, 2003, с. 117)). Переконавшись у неможливості таким способом добувати запахи, Гренуй захворів і трохи не помер. Зцілила його звістка про нову технологію збереження запахів – анфлераж, яку використовували у Грасі – столиці парфумерів. Отримавши від Бальдіні посвідчення підмайстра, що давало право подорожувати, Гренуй через деякий час (після усамітнення в печері) продовжив своє навчання, експерименти і вбивства.

У Грасі Гренуй працював у вдови Арнульфї, хоча сценарій фільму не розкриває обставини, як молодий чоловік туди потрапив і скільки зусиль докладав для праці та експериментів. Кожна його нова жертва, а їх було 12 незайманих дівчат (порівняно з романом кількість жертв в околицях Граса зменшено удвічі), – це новий флакон з есенцією. «Вінцем» колекції ароматів Гренуя – 13-ю нотою – став запах рудоволосої красуні Лаури Ріші, доньки консула Граса (у фільмі її зіграла Рейчел Херд-Вуд). На основі запахів своїх жертв Гренуй виготовив ідеальний парфум, за допомогою якого міг підкорити весь світ, здобути любов усіх людей.

Однак досягнувши мети, Гренуй розчарувався: він хотів елементарного – полюбити людей і бути звичайним. Вичерпавши всі ресурси на шляху пізнання і наситившись своїм впливом на людство, Гренуй спланував самогубство, що є маркером фаустіанства (коли і як померти вирішував головний герой). Ставлення героя до Бога, до понять «добро» і «зло» у фільмі не оприявлено.

Отже, для харизматичного головного героя (привабливого злочинця) – за кіноверсією його важко назвати маргіналом – злочин зумовлений шляхетною метою – створення ідеального парфуму, завоювання поваги і любові людей. Режисер Том Тиквер вдало реалізував головний мотив фаустіанства – прагнення пізнання. Побіжне втілення у фільмі мають інші мотиви фаустіанства – зв'язок з потойбічними силами, прагнення краси.

Творці серіалу «Парфум» (2018) – режисер Філіп Кадельбах, сценаристка Єва Краненбург, продюсер Олівер Бербен – порушили питання: чи можна маніпулювати людьми за допомогою запахів? Цей шестисерійний серіал знімався у жанрах драми і трилера в Німеччині (Парфум: серіал, 2018). У серіалі, на відміну від роману і фільму, дія відбувається у наш час. В основі сюжету – вбивство рудоволосої співачки Катаріни Лауфер; спогади і переживання її друзів з католицької школи-інтернату, які колись під враженням від роману Патрика Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці» експериментували з

людськими запахами, шукаючи ідеальний аромат. Тоді 15-річні підлітки проводили свої експерименти з вивчення запахів на руїнах замку: використовували різноманітні продукти, випробовували на собі анфлераж (здобули запах Катаріни), за зразком Гренуя вигадували випробування усамітненням у колодязі замку для загострення нюху. Ця підліткова компанія вбила собаку директора школи і 11-річного школяра Мертена.

Образ головного героя в серіалі радикально відрізняється від фільму Тиквера та роману Зюскінда. Головними дійовими особами в серіалі виступають шість підлітків, а пізніше – п'ять друзів Катаріни і принаймні три детективи. Образ Гренуя розщеплено на кілька осіб: унікальним нюхом і талантом парфумера володіє Моріц де Фріз, жертвою булінгу й об'єктом експериментів став Даніель Слейтер («Беззубий»), новою донькою матері вбитого хлопчика – Елена Селігер, нещасне дитинство було у багатьох підлітків. Кожен з них по-своєму сприймав події минулого і переживав страх і провину за свої вчинки. У дорослому житті Катаріна стала співачкою, жила у достатку, самостійно виховувала сина, мала насичене сексуальне життя. Елена Селігер таємно зловживала алкоголем через жахи минулого і домашнє насильство з боку свого чоловіка Романа (той мав статеві стосунки з Катаріною, як і майже всі інші чоловіки з їхнього оточення). Томас Бутче став сутенером, утримувачем борделю, але пам'ятав про травми дитинства. Даніель Слейтер лікувався у психолога. Найбільш впевненим і успішним, як у підлітковому, так і дорослому віці, був Моріц де Фріз – він чудово знав хімію і створив власну систему уявлень про запахи та їхню роль. Назва кожної серії створює логічний ланцюжок цієї системи цінностей. Головний мотив фаустіанства, художньо презентований у серіалі, – це прагнення любові. На відміну від фільму, у якому є натяки на любовні відносини, у серіалі дуже багато сексуальних сцен та еротичних фантазій.

Серіал має класичні ознаки детективу. Усі вбивства розслідують криміналістка Надя Сімон (Фрідеріке Бехт), комісар Матіас Кьолер (Юрген Маурер) і прокурор Грюнберг (Вотан Вільке Мьорінг). Вони вдало розкрили таємниці підлітків 20-річної давнини. Однак картина «свіжих» убивств розкрита неповністю. Слідчі шукали відповіді на запитання: чому протягом 20 років не було нових вбивств? Вони констатували однаковий почерк вбивці і намагалися з'ясувати, яку роль відігравали аромати у цих злочинах. Криміналістка Надя Сімон багато дізналася про запахи як від Моріца, так і від експерта університетської лабораторії й поступово усвідомила, що саме запахи є мотивом для вбивства.

Останній монолог психологині, найвірогіднішої злочинниці (ім'я вбивці та мотиви злочину так і залишилися нерозкритими) – пересторога від захоплення парфумами, бо вони тягнуть у прірву, до злочинів і взагалі можуть гарантувати таку ж долю, яку обрав Гренуї у романі Зюскінда. Криміналістка Сімон вбиває психологиню, але не дослухається її застережень щодо використання парфуму в особистих цілях і робить спробу причарувати свого коханця – одруженого прокурора Грюнберга. Образ Наді викликає алузії як з образом Гренуя, так і образом мадам Гайяр з роману Зюскінда: мати покинула її маленькою, виховувалася у дитячому будинку, мала травму голови, через що не відчувала запахів. У процесі розслідування Сімон неодноразово перечитує роман Зюскінда і переглядає фільм Тиквера, осмислює маніпуляції та злочини на сексуальному ґрунті, як у книзі, так і у фільмі.

У серіалі багато психологічних аспектів, роздумів (насильство над дітьми; міжособистісні стосунки; проблеми у родині). Багато таємниць і недомовок тримають глядача у постійному напруженні. Почуття похмурості увиразнено картинками непривабливих місцин Нижнього Рейну, відрозливими епізодичними персонажами. Любителів серіалів зацікавило «елегантне поєднання фільму нуар та похмурого еротичного трилера», а журналісти виступили з критичними оцінками серіалу: «невдало» (FAZ), «без серця» (Die Zeit), «повна катастрофа на Нижньому Рейні» (Spiegel Online) (див.: Ціроу, 2021).

Серіал має відкритий фінал: злочин повною мірою не розкрито, не показано процес покарання вбивці, Моріц кладе до порожньої скриньки з колекцією ароматів один

наповнений флакон. Тому припускаємо появу нових і несподіваних варіантів екранізації твору Патрика Зюскінда.

Отже, у серіалі «Парфум» розслідується вбивство і постає драма п'ятьох колишніх вихованців інтернату, які занадто захопилися бестселером Зюскінда і втратили відчуття реальності у своїх пошуках. Наслідки своїх вчинків у дитинстві вони відчували протягом 20 років. Заодно у серіалі досліджується питання: чи здатна людина на справжнє кохання, чи людьми керує непереборний аромат, здатний позбавити волі? Головний мотив, який визначає дії як підлітків, так і дорослих людей, – прагнення любові.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** У романі «Парфуми. Історія одного вбивці» увагу читачів автор тримає завдяки віртуозному володінню стилем, а у фільмі та серіалі зміщено акценти на почуття. У фільмі «Парфумер» Том Тиквер створив образ самотнього генія – парфумера, який винайшов досконалий парфум; реалізовано основний мотив фаустіанства – прагнення пізнання. У серіалі «Парфум» (2018) акценти зміщено на створення парфуму, головним мотивом фаустіанства є прагнення любові. Обидві кінематографічні версії сприяли зростанню уваги до роману Патрика Зюскінда і суттєво підвищили популярність друкованого твору. Серіал «Парфум» можна розглядати як окремий твір епохи метамодернізму, для якого характерні такі риси, як чуттєвість, поєднання стилів і умовностей минулого із реаліями сучасності, складні відносини у суспільстві (молодіжній спільноті), постійні сумніви, пошуки, прагнення любові, щирості, справедливості. Сприйняття глядачами серіалу, незважаючи на неприхильне ставлення критиків, свідчить про формування нової системи цінностей у суспільстві, яка маркує серіал як продукт культури епохи метамодернізму, котра через свою незавершеність ще потребує додаткового вивчення.

#### Бібліографічний список

- Абрамович, С., 2001. Фаустіана. В: А. Волков (ред.). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври. С. 587–590.
- Бандровська, О., 2021. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» у сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*, 134, с. 152–164. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2021.134.3519>.
- Бербенець, Л., 2009. Аромат як метафора тексту. *Слово і Час*, 11, с. 28–38.
- Бернадська, Н., 2015. Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і Час*, 7, с. 74–78.
- Жук, Ю., 2018. Постмодернізм: теоретичні аспекти поняття. *Записки з романо-германської філології*, 2, с. 216–224. DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2\(41\).151372](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372).
- Зюскінд, П., 2003. *Парфуми: Історія одного вбивці: роман*. Переклад з нім. І. С. Фрідріх. Харків : Фоліо.
- Ільчук, М., 2014. Концепт інтермедіальності в рецепції роману Патріка Зюскінда «Парфюмер». *Іноземна філологія*, 126(1), с. 123–131.
- Ковальова, Н., 2022. Жанрові особливості постмодерністського роману П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Сер. Філологічні науки*, 1(23), с. 69–77. DOI: [10.32342/2523-4463-2022-1-23-6](https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-6).
- Парфум*, 2018. [серіал]. [online]. Доступно: <https://eneyida.tv/1648-parfum.html> (Дата звернення: 05.12.2022).
- Парфумер: Історія одного вбивці*, 2006. [фільм]. [online]. Доступно: <https://eneyida.tv/2364-parfumer-istoriya-odnogo-vbyvci.html> (Дата звернення: 05.12.2022).
- Петрова, І., 2020. Метамодернізм як культурологічна концепція. *Питання культурології*, 36, с. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221039>.
- Тарасенко, К. та Шадріна, Т., 2013. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія «Гуманітарні науки»*, 1, с. 16–25.

- Ціроу, А., 2021. Парфуми. *Goethe Institut* [online]. Доступно: <<https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/tvs/21826327.html>> (Дата звернення: 05.12.2022).
- Douglas, E., 2006. EXCL: Perfume Director Tom Tykwer. *Comingsoon* [online] Available at: <<https://www.comingsoon.net/movies/features/18029-excl-perfume-director-tom-tykwer>> (Accessed 05.12.2022).
- Drobez, S., 2008. Patrick Süskind «Das Parfum»: Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen. Magistra der Philosophie. Diplomarbeit, University of Vienna. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. Wien. Available at: <https://othes.univie.ac.at/2946/> (Accessed 05.12.2022).
- Süskind, P., 1985. *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich : Diogenes Verlag AG.
- TAGESSPIEGEL, 2006. «Das Parfum»: Teuerster deutscher Film aller Zeiten [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/teuerster-deutscher-film-aller-zeiten-1375558.html>> (Accessed 05.12.2022).
- Zeitung, Neue Zürcher, 2005. «Das Parfum» – der Film [online]. Available at: <<https://www.nzz.ch/articleD6JFC-Id.363983>> (Accessed 05.12.2022).

### References

- Abramovych, S., 2001. Faustiana [Faustiana]. In: A. Volkov (ed.) *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of General and Comparative Literary Studies]*. Chernivtsi : Zoloti lytavry. pp. 587–590 (In Ukrainian).
- Bandrovska, O., 2021. Realnist yak vyhadka? Poniattia «metamodernizm» i «metamodern» u suchasnomu kulturolohichnomu i literaturoznavchomu dyskursi [Reality as Fiction? The Concepts of «Metamodernism» and «Metamodern» in Contemporary Cultural and Literary Discourse]. *Inozemna filolohiia*, 134, pp. 52–164. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2021.134.3519> (In Ukrainian).
- Berbenets, L., 2009. Aromat yak metafora tekstu [Aroma as a metaphor of the text]. *Slovo i Chas*, 11, pp. 28–38 (In Ukrainian).
- Bernadska, N., 2015. Postmodernizm i «pamiat zhanru» [Postmodernity and «memory of genre»]. *Slovo i Chas*, 7, pp. 74–78 (In Ukrainian).
- Douglas, E., 2006. EXCL: Perfume Director Tom Tykwer. *Comingsoon* [online] Available at: <<https://www.comingsoon.net/movies/features/18029-excl-perfume-director-tom-tykwer>> (Accessed 05.12.2022).
- Drobez, S., 2008. Patrick Süskind «Das Parfum»: Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen. Magistra der Philosophie. Diplomarbeit, University of Vienna. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. Wien. Available at: <https://othes.univie.ac.at/2946/> (Accessed 05.12.2022).
- Ilchuk, M., 2014. Kontsept intermedialnosti v retseptsii romanu Patrika Ziuskinda «Parfumer» [Concept of Intermediality in the Reception of Patrick Süskind Novel «Perfume»]. *Inozemna filolohiia*, 126(1), pp. 123–131 (In Ukrainian).
- Kovalova, N., 2022. Zhanrovi osoblyvosti postmodernistskoho romanu P. Ziuskinda «Parfumy. Istoriia odnogo vbyvti» [Genre Features of the Postmodern Novel «Perfume: the Story of a Murderer» by P. Süskind]. *Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelia. Ser. Filolohichni nauky*, 1(23), pp. 69–77. DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-6 (In Ukrainian).
- Parfum*, 2018. [serial]. [online] Available at: <https://eneyida.tv/1648-parfum.html> (Accessed: 05.12.2022) (In Ukrainian).
- Perfume: The Story of a Murderer, 2006. [film]. [online] Available at: <<https://eneyida.tv/2364-parfumer-istoriya-odnogo-vbyvci.html>> (Accessed: 05.12.2022) (In Ukrainian).
- Petrova, I., 2020. Metamodernizm yak kulturolohichna kontseptsiiia [Metamodernism as a Concept of Cultural Studies]. *Pytannia kulturolohii*, 36, pp. 4–23. DOI:

- <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221039> (In Ukrainian).
- Süskind, P., 1985. *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich : Diogenes Verlag AG.
- TAGESSPIEGEL, 2006. «*Das Parfum*»: *Teuerster deutscher Film aller Zeiten* [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/teuerster-deutscher-film-aller-zeiten-1375558.html>> (Accessed 05.12.2022).
- Tarasenko, K. and Shadrina, T., 2013. Modyfikatsii romannoho zhanru v literaturi postmodernizmu [Modifications of the novel in the literature of Postmodernism]. *Derzhava ta rehiony. Seriiia «Humanitarni nauky»*, 1, pp. 16–25 (In Ukrainian).
- Tsirou, A., 2021. *Parfomy. Goethe Institut* [online] Available at: <<https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/tvs/21826327.html>> (Accessed: 05.12.2022) (In Ukrainian).
- Zeitung, Neue Zürcher, 2005. «*Das Parfum*» – der Film [online]. Available at: <<https://www.nzz.ch/articleD6JFC-Id.363983>> (Accessed 05.12.2022).
- Zhuk, Yu., 2018. Postmodernizm: teoretychni aspekty poniattia [Postmodernism: theoretical aspects of the concept]. *Zapysky z romano-hermanskoi filolohii*, 2, pp. 216–224. DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2\(41\).151372](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372) (In Ukrainian).
- Ziuskind, P., 2003. *Parfomy: Istoriia odnogo vbyvti* [*Perfume: The Story of a Murderer*]. Translated from German I. S. Friedrikh. Kharkiv : Folio, 287 p. (In Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

**N. Kovalova**

#### **PECULIARITIES OF CINEMATIC IMPLEMENTATION OF THE FAUSTIAN MOTIF BASED ON THE NOVEL BY P. SÜSKIND «PERFUME: THE STORY OF A MURDERER»**

*The purpose of the article is to determine the peculiarities of the implementation of the Faustian motif in the film version of P. Süskind's novel «Perfume: The Story of a Murderer» (2006) and the remake – the TV series «Perfume (Parfum)» (2018), both based on the novel by Süskind. The objective of the research is to compare the implementation of genre features, the image of the main character, and the motivation of his and other characters' actions in the film and the TV series, to analyze the use of artistic techniques in the literary adaptation. The objectives of the research were achieved via the employment of comparative and analytical methods, which facilitated establishing the peculiarities of the intermedial transformation of P. Süskind's novel and analysis of the metamodernist manifestations in the cinematic versions of the novel. In the context of Faustianism, the proposed study of the film adaptation of Süskind's novel is carried out for the first time.*

*It has been established that Tom Tykwer's film is dominated by elements of the genres of romantic detective and thriller, while in the series the elements of detective and erotic thriller prevail. Elements of other genres can also be recognized in the film, except for philosophical and educational. It is established that the task of rendering the smell the creators of the film solve through the use of artistic means – the props, non-verbal signs, musical accompaniment, and visual effects. It is revealed that the main problem faced by the creators of the film was the creation of a positive image of the main character, a marginalized person rejected by society. Tom Tykwer's team created the image of an attractive criminal, a lone genius who invented the perfect perfume at the cost of crime. In the film, the main motif of Faustianism is successfully implemented – the desire for knowledge, as for the other Faustian motifs – the connection with mystical forces, and the desire for beauty – they are painted sporadically. The film also does not show the main character's attitude to God, to the concepts of good and evil.*

*The plot of the «Perfume» series (2018) is based on the murder of the red-haired singer*

*Katharina Läufer; memories and experiences of her friends from the Catholic boarding school, who were once impressed by Patrick Süskind's novel «Perfume: The Story of a Murderer», which inspired them to experiment with human odors, searching for the perfect fragrance. The creators of the series raised the question to the audience: is it possible to manipulate people with the help of smells? At the center of the plot are six teenagers and then later five friends of the singer Katharina Läufer, and three detectives. Grenouille's image from the novel is split into several protagonists. The main motive that determines their actions is the desire for love.*

*In the novel «Perfume: The Story of a Murderer» the author manages to maintain the attention of the readers through his virtuoso mastery of style, whereas in the film and TV series, the emphasis is on feelings. The language of sensuality, widely used in Tom Tykwer's film, is one of the hallmarks of metamodernism. The «Perfume» series (2018), where the characters are in constant search, they worry and strive to become better, we consider to be a typical cultural product of the metamodernism era. The audience's perception of the film and the series, in contrast to the unfavorable attitude of critics and journalists, indicates the birth of a new socio-cultural reality and its influence on the work of filmmakers and writers.*

**Keywords:** *Faustian, motive, micro-image of the smell, postmodernism, metamodernism, Patrick Süskind, Tom Tykwer.*

УДК 821.111(73)

**Г.М. Колісник**

ORCID 0000-0002-1689-6441

## **ОБРАЗ КНИГИ ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ «ВІДСУТНЬОГО БАТЬКА» В ОПОВІДАННЯХ ДЕВІДА БЕЛЛА І КЕНА БРЮЕНА**

*Творчість Девіда Белла та Кена Брюена добре знайома англомовним шанувальникам детективів і трилерів. Їхні романи регулярно потрапляють до списків бестселерів, отримують схвальні відгуки від літературних критиків, але досі не ставали об'єктом окремих літературознавчих досліджень. Але якщо врахувати, що і Д. Белл, і К. Брюен у творах майстерно поєднують художньо якісні кримінальні історії та глибокий психологізм, то стає очевидним, що твори письменників потребують більш детального аналізу.*

*Об'єктом нашого дослідження стали оповідання «Путь самітника» Д. Белла та «Книга чеснот» К. Брюена, які увійшли до збірки «В усьому винна книга». Збірка стала професійним викликом для авторів, які працюють в гостросюжетних жанрах, оскільки до неї приймали тільки оповідання, сюжетним ядром яких була книга. Д. Белл і К. Брюен дотрималися всіх означених вимог і навіть більше: в обох оповіданнях центральний образ книги нерозривно пов'язаний із образом батька. А точніше, з образом «відсутнього батька» – однією з найактуальніших тем в сучасній психології, дослідження якої спровокувало появу також численних літературознавчих розвідок у галузі сучасної літератури.*

*Метою роботи стало виявлення засобів взаємодії образу книги й образу «відсутнього батька» в оповіданнях Д. Белла «Путь самітника» й К. Брюена «Книга чеснот».*

*Актуальність роботи зумовлена, по-перше, малою кількістю літературознавчих досліджень творчості письменників, враховуючи їх значну популярність у читача. По-друге, недостатньою розробкою образу батька у творах письменників при доволі високій актуальності цієї теми серед психологічних та літературознавчих досліджень сучасної літератури.*

*Установлено, що фабула обох оповідань має схожу структуру, але письменники змалювали різні типи «відсутнього батька». Д. Белл створив образ батька «відсутнього» в житті сина через відстороненість, небажання спілкуватися, а К. Брюен змалював варіант батька, «відсутнього» через агресію, чий авторитаризм змушує сина вилучати будь-яку батьківську присутність із власного життя. Але в обох сюжетах поява книги, що дістається у спадок від батька, відіграє роль психологічного тригера. Сам факт її появи спонукає героїв до своєї рідної ревізії власного уявлення про батька. В одному випадку це сприяє створенню ситуації примирення героя із батьком та минулим у цілому, а другому – книга виявляється безсилою проти стійкості сформованого батьківського стереотипу й стає вирішальним чинником у занепаді головного героя.*

**Ключові слова:** образ книги, образ батька, «відсутній батько», батьківський стереотип, американська література, ірландська література.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-119-126**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Імена Девіда Белла і Кена Брюена мало що скажуть українськомовному читачу. Так вже склалося, що поки їх твори не перекладалися українською, тому ні українські читачі, ні критика не мали нагоди оцінити майстерність цих письменників. Щоправда, вітчизняні любителі кіно і телебачення частково ознайомлені з творчістю К. Брюена завдяки серіалам «Код 100» (2015), «Джек Тейлор»

(2010-2013), а також художнім фільмам «Охоронець» (в оригіналі «London Boulevard») (2010) і «Без компромісів» (в оригіналі «Blitz») (2011).

Проте англomовним шанувальникам детективів і трилерів імена цих авторів добре знайомі, а в пресі регулярно з'являються схвальні відгуки від літературних критиків, які не приховують свого захвату. Наприклад, Кена Брюена жартома називають «хрещеним батьком сучасного ірландського детективу», «Папою Голуейським» (Кенпу, 2015) (маючи на увазі його походження, а також науковий ступінь з метафізики). З його іменем пов'язують розвиток таких жанрів, як «нео-нуар» і кримінальна фантастика.

Високу оцінку отримує й літературний стиль письменника: «Книги Брюена, відомі своїм темним, жорстким гумором, нашпиговані чіткими діалогами, куди більше схожі на класичні американські детективи, ніж на твори, написані в доволі шляхетних ірландських традиціях» (Barra, 2011). «Похмуріший, ніж Девід Гудіс, холодніший за Дерека Реймонда, веселіший і жорстокіший, ніж Річард Старк, Кен Бруен є одним з найоригінальніших та інноваційних голосів нуару за останні два десятиліття» (LARB, 2012). Романи Девіда Белла також користуються неабиякою популярністю, визнаються «обов'язковими для прочитання всіма любителями трилерів» (Sadler, 2011, с. 10), внесені до списків бестселерів від газети «США сьогодні» (USA Today), компанії Амазон (Amazon), часопису «Щотижневик видавців» (Publishers Weekly) та ін.

Тому поява їхніх оповідань у збірці «В усьому винна книга» (до участі в якій були запрошені сучасні провідні автори, що працюють в гостросюжетних жанрах) була цілком очікуваною, навіть передбачуваною подією.

Треба визнати, що обидва автори підтвердили своє реноме, створивши художньо якісні кримінальні історії з глибокою психологічною розробкою персонажів. І кожна з них варта окремого дослідження. Але більш знаковим нам здається те, що в обох оповіданнях центральний образ книги (наявність якого був обов'язковою умовою для авторів збірки) нерозривно пов'язаний із темою батька. А точніше, з темою «відсутнього батька» – однією з найактуальніших тем в сучасній психології, дослідження якої спровокувало появу також численних літературознавчих розвідок у галузі сучасної літератури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тема батька, зокрема тема стосунків батько–син, на сьогодні одна з найпопулярніших тем у психології та літературі, що можна спостерегти в усіх літературах світу. Хоча переважна більшість ґрунтовних досліджень з цієї теми містить твердження про відсутність наукових робіт з цієї теми, її недостатню дослідженість, навіть ігнорування з боку психологів чи літературознавців. Насправді ж, навіть неглибокий пошук робіт цієї тематики яскраво демонструє факт: починаючи з другої половини ХХ століття, ця тема динамічно набуває популярності. Особливо це стосується європейської та північноамериканської психології, а згодом і літературознавчих досліджень, які напрацювали значний обсяг теоретичного матеріалу щодо постаті батька в сучасному світі.

Цікаво зауважити, що роботи, присвячені темі дослідження образу батька, мають значну наукову ізоляваність: автори спираються на власні дослідження, а цитування переважно відбувається в межах своєї національної літератури. І тим несподіванішим виявляється факт, що і психологи, і літературознавці різних національностей вже з другої половини ХХ століття дійшли спільних висновків (попри твердження авторів про оригінальність зроблених ними узагальнень). Вони констатують факт зникнення батька з родини та втрату його соціальної значущості. Усі основні підходи до аналізу ролі батька в сучасному суспільстві можемо знайти в одній із найбільш ґрунтовних і об'ємних праць «Зниклий батько, зниклий син. Якими стали чоловіки?» («Père Manquant, Fils Manqué. Que sont les hommes devenus?») юнґіанського аналітика з Квебеку Гі Корно. Її центральним образом стала постать батька, у той чи інший спосіб відокремленого від родини, що, за словами вченого, стала базовою моделлю батьківства в сучасній культурі.

Маємо зауважити, що в роботах Г. Корно та інших дослідників, які працюють у цьому напрямку, спостерігається недостатня послідовність у термінології, зокрема у доборі назви



до нового типу батька. Наприклад, у назві книги Г. Корно фігурує «зниклий батько», але вже в першому розділі як базова модель сучасного суспільства називається «батько-утікач». Витлумачується останнє поняття максимально широко: це не тільки батько, що покинув родину, але й такий, що уникає спілкування з дітьми, ізолюється від них. І використання цього терміна підтверджується тезою: «Наші батьки тікали в ліси, у шинки, на роботу. Вони також утікачі, коли порпаються з машиною або читають газету перед телевізором. Вони часто віддавали перевагу втечі в абстрактний і синтетичний світ, всупереч теперішньому, повсякденному життю, тілу» (Corneau, 2003, p. 12). Далі «батько-утікач» замінюється поняттям «відсутній батько», яке, щоправда, виявляється ширшим за перше, бо включає в себе не тільки фізичну чи психологічну відсутність, а й батьківський авторитаризм. «Відсутній батько», на думку Г. Корно, подавляючи ініціативу сина, так само витісняється з життя дитини.

Д. Віар у статті присвяченій основним тенденціям сучасної французької літератури зауважує появу в сучасній французькій літературі галереї «мовчазних» («taiseux») батьків (Viart, 2009, p. 95). Л. Е. Лобато Паз, послуговуючись терміном «відсутній батько», використовує його виключно в прямому значенні: «...все більше й більше дітей відчувають на собі фізичну відсутність, віртуальну присутність або погане поводження з боку їх батьків» (Lobato Paz, 2014). Т. Анц говорить про «віддаленого батька», охоплюючи цим терміном і постаті батьків, які буквально пішли з родини, і батьків, що в різний спосіб уникають батьківських стосунків (Anz, 2003).

Ми будемо використовувати термін «відсутній батько», оскільки в дослідженнях образу батька у сучасній літературі й ролі батька в суспільстві саме цей термін трапляється найчастіше, а широкий спектр виявів «відсутності», описаний Г. Корно, видається найбільш обґрунтованим і придатним до застосування при аналізі літературних творів. До того ж, саме таке тлумачення терміна «відсутній батько» дозволяє виявити спільні тенденції у створенні образів батька та їх взаємодію з образом книги в оповіданнях Д. Белла «Путь самітника» і К. Брюена «Книга чеснот».

**Актуальність дослідження.** Актуальність роботи зумовлена, по-перше, малою кількістю літературознавчих досліджень творчості письменників, враховуючи їх значну популярність у читача. По-друге, недостатньою розробкою образу батька у творах письменників при доволі високій актуальності цієї теми серед психологічних та літературознавчих досліджень сучасної літератури.

**Мета статті** – дослідження взаємодії образу книги й образу «відсутнього батька» в оповіданнях Д. Белла «Путь самітника» й К. Брюена «Книга чеснот».

**Завдання статті** – виявлення та аналіз засобів взаємодії образу книги й образу «відсутнього батька» у вказаних творах.

**Виклад основного матеріалу.** Зав'язкою обох оповідань стає смерть батька головного героя, після якої він отримує у спадок книгу. Остання з різних причин не узгоджується зі сформованим у героя звичним батьківським образом, який не викликає синівської любові. Це дає підстави стверджувати, що в обох оповіданнях створено свій варіант «відсутнього батька».

Для героя Девіда Белла батько – відсторонена людина, з яким вже давно порушено комунікацію: «Навіть коли батько був здоровий і розмовляв нормально, ми не часто спілкувалися» (Пенцлер, 2018, с. 365). У спогадах героя батько «проводив час за книгами й переглядом спортивних трансляцій по телебаченню» (Пенцлер, 2018, с. 394), тобто не звертав на власного сина уваги. У цьому можна вгледіти причину формування в сина вподобань, діаметрально протилежних до батьківських: «Наші політичні погляди не збігалися: він дізнавався про останні новини з «Фокс ньюз», а я – з «Ем-ес-ет-бі-сі». Він все життя був діловою людиною і торгував автомобільними запчастинами по всьому Іржавому поясу, а я завжди хотів жити у вежі зі слонової кістки, тобто проза буття мене мало цікавила» (Пенцлер, 2018, с. 365). З подібних побіжних зауважень складається образ батька як пересічної, «сірої» людини, якій нема чого запропонувати світові.

Цей образ підтримує і мати головного героя, яка також не сприймала свого чоловіка як особу, здатну на вчинок: «Твій батько був мрійником... От тільки його мріям не судилося здійснитися. Мріяв він багато, а робив – не дуже. Ось і вся різниця» (Пенцлер, 2018, с. 362). Тож відчуженість виявляється способом існування всіх членів родини героя, бо подружнє життя батьків він також сприймає виключно як співіснування: «Вони були друзями, співмешканцями, партнерами в прямому сенсі слова» (Пенцлер, 2018, с. 369).

Та головною підставою іронічного ставлення до батька стали його літературні уподобання: «Темою моєї дисертації був Фітцджеральд, зокрема «Великий Гетсбі». Смаки батька були більш банальними. Він штудіював усе, що потрапляло до списку бестселерів» (Пенцлер, 2018, с. 365). Проте головний герой і сам розуміє, що його вищість над батьком удавана: «Ось тільки мої успіхи батька нітрохи не хвилювали, та й мене самого також. Незначне досягнення – отримати постійну посаду...» (Пенцлер, 2018, с. 369). Згодом герой сам визнає, що до книг він почав ставитися прагматично, сприймаючи їх тільки як матеріал для майбутньої статті чи заняття.

І от на поминальній церемонії на честь батька головний герой знайомиться з володарем антикварної книжкової крамниці, який повідомляє, що батько головного героя колись написав вестерн. Цей роман вийшов у межах серії з дев'ятнадцяти книг у м'якій палітурці. Тираж саме батьківського роману виявився бракованим, тому не надійшов у продаж. А перевидати його так і не вдалося, бо невдовзі видавництво розорилося. І от зараз книга, написана батьком, коштує тисячі доларів за примірник у збирачів книжок і вважається «білим китом колекціонерів».

Таке повідомлення, звісно ж, шокує героя, але більше його вражає не той факт, що він по суті успадкував значну суму (адже батькові як автору було надіслано аж десять примірників), а те, що його батько спромігся щось створити у своєму житті. Це спонукає героя більше дізнатися про батька. І перша ж дія в цьому напрямку – перегляд старих фото – змушують сина кардинально змінити свій погляд: «На світлинах батько поставав зовсім іншою людиною... Пив пиво й шампанське, носив костюми й шорти. Я й уявити не міг, що колись він вів таке життя» (Пенцлер, 2018, с. 394). З цих же фото він дізнається, що в батька було велике кохання. Це підводить героя до сумного висновку: «Мені до нього було далеко» (Пенцлер, 2018, с. 394).

Потім головний герой дізнається, що батько покинув письменство заради сина, бо родину треба було годувати. Подальші розшуки пробуджують у героєві спогади, які починають формувати кардинально протилежний батьківський образ. Зокрема, він згадує, що саме батько почав водити його до бібліотеки й дозволяв читати все, що хлопцю захочеться. Саме там головний герой вперше прочитав і «Володаря мух», і «У дорозі», і «Великого Гетсбі», який згодом стане темою його дисертації. А в фіналі оповідання чоловік пригадує, як батько часто водив його до якоїсь незугарної крамниці (він любив купувати там дешеві вестерни), поруч із якою була ділянка з конячками. І описаний на початку оповідання образ батька, де він безсила хвора людина, біля якої просто незручно, остаточно руйнується під впливом захопливого дитячого спогаду: «Я думав, що мій батько – чарівник, інакше звідки б він міг знати, що там живуть коні? І як він міг здогадатися, що мені захотілося їх побачити?» (Пенцлер, 2018, с. 415).

Усе це провокує не просто своєрідне примирення героя із власним батьком, але й спробу відновити родинні зв'язки між ними. Саме для цього головний герой відшукує на складі добродійних пожертвувань усі речі батька, у тому числі й книги, і вирішує не продавати їх, а залишити собі, бо сприймає їх тепер не як старий мотлох, якого треба позбутися, чи як товар, який можна вигідно продати, а навпаки: «Спадок мого батька. Якщо не враховувати мене, найяскравіший слід, що він залишив у світі» (Пенцлер, 2018, с. 416).

Як своєрідну спокуту за роки відчуженості від батька можна вважати спробу героя хоч якоюсь мірою реалізувати мрію батька й донести роман до читача: один примірник батьківського роману він віддає робітниці складу, але з умовою не продавати його, а обов'язково прочитати.

Інший тип «відсутнього батька» – агресивний – змальовано в оповіданні К. Брюена «Книга чеснот». Саме з акценту на агресію батька й починається оповідання:

«Мій старий:  
впертий,  
злостивий,  
нешадний.

І це на вихідних, коли бував задоволеним. Якщо психопати взагалі бувають задоволеними» (Пенцлер, 2018, с. 76).

Головний герой, Томмі, усіма можливими засобами намагається відсторонитися від батька як від постійної загрози. А його смерть стає для Томмі актом звільнення. Він навіть до останнього сидить у палаті: «хотів пересвідчитися, що він раптом не вилікується якимсь дивом» (Пенцлер, 2018, с. 77).

При цьому проблемність їхніх стосунків друзі та знайомі просто ігнорують, потлумачуючи їх як традиційні між сином і батьком-одинаком, коли певне насильство сприймається як якийсь родинний штамп. Напевно, тому головний герой гостро відчуває будь-які суспільні стеротипи, з якими йому доводиться стикатися. Томмі часто зауважує, що «все твоє життя – суцільне кліше...» (Пенцлер, 2018, с. 80). Наприклад, його батько, ірландець у другому поколінні, постійно слухав пісні про Ірландію, доповнюючи їх клішованим «випивка, мізки набік, буйство» (Пенцлер, 2018, с. 79), приятель батька Кейсі завжди виглядає так, «ніби на прослуховування зібрався для фільму «Ірландець у Нью-Йорку» (Пенцлер, 2018, с. 90) тощо. Тож і вибір власної кар'єри Томмі пояснює клішованим (тобто в уявленні героя нормальним для суспільства) прагненням протистояти батьку: Фредді змушував сина стати поліцейським, натомість Томмі почав працювати на напівкримінального господаря нічного клубу.

Отримання у спадок від батька книги із промовистою назвою «Чесноти» (сам герой буде називати її «Книгою чеснот») в житті Томмі стає знаковою, бо вона не вписується в жодне з численних кліше, які герой для себе сформулював. Почати з того, що Томмі просто не може поєднати ці два образи – батька і книги:

«Одна-єдина книжечка.

Красива, хто ж заперечує, у м'якій шкіряній палітурці, з золотими берегами. Важка така.

І зачитана до дірок.

Дивно. Старий нічого, крім спортивного розділу в «Дейлі ньюз», зроду не читав» (Пенцлер, 2018, с. 77).

Не узгоджуються зі знайомим образом батька ні естетично приємний вигляд книги, ні записані його почерком цитати з Ф. Кафки, Конфуція, Ф. Томпсона й самого К. Брюена. Це настільки бентежить героя, що він навіть вишукує багато інформації про те, як виготовляються такі книжки, хоча це також не заспокоює його. Щоправда, Томмі доволі швидко усвідомлює сутність свого неспокою: «Та коли татусь був здатний таке цитувати, то якого чорта мені тоді робити із тим, що я про нього вже знаю і розумію?» (Пенцлер, 2018, с. 80). Але відповіді на своє запитання він довго не знаходить.

Хоча після багатомісячного перечитування батьківської книги герой все ж таки намагається трохи змінити власний образ батька: «Я почав розуміти, що для мого старого ця книжка була останньою спробою завести собі освіту. Чи варта така спроба захоплення? Я подумки порівняв її з тим жахом, який він в мене вселяв все своє нікчемне життя» (Пенцлер, 2018, с. 96). Отже, кліше батька-агресора для Томмі залишилося незмінним.

Подібно до того, наскільки стійким виявився для героя образ батька, настільки ж непорушними залишились і його життєві стереотипи, тому й фінал оповідання виявляється по-кінематографічному клішованим: герой пристає на пропозицію пограбувати мафіозі, у результаті його роблять єдиним обвинувачуваним, а головним доказом проти Томмі стає батьківська «Книга чеснот», знайдена на місці злочину.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Отже, як бачимо, і Д. Белл, і

К. Брюен змогли поєднати кримінальну історію (що було однією з умов участі у збірці «В усьому винна книга») та психологічну драму, в центрі якої опинилися стосунки батька й сина. Знаковим можна вважати той факт, що обидва автори в центр психологічної колізії поставили взаємини із «відсутнім батьком» – хоча кожен з них розробив різну модель: Д. Белл створив образ батька «відсутнього» в житті сина через відстороненість, небажання спілкуватися, а К. Брюен змалював варіант батька, «відсутнього» через агресію, чий авторитаризм змушує сина вилучати будь-яку батьківську присутність із власного життя.

Важливо зауважити, що автори також творчо реалізували й умову збірки «В усьому винна книга» – поставили в центр сюжету книгу. У фабулах оповідань книга відіграла роль психологічного тригера. Для головних героїв її образ настільки контрастує з образом батька, який, здавалося б, надійно закріпився у синівській свідомості, що спонукає до переоцінювання закріпленого у їхній свідомості образу батька. Головному герою «Путі самітника» це вдається, і він примирюється з батьком, своїм минулим і залишає книгу собі як приємний спогад. А от головний герой «Книги чеснот» подолати своїх стереотипів не зміг, і в результаті шлях, який він обрав, щоб віддалитися від батька, приводить його в тюрму, а книга сприяє цьому, перетворившись на головний доказ.

### Бібліографічний список

- Пенцлер, О. (ред.), 2018. *Во всем виновата книга: Рассказы о книжных тайнах и преступлениях, связанных с книгами*. СПб.: Азбука. 544 с.
- Anz, T., 2003. Familienväter. Literatur, Psychoanalyse und Kulturwissenschaft über einen mystifizierten Typus des Menschen. *literaturkritik.de* [online] Available at: <<https://literaturkritik.de/id/5625>> (Accessed 18.10.2022)
- Barra, A., 2011. Irish Crime Writer Ken Bruen on Alcoholism, Sick Priests, and Neo-Nazis. *The Atlantic* [online] Available at: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/10/irish-crime-writer-ken-bruen-on-alcoholism-sick-priests-and-neo-nazis/246119/>> (Accessed 24.07.2022).
- Corneau, G., 2003. Père Manquant, Fils Manqué. Que sont les hommes devenus? [online] Available at: <<https://archive.org/details/PreManquantFilsManqu/page/n159/mode/2up>> (Accessed 06.07.2022).
- Kenny, D., 2015. Ken Bruen: Godfather of the modern Irish crime novel. *The Irish Times* [online]. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/books/ken-bruen-godfather-of-the-modern-irish-crime-novel-1.2308644>> (Accessed 24.07.2022).
- LARB, 2012. *The Criminal Kind: Ken Bruen* [online] Available at: <https://lareviewofbooks.org/article/the-criminal-kind-ken-bruen/> (Accessed 12.08.2022)
- Lobato Paz, L. E., 2014. *La Figura del padre. Miradas desde la Psicología y la literatura*. Available at: <[https://www.academia.edu/8458147/La\\_Figura\\_del\\_padre\\_Miradas\\_desde\\_la\\_Psicologia\\_y\\_la\\_literatura?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/8458147/La_Figura_del_padre_Miradas_desde_la_Psicologia_y_la_literatura?email_work_card=title)> (Accessed 08.07.2022).
- Sadler, M., 2011. Suspense Magazine Review of «Cemetery Girl» by David Bell. *Suspense Magazine*, p. 10.
- Viart, D. 2009. Le silence des pères au principe du «récit de filiation». *Études Françaises* [online], 3, p. 95–112. Available at: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/> (Accessed 08.07.2022).

### References

- Anz, T., 2003. Familienväter. Literatur, Psychoanalyse und Kulturwissenschaft über einen mystifizierten Typus des Menschen. *literaturkritik.de* [online] Available at: <<https://literaturkritik.de/id/5625>> (Accessed 18.10.2022)
- Barra, A., 2011. Irish Crime Writer Ken Bruen on Alcoholism, Sick Priests, and Neo-Nazis. *The Atlantic* [online] Available at: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/10/irish-crime-writer-ken-bruen-on-alcoholism-sick-priests-and-neo-nazis/246119/>> (Accessed 24.07.2022).

- bruen-on-alcoholism-sick-priests-and-neo-nazis/246119/> (Accessed 24.07.2022).
- Corneau, G., 2003. Père Manquant, Fils Manqué. Que sont les hommes devenus? [online] Available at: <<https://archive.org/details/PreManquantFilsManqu/page/n159/mode/2up>> (Accessed 06.07.2022).
- Kenny, D., 2015. Ken Bruen: Godfather of the modern Irish crime novel. *The Irish Times* [online]. Available at: <<https://www.irishtimes.com/culture/books/ken-bruen-godfather-of-the-modern-irish-crime-novel-1.2308644>> (Accessed 24.07.2022).
- LARB, 2012. *The Criminal Kind: Ken Bruen* [online] Available at: <https://lareviewofbooks.org/article/the-criminal-kind-ken-bruen/> (Accessed 12.08.2022)
- Lobato Paz, L. E., 2009. *La Figura del padre. Miradas desde la Psicología y la literatura*. Available at: <[https://www.academia.edu/8458147/La\\_Figura\\_del\\_padre\\_Miradas\\_desde\\_la\\_Psicolog%C3%ADa\\_y\\_la\\_literatura?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/8458147/La_Figura_del_padre_Miradas_desde_la_Psicolog%C3%ADa_y_la_literatura?email_work_card=title)> (Accessed 08.07.2022).
- Penzler, Otto, editor, 2018. *Vo vsiom vinovata kniga: Rasskazy o knizhnyh tainah i prestupleniah, svazannyh s knigami*. [BIBLIOMYSTERYES: Crime in the World of Books and Bookstores]. SPb.: Azbuka. (in Russian).
- Sadler, M., 2011. *Suspense Magazine Review of «Cemetery Girl» by David Bell*. *Suspense Magazine*, p. 10.
- Viart, D. 2009. Le silence des pères au principe du «récit de filiation». *Études Françaises* [online], 3, p. 95–112. Available at: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/> (Accessed 08.07.2022).

Стаття надійшла до редакції 10.11.2022.

**H. Kolisnyk**

#### **THE IMAGE OF THE BOOK AS A MEANS OF REALIZING THE IMAGE OF THE «ABSENT FATHER» IN THE STORIES OF DAVID BELL AND KEN BRUEN**

*The work of David Bell and Ken Bruen is well known to English-speaking fanatics of detectives and thrillers. Their novels regularly hit the bestseller lists and receive favorable reviews from literary critics. But they have not yet become the object of a distinct literary study. But if you take into account that both D. Bell and K. Bruen skillfully combine the artistic qualities of crime stories and deep psychology in their works, it becomes obvious that the writers' works require a more detailed analysis.*

*The subjects of our research were the short stories «Rides a Stranger» by D. Bell and «The Book of Virtues» by K. Bruen, which were included in the collection «BIBLIOMYSTERYES: Crime in the World of Books and Bookstores». The collection became a professional challenge for authors who work in thriller genres, as only short stories were accepted for it, the plot core of which was a book. D. Bell and K. Bruen complied with all the specified requirements and even more: in both stories, the central image of the book is inextricably linked with the image of the father. More precisely, they are related to the image of the "absent father" - one of the most relevant topics in modern psychology, the study of which also provoked the appearance of numerous literary studies in the field of modern literature.*

*The aim of the work was to identify means of interaction between the image of the book and the image of the «absent father» in the stories of D. Bell «Rides a Stranger» and K. Bruen «The Book of Virtues».*

*The relevance of the work is determined, first of all, by a small number of literary studies of the writers' work, taking into account their considerable popularity among readers. Secondly, the image of the father in the work of writers is insufficiently developed, despite the rather high relevance of this topic among psychological and literary studies of modern literature.*

*It was established that the plot of both novels has a similar structure, but the writers depicted different types of the «absent father». D. Bell created the image of a father who is «absent» in the*

*son's life due to detachment, reluctance to communicate, and K. Bruen portrayed a version of «absent» due to the aggression of the father, whose authoritarianism forces the son to remove any parental presence from his life. But in both stories, the role of a psychological trigger is played by the appearance of a book inherited from the father. The very fact of its appearance prompts the heroes to a kind of revision of their own idea of their father. In one case, this contributes to the creation of a situation of reconciliation of the hero with his father and the past in general, and in another, the book turns out to be powerless against the stability of the formed parental stereotype and becomes a decisive factor in the downfall of the main character.*

**Key words:** *image of the book, image of the father, «absent father», parental stereotype, American literature, Irish literature.*

УДК 821.161.2–3.09

**І.В. Кропивко**

ORCID: 0000-0002-9648-8340

## **ФЕНТЕЗІ В УКРАЇНІ – ЖИВА КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ**

*У статті запропоновано розглядати сучасне фентезі в Україні як живу культурну традицію, що виходить за межі літературного дискурсу та загалом трансгресивно долає будь-які норми. Зокрема, звернено увагу на мистецькі й немистецькі форми існування фентезі як культурного продукту та сфери діяльності професіоналів й аматорів. Зазначено, що фентезі активно поширюється за межі літератури, охоплює діяльність митців, що працюють у різних видах мистецтва, критиків, фанівської спільноти, проникає у сферу ужиткового, вуличного мистецтва та культурної організації дозвілля (відеоігри, настільні ігри, фестивалі). Долаються межі як між фахівцями й аматорами, так і між мистецтвом і повсякденням, між високою та популярною культурами. Ця тенденція, властива українському фентезі, вписує вітчизняну культуру в глобалізаційні світові процеси. Фентезі як жива культурна традиція розвивається значною мірою під впливом фанівської спільноти та реалізується у різних медійних і культурних форматах.*

**Ключові слова:** фентезі, традиція, культурний продукт, фанарт, глобалізація.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-127-139**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Коли ми говоримо про класику в мистецтві, то одразу на згадку приходить античність, коли було закладено уявлення про те, яким повинно бути мистецтво, про що, навіщо і як творити, що вважати взірцем та ідеалом. Якщо йдеться про фентезі, то це жанр, що не має своєї античності, лише претексти, якими постають ледь не всі твори попередньої культури, що містять звернення до неймовірного та в різний спосіб прагнуть розкрити людині її саму і світ навколо неї, – від міфів, легенд, середньовічних епосів та лицарських романів до коміксів початку ХХ сторіччя. Нетривалість історії фентезі як жанру (метажанру) поєднується з іншою його визначальною рисою – існуванням у всіляких мистецьких і немистецьких форматах, через що науковці називають його символом широкого сучасного культурного розвитку (Манахов, 2018, с. 71). Зауважуючи літературоцентричність фентезі за його галузевої розмаїтості, дослідники ввели спеціальний термін – фентезі-продукт – для позначення товару чи послуги фентезійного змісту, спрямованих на задоволення вподобань споживача (Манахов, 2018, с. 71). Власне, тому фентезі і є живою культурною традицією, бо сполучає в собі довершеність мистецького пошуку в одивненні світу й витворенні того, що не існує, та спонукає численних аматорів до творчої самореалізації, поєднує фахівців різного профілю в спільній діяльності з вивчення й витворення фентезійних усесвітів, в організації свого життєвого простору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Жанр фентезі активно розвивається в Україні, як, власне, і напрямки його дослідження. Увага вітчизняних науковців зосереджена навколо таких ключових питань: жанрові межі, історія, поетика, мовні особливості, надбання українських письменників, компаративні студії; останнє реалізується переважно у вивченні інтермедіальності та з'ясуванні національної специфіки фентезійних текстів різних літератур (Бовсунівська, 2009; Гурдуз, 2012; Канчура, 2017; Манахов, 2015; Павкін, 2011; Півень, 2017; Рязанцева, 2016 та ін.). Слід зауважити, що дослідження здійснюються в різних суспільно-наукових «кластерах». Вагомі здобутки визнаних і молодих науковців. Зокрема, при Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України організовано Центр з дослідження літератури фентезі, що регулярно проводить

семінари, за результатами яких видаються ґрунтовні матеріали. Зокрема, «Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі» (Рязанцева та Канчура, 2018) та «Національна своєрідність літератури фентезі: європейська палітра» (Рязанцева та Канчура, 2020). Захищено близько десяти дисертацій («Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі» (Бойко, 2021), «Еволюція фантастики у метажанр фентезі: приклад Кліффорда Саймака» (Паранюк, 2019), «Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття» (Хороб, 2017) та ін.). Активні в оприявненні власної позиції також українські письменники («Слон, що кукурікає: як розібратися у жанрах фантастики» (Аренев, 2018), «Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка» (Дев'ятко, 2009)) та ентузіасти від фентезі, зокрема письменники-початківці, представники фанівських спільнот, завдяки яким існують численні інтернет-платформи та фензини, поширюється актуальна інформація, проводяться конкурси. Також автори висловлюють власну позицію, роблять огляди творів і подій, наприклад публікація Дениса Скорбатюка та Романа Мтт (Онищенко) «Враження від коміконів по-запорізькі» (Скорбатюк та Мтт, 2019).

**Актуальність дослідження.** Питання осмислення фентезі як живої культурної традиції в межах окремого дослідження ще не поставало, однак окремі проблеми регулярно порушуються. Польський науковець Кшиштоф Май (Май, 2021) зауважує, що для розуміння суті нарації в сучасній фантастичній культурі, котра пронизує літературу, кінострічки, серіали, комікси, мангу, відеоігри у спосіб, який робить фантастику одним із найважливіших художніх стилів сьогодення, багато значить світоцентричний зворот, що відбувся на межі ХХ–ХХІ сторіч та реалізувався в трьох вимірах – культурному, економічному, трансмедіальному. Дослідник пише про польську культуру й літературу, однак ті самі процеси ми спостерігаємо й на нашому національному ґрунті. Олег Манахов (Манахов, 2018) пише про комікони – косплей-фестивалі, на яких фани фентезійних світів вживаються в улюблені образи, відтворюючи декорації, костюми й обладунки, про відеоігри, про штучний інтелект, над яким працюють британські ІТ-спеціалісти та який буде створювати анімаційні 3D мапи фантастичних місць. Євгенія Канчура (Канчура, 2016) наводить приклади фанівської творчості, зокрема згадує факти створення фанами ілюстрацій до улюблених творів і фанартів як відповіді на авторські описи. Яніна Юхимук (Юхимук, 2016) розкриває діяльність аматорів фентезі в музиці, демонструє, як екфразис у літературному творі впливає на появу подвійної інспірації, коли під дією словесного опису музики народжуються музичні твори. Дослідники з України (Легеза, 2020) й Польщі (Kaczor, 2021) увиразнюють вплив фензинів – часописів, заснованих фанами, на становлення польського національного фентезі. Усі ці праці об'єднує одна особливість: кожна з них увиразнює аспект, пов'язаний з основною метою дослідження, і менше акцентує на тому, що це живий процес, не лише інтертекстуальний, але й різномедійний, нерідко позамистецький, бо охоплює різні сфери життя сучасної людини, котра бажає бути активним учасником цього процесу, а не лише споживачем культурного продукту.

Тож **мета** дослідження полягає в тому, щоб довести, що сучасне фентезі – то жива не лише літературна, а й загальнокультурна традиція, різновекторний процес, на який впливають усі суб'єкти фентезійного поля і в якому неможливо чітко розмежувати їхні позиції, а всі разом вони витворюють фентезійний дивовсесвіт, що поєднує художню ілюзію з сьогоденням. **Завдання** – проаналізувати та дослідити окреслені аспекти.

**Виклад основного матеріалу.** Світ у фентезі постає одивним, не таким, яким ми бачимо його у своєму повсякденні. І людина у фентезі – не та істота, що домінує у світі та перетворила весь дикий світ на навколишнє середовище. Навпаки, цей світ для нас – чудернацький, загрозливий і захопливий водночас. У ньому є те, від чого відмовилося сучасне людство, – диво й несподіванка замість сухого детермінізму, небезпека й радість відкриття, сміливого вчинку, можливості не бути повсякчас слухняним хлопчиком чи дівчинкою, а здійснити щось гидке, мерзенне. Усі речі стають самими собою, позбуваючись цивілізаційних нашарувань. І що найважливіше, світ фентезі твориться не



лише одиницями-майстрами-творцями канону, а багатьма учасниками, цілими спільнотами, що не втрачають власної особистості за масовістю. Жанрові різновиди виникають, як гриби після дощу. На сьогодні їх існує близько сорока. Сумніваюся, що самі автори фентезі чітко орієнтуються в усьому жанровому розмаїтті. І це – єдина культурна сфера, де будь-які межі нечіткі, зокрема між суб'єктами, що впливають на фентезійний дискурс.

Чи є межа між суб'єктами, дотичними до існування фентезі як культурного продукту, котрі позиціоновані як автор, читач, фанат, критик, науковець? Звісно, є особи, яких більш-менш чітко можна визначити в певній якості. Але найчастіше це зробити досить складно. Наприклад, Сергій Легеза. Хто він? Фан – так, автор – теж так, бо подавався на конкурси і вигравав, перекладач (зокрема переклав українською сагу про Відьмака Анджея Сапковського), критик (бо має вагомі публікації з історії польського фентезі). І так само суперечливе питання про межі між жанрами. Фентезі як жанр (метажанр), базований на фантастичному припущенні, вважається одним з основних у фантастичній літературі поряд із більш визнаною, порівняно з фентезі, в літературознавчій спільноті науковою фантастикою. Де межа між науковою фантастикою і фентезі? Говорять навіть про піджанр наукового фентезі. Та й самі межі жанру нестабільні. Якщо раніше йшлося про середньовічний антураж і магію як обов'язкові елементи жанру, то тепер події у творі розгортаються і в нашому сьогоденні, і в майбутньому, а замість магії може бути диво, сама магія наявна, але може залишатися десь на периферії. І що найважливіше, жанр фентезі рухають не так автори, як фанівська спільнота, що складається з фахівців різних спеціальностей, тому вони й просувають те, що їм так подобається. Фанівські часописи (фензини) влаштовують конкурси, створюють платформи для розвитку жанру, для обговорення світових новинок, автори одразу отримують читацькі коментарі. Врешті утворюється окремий світ зі своєю власною мовою, інтересами, культурою. Фентезі проникає в різні сфери життя людини, формує стиль її поведінки, погляд на світ, влаштування побуту, відпочинку, стосунків з близькими, тому я вважаю фентезі живою культурною традицією.

Межа між академічним і фанівським дискурсами стирається. Польський науковець Томаш Піндель переконує, що відбувається це не лише тому, що значна частина дослідників походить із широкого фендому або їх «втягує» цей фендом у «циркуляцію» спільноти, а й через те, що фіксуємо явний відхід від наукової дискусії щодо цінності, заснованої на ієрархізації культури, до фанівської (Pindel, 2021, p. 140). Вже немає істотної різниці між фаном, любителем і навіть дослідником того чи того явища, позаяк рівень обізнаності аматора в специфіці й розмаїтті метажанру може бути не менший за рівень науковця завдяки доступності інформації та створенню фендомів, прагненню фанів зібрати всю можливу інформацію про улюблений об'єкт та його історію. Можна назвати також інші випадки, що увиразнюють тенденцію розмиття меж між фанівським та науковим і художнім дискурсами. І це відбувається не лише тоді, коли фан висловлює критичні думки про те, що йому сподобалося чи ні, та що вважає вдалим, новаторським, а що відвертим повторенням наявних сюжетних і образних шаблонів. До речі, чимало сьогоденних критиків починали як фани. Показовим також є розвиток польського фентезі, коли саме фанівська спільнота та фензини уможливили його існування та визначили, яким буде національне фентезі. Згадаймо також і про те, що фани беруть участь у створенні фентезійного світу, іноді в досить неочікуваний спосіб, і до цього процесу долучаються фахівці різних спеціальностей. Наприклад, співробітники факультету географії та регіоназнавства Варшавського університету розробили мапу всесвіту «Відьмака» (Черничко, 2022). Вона, звісно, містить об'єкти, згадані в усіх книгах, серіалах, іграх та коміксах. А також для повноти зображення фахівці доповнили її безліччю вигаданих другорядних назв і географічних об'єктів. Розташування країн, гірських хребтів та великих річок відповідає раніше оприлюдненим фанівським мапам.

Для українського фентезі фанівські спільноти теж відіграли важливу роль, хоч поки

що й не знайшовся автор, який би для нашого національного фентезі зрівнявся з роллю Анджея Сапковського в Польщі чи хоч би наблизився до цього. Ще 2013 року організатори другого фантастично-фентезійного фестивалю «Карпатська мантикора» та однойменного альманаху метареалістичної літератури лише мріяли про популярність літератури фентезі в нашій країні. Запровадження фестивалю було спрямоване на розширення ареалу самого поняття «української фантастичної літератури», яка на той час не могла похвалитися великою увагою та любов'ю як із боку видавців, так і читачів, зрештою. В одному з оглядів фестивалю зазначено, що в українській літературі фантастичний жанр «займав місце такої собі бідної падчерки, яку всі з певних причин терплять, зневажаючи, чи просто терплять, але мало хто любить, віддаючи перевагу реальним оповідям про реальне життя, а не вигаданим історіям про вигадані світи» (Микицей, 2013). Однак з іншого боку, авторка огляду Марія Микицей зауважує, що «локомотивом до читання став жанр фентезі. Якби його не було, то література взагалі мала перспективу стати додатком до комп'ютерних ігор» (Микицей, 2013). Я так розумію, нарікання стосувалося недостатнього інтересу до жанру в дорослої читацької аудиторії та творів, написаних для неї професійними письменниками. Адже сам фестиваль і третій розділ альманаху присвячені дитячій і підлітковій фантастиці, а на конкурс подано 168 текстів, що в принципі, не так і мало. Того разу, як і попереднього, головну нагороду – Золоту Мантикору, не отримав ніхто, хоч журі й відзначило кращі тексти чотирма нагородами та 10 дипломами. Я знайшла інформацію, що в рік, коли відбувся перший фестиваль «Карпатська мантикора», – 2011, заявлено й інші конвенції фантастичного спрямування, зокрема 15–17 липня 2011 року в Донецькій обласній універсальній науковій бібліотеці пройшла конференція письменників-фантастів «Чумацький Шлях» (Фантлаб-2011). Міжнародний фестиваль фантастики «Зоряний міст–2011» відбувся в місті Харків з 15 по 18 вересня 2011 року. 10–14 листопада – Міжнародна літературна конференція «Дні фантастики в Києві–2011». Всеукраїнське Об'єднання Любителів Фантастики (ВОЛФ) видавало свій інформаційний бюлетень, у якому висвітлювалася його діяльність та діяльність його клубів і партнерів. На самому фестивалі в Карпатах 21–24 липня, окрім презентації альманаху, учасникам представили Всеукраїнське об'єднання любителів фантастики (ВОЛФ), за участі якого проводився фестиваль, збірку «Фантастика.UA», а також літературний проєкт «Зоряна Фортеця». Загалом було проведено три фестивалі «Карпатська мантикора» та видано два альманахи «Золота мантикора». На сьогодні ситуація значно змінилася, бо складно назвати видавництво (крім спеціалізованих), яке не мало б у своєму прайс-листі фентезійних текстів – оригінальних чи бодай перекладених.

Ще одна важлива особливість фентезі, крім розмитості меж, полягає в тому, що це специфічний метажанр, котрий може бути представлений творами, реалізованими за допомогою різних медій – носіїв образності. Спершу було слово, але дуже швидко особливої ваги набирає малюнок, що візуалізує це слово. З'являються фентезійні комікси, графічні романи, манга, а згодом фільми, телевізійні шоу, серіали. Якщо ці медія передбачають переважно індивідуальне, так би мовити, споживання художнього продукту, то настільні й відеоігри зазвичай потребують уже групової діяльності. Далі фентезі взагалі виходить у суспільний простір. Героями стріт-арту та зокрема стінописів стають фентезійні персонажі (наприклад, 70-метровий мурал у Лодзі на честь Геральта з Рівії), відкриваються тематичні парки (фентезі-парк «Нова Софіївка» тощо), проводяться численні фестивалі. Фани виготовляють косплеї та демонструють їх на коміконах, перевтілюючись в улюблених персонажів. Ринок також не пасе задніх, пропонуючи безліч побутових речей, іграшок, наліпок у стилі фентезійних персонажів та атрибутів, що отримало назву мерчу. Фентезі охопило навіть спорт. Як я зрозуміла, у фентезі-спорті дивом, магією є те, що ви стаєте менеджером віртуальної команди з реальних гравців і можете заробляти на цьому, як на тоталізаторі. Не зовсім те, що очікується від фентезі у традиційному розумінні, але від наукової фантастики це ще далі 😊. Фентезійний спорт зараз активно розвивається.

Наприклад, в англійській прем'єр-лізі фентезі-футболу нараховується понад 8 млн таких команд. Звісно, я не закликаю до азартних ігор, але показовий сам факт комерціалізації фентезійних ідей.

Фентезі можливе й у музиці (див.: Юхимук, 2016), в пісні. Причому в двох форматах. Приклад першого – коли пісня має фентезійно забарвлений наратив. Такою можна вважати пісню «Сіла птаха українська», яку виконує Леся Нікітюк на мотив популярного твору «Чарівна скрипка» («Сіла птаха...») (Нікітюк, 2022). Приклад другого формату – музика, яка супроводжує фентезійний відеоконтент або спеціально створена для нього. Ці приклади дають підстави висувати, що фентезі може бути також і виявом високої культури, а не лише популярної. Класичні мистецькі заклади звертаються до фентезі в музиці, наприклад фентезі на музику британських композиторів «Містерія туманного Альбіону», прем'єра якого відбулася 10 грудня 2021 року. Київський національний академічний театр оперети пропонував відвідувачам «зануритися в атмосферу дивовижної казки, містичної історії та традицій Великої Британії завдяки чаруючим звукам творів Генрі Парселла, відомих британських народних пісень і балад, кельтських мелодій, зокрема в обробках Бенджаміна Бріттена» (Kasa, 2020). Організатори концерту обіцяли, що вокально-пластичний перформанс солістки Національної оперети України Мар'яни Боднар разом з ансамблем артистів оркестру, балету та хору розкажуть глядачам захопливу історію кохання, намалюють чарівний світ міфічних істот британських та кельтських легенд містичного та загадкового острова Авалон.

Якщо говорити про те, як фентезі змінює побут, то передусім згадується декорування житлових приміщень. В інтернеті я знайшла кілька вітчизняних магазинів картин та художніх галерей, що пропонують свої послуги, як за мінімальні суми, так і за суттєві, якщо йдеться про картини, написані на замовлення олією на полотні. На сайтах галереї конкретизують особливості добору фентезійних картин для окремих приміщень.

Причина такої розмаїтості медійних форм та міжжанрової інтертекстуальності нерідко прихована в прагненні комерційного успіху та забезпеченні його тривання. Про що свідчить і наступна теза блогера Дмитра Базилевича: «Відеоігри за фільмами, фільми – за коміксами, комікси – за книгам, а книги – з відеоігор. Індустрія розваг давно використовує просте правило – якщо людям щось подобається в одному форматі – обов'язково варто запропонувати їм це в іншому. Це підвищує шанси на комерційний успіх» (Базилевич, 2019). Однак інтермедійність має й іншу основу, суто мистецьку. При чому слід враховувати, що твір, перекладений з мови одного виду мистецтва на мову іншого, буде вже цілком самостійним твором.

Отже, те, що існує виключно в слові, потребує унаочнення, візуалізації. Ми хочемо бачити те, чого не існує. Тому книги супроводжуються ілюстраціями, авторами яких виступають як професійні художники, так і самі письменники. З одного боку, письменники можуть заперечувати проти ілюстрування своїх вигаданих світів через те, що, на їхню думку, образи постануть занадто спрощеними. А з іншого боку, ті ж письменники самі малюють вигаданий ними світ, як у випадку з Д.Р.Р. Толкіном, чії малюнки про Середзем'я широко відомі. І водночас, якщо йдеться про живописні картини, котрі власне й творять фентезійний світ, що існує в уяві художника, то таких питань взагалі не виникає.

Ілюстрація може бути супутнім продуктом до книги, а не її частиною. Євгенія Канчура згадує про альбом Пола Кідбі «Мистецтво Дискосвіту» з алюзіями на картини прерафаелітів, Леонардо да Вінчі та інших митців. На її переконання, цитування творами мистецтва реального світу зміцнює тканину фентезійної реальності, для чого автори застосовують також прийоми постмодерністської іронії, одивнення та пастишу. Також дослідниця наводить приклад фанарту (творчість фанів за авторським описом, побудованим зазвичай на алюзії) Odogo, що пропонує портрет Джуффіна Халі (героя романів Макса Фрая) та апелює до опису: «Сера Джуффіна цілком можна сприйняти за близнюка актора Рутгера Хауера, але поважного віку». Поруч наводить світлину Рутгера Улсена Гауера – нідерландського й американського актора, продюсера, режисера та

сценариста (Канчура, 2016, с. 25–26).

Однак популярнішими, ніж ілюстрації, є мальюписи, комікси, чи графічні романи, мальстори. І в нас вони теж є. І комікси, і герої-українці у всесвіті коміксів. Наприкінці 2022 року в коміксах про Штормову варту від DC Comics з'явився новий супергерой українського походження на прізвисько «Ядро». Його звать Павло Ступка. Він – живий ядерний генератор, уміє літати, йому 52 роки, а на вигляд – 16. Павло – новий член реорганізованої таємної команди супергероїв, якою керує орган Організації Об'єднаних Націй (Бровінська, 2022). В Україні вже існують цілі видавництва, що спеціалізуються на мальюписах. Серед них Вовкулака, Мальюпус і Ланцута, «Видавництво», Мольфар комікс, Боривітер і Тьюос-комікс, UA Comix. Вони друкують як світові бестселери, так і твори вітчизняних авторів. Франшиза Марвел і Комікси DC серед читачів поза конкуренцією. У списку авторів – чимало українських імен. Серед новинок – мальюписи «Безіменні» (2021) Дмитра Гука, «Орда» (2020) Ігоря Баранька, автора «Максима Оси», «Укрмен. Початок» (2016) Юрія Бонсевича, графічні романи «Вогневир» (2020) Володимира Кузнецова, «Аркан вовків» (2019) Павла Дерев'янка. Мальюписи – показовий формат фентезі в аспекті репрезентації жанру як живої культурної традиції, позаяк активно реагує на новинки, що з'являються в інших медіаформатах.

Ще один популярний формат фентезі – кінематографічний. Однак з огляду на загальний стан кінематографу в нашій країні виникає питання: українське фільмове фентезі вже існує чи лише народжується? За останні роки в прокат вийшли чи заплановані вийти найближчим часом стрічки «Казка старого мельника», «Тільки диво», «Легенди Чарівнолісся», «Чорний козак». Остання з них особливо репрезентативна в межах теми, бо позиціонована авторами як «перший народний фільм», адже її знято за волонтерські кошти. Саундтреки виконали відомі українські гурти «Піккардійська Терція», «ДахаБраха», «Гуртоправці» та «Kozak System». У серіалі задіяна лише одна професійна акторка – Марина Юрчак. Усі інші – аматори, зокрема титульного героя зіграв капітан сучасного козацького корабля-чайки «Спас» Василь Середенко з Черкащини. На інших ролях – активісти історичного клубу «Росичі» й мешканці села Легедзине Тальнівського району та Піківця на Уманщині, де відбувалися основні зйомки. Виробництвом фільму займалися громадська ініціатива Толока Легедзине і Народна кіностудія Мальва.

Фентезі витворює світ, у якому добро і зло позиціоновані з неантропоцентричної перспективи, їх визнання такими підпорядковане іншим критеріям. Це своєрідне повернення до хтонічної першооснови світу. На жаль, наші реалії змушують нас до усвідомлення нерозривного існування хтонічно першородної сутності та гротескно викривленого зла, спровокованого людськими діями. Український анімаційний фільм про добро і зло, про людські цінності «Украдений місяць. Кум» у 2022 р. переміг на Фестивалі анімаційних студій у Парижі в номінації «Найкраща історія». Різдвяну історію про цінності, які захищаємо ціною власного життя, написав український воїн Борис Денисевич. Обіцяють, що в грудні 2022 р. ми зможемо побачити його на екранах (Дегтяренко, 2022).

Розвивається також українська фентезійна анімаційна мультиплікація. Український мультсеріал «Буба» показують на Netflix. Його переглянули вже понад 10 млн осіб. Перший сезон цього мультфільму режисера Сергія Горобця вийшов 2013 року. На сьогодні маємо три сезони, загалом 78 серій. Повнометражна 3D-анімаційна стрічка виробництва студії Rapana Grand Prix та режисера Манука Депояна «Микита Кожум'яка» (2016) брала участь у Канському фестивалі «Кіноринок» та отримала контракти на показ у 15 країнах, зокрема у Великій Британії, Китаї, Японії, Польщі. «Клара та чарівний дракон» (2019) Олександра Клименка – перша українська анімаційна стрічка-фентезі, що була створена в США. Найдорожчий український мультфільм в історії української анімації – «Гуллівер повертається» (2021), автором ідеї якого став Володимир Зеленський, а загальний бюджет склав \$10 млн., хоч в українських кінотеатрах фільм зібрав 15 млн грн. Однак його запуснуть у прокат у 71 країні, зокрема в Бразилії, Колумбії, Північній Америці та Китаї (Дегтяренко, 2022). Але найочікуванішим виявився мультфільм «Мавка. Лісова пісня»

(2022). Незважаючи на війну, він усе ж потрапив до Каннського кінофестивалю, де йому аплодували стоячи.

Із настільних ігор на сьогодні найбільш запитані саме фентезі-ігри, що засвідчує кількість пропозицій за жанрами на торговельних інтернет-сайтах. Зауважу, що якщо раніше на сайтах продавці пропонували «настолки» переважно російською мовою, то тепер з'ясувалося, що українською їх теж чимало, зокрема й українського виробництва. Настільні ігри власного виробництва представлені на різні смаки, різний вік та кількість учасників. Крім того, вже є національні герої, наприклад Лютоборщ – герой, що має суто національний колорит не лише у назві: «Вже багато століть по світу мандрують легенди про винахідливого козака, який дуже любив варити і їсти борщ. Він постійно винаходив нові рецепти, удосконалював інгредієнти. І ось одного разу, темної ночі, в розпал сильної грози, йому вдалося досягти вершини своєї кулінарної майстерності. Він створив зброю неймовірної сили – монстра, якого назвав “Лютоборщ”. Це було величезне чудовисько з казаном замість голови і гігантською палицею в руках. Чимало віків цей монстр спав у печері, але тепер він прокинувся, і шлях його лежить у місто Токіо...» (Ігромаг, 2020).

Також маємо приклади поєднання форматів. Наприклад, комікс «Захисник вогню» від видавництва «UA Comix» створений іранським сценаристом Іманом Тадайоном і українською художницею Танею Приймич на основі перської міфології – зороастризму. Історія реалізована як комікс на кілька частин та як настільна гра з 3D-фігурками. Крім того, читачам пропонують стікерпак, з якого самостійно можна створити свого монстра – кровожерливого дева.

Українські любителі фентезі не лише користуються продуктом, створеним для них у різних форматах. Вони також організовують свою творчу діяльність. Зокрема, можемо говорити про наявність інтернет-платформ самвидаву, таких як Літавиця, Аркуш та Букнет. Сайти нерідко стають платформою для проведення літературних конкурсів від видавництва у різних жанрах. У 2022 р. фентезі-проект «Аль Мор» організував конкурс «Потрапляючи до нашого світу». Якщо зазвичай герой із нашого світу потрапляє до вторинного, то, за умовами конкурсу, тепер усе має бути навпаки – у зав'язці твору герой вторинного світу потрапляє до нашого. На окреме слово заслуговує проект «Зоряна Фортеця», що існує з 2008 року. У його межах двічі на рік відбуваються конкурси фантастичних історій. Кожен учасник конкурсу оцінює роботи суперників, і в такий спосіб визначають переможців. Свого часу учасниками конкурсів «Зоряної фортеці» були Уляна Галич, Олексій Декань, Владислав Івченко, Дара Корній, Наталка Ліщинська, Наталія Матолінець, Ігор Сілівра, Світлана Тараторіна. З 2010 року в межах проекту працює творча майстерня у форматі майстер-класу. Заняття проводили Володимир Арєнєв, Андрій Валентинов, Ян Валетов, Марія Галіна, Юлія Джугастрянська, Володимир Єшкілев, Олександр Завара, Міла Іванцова, Сергій Іванюк (Оксеник), Дара Корній, Олександр Михед, Михайло Назаренко, Олена Одинока, Генрі Лайон Олді, Олесь Петік, Ігор Рєвва, Антон Санченко, стронговський, Олеся Стужук, Наталя Тисовська.

Іноді самі письменники стають читачами. Так виник читацький клуб «Фантастичні talk(s)». Відомі авторки Ірина Грабовська, Наталія Довгопол, Наталія Матолінець, Дарія Піскозуб, Світлана Тараторіна проводять стріми, організовують зустрічі з відомими письменниками (Джо Аберкромбі, Голлі Блек, Патрік Несс), іменитими критиками, видавцями, обговорюють новинки, збирають кошти для ЗСУ.

У 2022 р. в Україні з'явився перший випуск фензину для любителів настільних рольових ігор. Тема першого випуску – примари. Крім тематичних матеріалів, автори пропонують екскурс в історію НРІ, дають поради Майстрам Підземель, наводять результати опитування серед спільноти, пропонують розворот із намальованим спеціально для фензину підземеллям. Родзинка випуску – посилання на авторські системи від українських виробників ігор та фанівські переклади закордонних. Редакція запрошує спільноту до співпраці – надсилати свої матеріали та брати участь в опитуваннях (Woolf, 2022).

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Отже, можна констатувати, що фентезі в Україні активно розвивається не лише як літературний жанр (метажанр) чи культурний продукт. Фентезі – то жива культурна традиція, що активно поширюється за межі літератури та охоплює діяльність як письменників, так і митців, що працюють в інших видах мистецтва (мальовиси, ігрове кіно тощо), а також критиків, фанівську спільноту. Більше з тим, фентезі виходить у сферу ужиткового, вуличного мистецтва та культурної організації дозвілля (відеоігри, настільні ігри, фестивалі). Розвиток різних напрямів діяльності, пов'язаних із фентезі, засвідчує трансгресивне долаття будь-яких меж – між фахівцями й аматорами (творення та вивчення фентезі фанами, фанарти, спеціалізовані часописи та фензини, конкурси й майстер-класи від видавництв і фензинів, спеціальні проєкти та тематичні інтернет платформи, фестивалі та комікони), між мистецтвом і повсякденням (стінопис, картини, декор у стилі фентезі тощо), між високою та популярною культурами (від артгаузу, інді-проєктів до мерчу). Ця тенденція властива не лише українському фентезі. Навпаки, українська культура активно вписується в загальні глобалізаційні культурні процеси. Перспективним вважаю подальший розгляд українського фентезі, що переживає період активного становлення та заповнення жанрових фентезійних ніш у різних видах мистецтва, саме як живої культурної традиції, що витворюється під впливом фанівської спільноти та реалізується у різних медійних і культурних форматах, засвідчуючи розвиток фентезійного дискурсу сучасного суспільства.

#### Бібліографічний список

- Аренев, В., 2018. Слон, що кукурікає: як розібратися у жанрах фантастики. *Читомо* [online] Доступно: <<https://archive.chytomo.com/blogs/slon-shho-kukurikaye-yak-rozibratisya-u-zhanrax-fantastiki>> (Дата звернення 23.10.2022).
- Базилевич, Д., 2019. Про Відьмака, але не рецензія. *НВ Техно* [online] Доступно: <<https://techno.nv.ua/ukr/technoblogs/pro-vedmaka-no-ne-recenziya-50060698.html>> (Дата звернення 15.11.2022).
- Бовсунівська, Т., 2009. Фентезі: метафізичні межі роману. В: Т. Бовсунівська, *Теорія літературних жанрів*. Київ: Київський університет, с. 442–455.
- Бойко, О., 2021. *Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі*. Доктор філософії. Дисертація. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.
- Бровінська, М., 2022. У коміксах про Stormwatch від DC Comics з'явиться новий український супергерой Павло Ступка. Хто це? *Dev.ua* [online] Доступно за: <<https://dev.ua/news/dc-comix-1669669295>> (Дата звернення: 15.11.2022).
- Гурдуз, А., 2012. Роман Дари Корній «Гонимарник» : місце в мистецькому контексті з погляду традиції й новаторства. *Українознавчий альманах*, 9, с. 229–235. Київ; Мелітополь,
- Дев'ятко, Н., 2009. Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка. *Журнал «Самиздат»* [online] Доступно за: <<https://cutt.ly/AjjJesp>> (Дата звернення: 12.10.2022).
- Дегтяренко, Н., 2022. «Украдений місяць. Кум», намальований воїном ЗСУ, переміг у Парижі. П'ятірка найкращих українських мультфільмів, що підкорюють світ. *Ipress* [online] Доступно: <[https://ipress.ua/articles/ukradenyu\\_misyats\\_kum\\_namalovanyu\\_voinom\\_zsu\\_peremig\\_u\\_paryzhi\\_top5\\_ukrainskyh\\_multiv\\_shcho\\_pidkoryuyut\\_svit\\_336089.html](https://ipress.ua/articles/ukradenyu_misyats_kum_namalovanyu_voinom_zsu_peremig_u_paryzhi_top5_ukrainskyh_multiv_shcho_pidkoryuyut_svit_336089.html)> (Дата звернення 19.11.2022).
- Канчура, Є., 2016. Інтермедіальні аспекти фентезі: напрями дослідження. В: Т. М. Рязанцева, Є. О. Канчура, ред. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі: збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 20 квітня 2016 р. Київ,

- [б.в.], с. 22–28.
- Канчура, Є., 2017. Фентезі : оновлення погляду на світ і шлях до себе. *Дивослово*, 6, с. 47–52.
- Легеца, С., 2020. Фентезі як гра з національним: випадок Польщі. В: Т. М. Рязанцева, Є. О. Канчура, ред. *Національна своєрідність літератури фентезі: європейська палітра*: збірник матеріалів наукових семінарів Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 22 листопада 2018, 19 квітня 2019. Київ, [б.в.], с.30–38.
- Манахов, О., 2015. Фентезі як інтертекстуальний жанр епохи постмодернізму. *Філологічні семінари*, 18, с. 36–43.
- Манахов, О., 2018. Жанр фентезі в контексті культури. В: *IV Дунайські наукові читання: гуманітарна освіта в теорії та практиці*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Ізмаїл, 23 жовтня, 2018 року. Ізмаїл : РВВ ІДГУ, с. 70–72.
- Мицицей, М., 2013. «Мантікора» розправила крила. Не рятівне коло, а роздуми про нього. *Збруч* [online] Доступно за: <<https://zbruc.eu/node/4981>> (Дата звернення: 15.11.2022).
- Kasa, 2020. Містерія туманного Альбіону: «Містерія туманного Альбіону» Музичне фентезі на музику британських композиторів [online]. Доступно за: <[https://kasa.com.ua/quotmisteriya\\_tumannogo\\_albionuquot\\_muzichne\\_fentezi\\_na\\_muziku\\_britanskih\\_kompozitoriv\\_104058508](https://kasa.com.ua/quotmisteriya_tumannogo_albionuquot_muzichne_fentezi_na_muziku_britanskih_kompozitoriv_104058508)> (Дата звернення: 15.11.2022).
- Ігромаг, 2020. *Настільна гра Володар Токіо: Лютоборщ / Fierce borsch*, [online] Доступно за: <<https://desktopgames.com.ua/ua/lyutoborshch.html>> (Дата звернення 15.11.2022).
- Павкін, Д., 2011. Чи писав Дж. Р. Р. Толкієн фентезі, або теорія жанрів у світлі прототипної семантики. *Вітчизняна філологія : теоретичні та методичні аспекти вивчення*, 2, с. 91–99. Черкаси : Вид. Ю. А. Чабаненко.
- Паранюк, Д., 2019. *Еволюція фантастики у метажанр фентезі: приклад Кліффорда Саймака*. Доктор філософії. Дисертація. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.
- Півень, С., 2017. Криза ідентичності у плинній сучасності : (рецепція у літературі фентезі). *Наукові записки НаУКМА, Серія: філологічні науки (літературознавство)*, 195, с. 60–68. Київ.
- Нікітюк, Л., 2022. Чарівна скрипка [Сіла птаха українська...] [Video]. Доступно: <<https://youtu.be/yFbNDpYSRwg>> (Дата звернення: 01.12.2022).
- Рязанцева, Т. та Канчура, Є., ред., 2018. Витоки літератури фентезі. *Поезія у контексті метажанру фентезі*: Збірник матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 17 листопада 2016, 21 квітня 2017. Київ, [б.в.].
- Рязанцева, Т. та Канчура, Є., ред., 2020. *Національна своєрідність літератури фентезі: європейська палітра*: Збірник матеріалів наукових семінарів Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 22 листопада 2018, 19 квітня 2019. Київ, [б.в.].
- Рязанцева, Т., 2016. Екфрасис і гіпотипозис у ранній прозі Дж. Р. Р. Толкіна (описи осель Валарів у «Книзі Забутих Переказів»). *Сучасні літературознавчі студії*, 13, с. 489–499. Київ: Вид. центр КНЛУ.
- Скорбатюк, Д. та МТТ (Онищенко), Р., 2019. Враження від коміконів по-запорізькі. *Das ist fantastisch!*, 05, Cimmeria, 2018/2019, с. 68–72.
- Хороб, С., 2017. *Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Доктор філософії. Дисертація. Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка.
- Черничко, А., 2022. Польські географи створили детальну мапу всесвіту «Відьмака». *Bird in flight* [online] Доступно: <<https://birdinflight.com/novini/20220117-world-of-the-witcher-map.html>> (Дата звернення 15.11.2022).

- Юхимук, Я., 2016. Подвійна інспірація: музика і фентезі. В: Т. М. Рязанцев, Є. О. Канчура, ред. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі: збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 20 квітня 2016 р. Київ, с. 50–55.
- Казор, К., 2021. Baśń czy nie baśń? O polskim definiowaniu fantasy w siedmiu aktach. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 158–182, DOI: 10.24917/23534583.9.10/
- Maj, K., 2021. Światocentryczność fantastyki. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 216–233, DOI: 10.24917/23534583.9.13
- Pindel, T., 2021. Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o fantastyce. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 139–157, DOI: 10.24917/23534583.9.9
- Woolf, D., 2022. «МІМІК» – фанзін про Настільні Рольові Ігри українською. *UAGeek* [online] Доступно: <<https://uageek.space/dw-mimik>> (Дата звернення 01.12.2022).

### References

- Aryenyev, V., 2018. Slon, shcho kukurikaye: yak rozibratysya u zhanrakh fantastyky [The Crowing Elephant: How to Understand the Genres of Fiction]. *Chytomo* [online] Available at: <<https://archive.chytomo.com/blogs/slon-shho-kukurikaye-yak-rozibratysya-u-zhanrax-fantastiki>> (Accessed 23.10.2022). (in Ukrainian).
- Bazylevych, D., 2019. Pro Vid'maka, ale ne retsenziya [About the Witcher, but not a review]. *NV Tekhno* [online] Available at: <https://techno.nv.ua/ukr/technoblogs/pro-vedmaka-no-ne-recenziya-50060698.html> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian).
- Bovsunivs'ka, T., 2009. Fentezi: metafizychni mezhi romanu. [Fantasy: the metaphysical limits of the novel]. In: T. Bovsunivs'ka *Teoriya literaturnykh zhanriv* [Theory of literary genres], Kyiv: Kyivskyy universytet, pp. 442–455. (in Ukrainian).
- Boyko, O., 2021. *Realizatsiya katehoriyi intertekstual'nosti v khudozhn'omu dyskursi fentezi* [Implementation of the category of intertextuality in the artistic discourse of fantasy]. Ph.D. Dissertation. Odes'kyy natsional'nyy universytet imeni I.I. Mechnykova. (in Ukrainian).
- Brovins'ka, M., 2022. U komiksakh pro Stormwatch vid DC Comics z'yavyt'sya novyy ukrayins'kyy superheroy Pavlo Stupka. Khto tse? [A new Ukrainian superhero, Pavlo Stupka, will appear in DC Comics' Stormwatch comics. Who is this?]. *Dev.ua* [online] Available at: <<https://dev.ua/news/dc-comix-1669669295>> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian).
- Chernychko, A., 2022. Pol's'ki heohrafy stvoryly detal'nu mapu vsesvitu «Vid'maka» [Polish geographers have created a detailed map of the universe of «The Witcher»]. *Bird in flight* [online] Available at: <<https://birdinflight.com/novini/20220117-world-of-the-witcher-map.html>> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian).
- Dehtyarenko, N., 2022. «Ukradenyy misyats'. Kum», namal'ovanyy voyinom ZSU, peremih u Paryzhi. P'yatirka naykrashchykh ukrayins'kykh mul'tfil'miv, shcho pidkoryuyut' svit [«Stolen moon. Kum», painted by a soldier of the Armed Forces, won in Paris. The five best Ukrainian cartoons that conquer the world]. *Ipress* [online] Available at: <[https://ipress.ua/articles/ukradenyy\\_misyats\\_kum\\_namalovanyy\\_voinom\\_zsu\\_peremig\\_u\\_paryzhi\\_top5\\_ukrainskykh\\_multiv\\_shcho\\_pidkoryuyut\\_svit\\_336089.html](https://ipress.ua/articles/ukradenyy_misyats_kum_namalovanyy_voinom_zsu_peremig_u_paryzhi_top5_ukrainskykh_multiv_shcho_pidkoryuyut_svit_336089.html)> (Accessed 19.11.2022). (in Ukrainian).
- Dev'yatko, N., 2009. Mozhlyvosti vplyvu suchasnykh zhanriv: fantastyka, fentezi, kazka [Possibilities of influence of modern genres: fabulousness, fantasy, fairy tale]. *Zhurnal «Samydat»* [online] Available at: <<https://cutt.ly/AjjJesp>> (Accessed 12.10.2022). (in Ukrainian).
- Hurduz, A., 2012. Roman Dary Korniy «Honykhmarnyk» : mistse v mystets'komu konteksti z pohlyadu tradytsiyi y novatorstva [Dara Korniy's novel "Honikhmarnyk": a place in the



- artistic context from the perspective of tradition and innovation]. *Ukrayinoznavchyy al'manakh*, 9, pp. 229–235. Kyiv; Melitopol' (in Ukrainian).
- Kaczor, K., 2021. Baśń czy nie baśń? O polskim definiowaniu fantastyki w siedmiu aktach. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 158–182. DOI: 10.24917/23534583.9.10/
- Kanchura, Ye., 2016. Intermedial'ni aspekty fentezi: napryamy doslidzhennya [Intermedial aspects of fantasy: directions of research]. In: T. M. Ryazantseva, Ye. O. Kanchura (ed.) *Intermedial'ni vymiry literatury fentezi* [Intermediate dimensions of fantasy literature]: zbirka materialiv naukovoho seminaru Tsentru z Doslidzhennya Literatury Fentezi pry Instytuti literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny. Kyiv, 20 kvitnya 2016r. Kyiv, [w.p.], pp. 22–28. (in Ukrainian).
- Kanchura, Ye., 2017. Fentezi : onovlennya pohlyadu na svit i shlyakh do sebe [Fantasy: updating the view of the world and the way to oneself]. *Dyvoslovo*, 6, pp. 47–52. (in Ukrainian).
- Khorob, S., 2017. *Zhanrovi osoblyvosti ukrayins'koyi fantastyky kintsya XX – Pochatku XXI stolittya* [Genre features of Ukrainian fiction of the late 20th and early 21st centuries]. Ph.D. Dissertation. Ternopil's'kyy natsional'nyy pedahohichnyy yuniversitytet im. V. Hnatyuka. (in Ukrainian).
- Leheza, S., 2020. Fentezi yak hra z natsional'nym: vypadok Pol'shchi [Fantasy as a game with the national: the case of Poland]. In: T. M. Ryazantseva, Ye. O. Kanchura (ed.) *Natsional'na svoyeridnist' literatury fentezi: yevropeys'ka palitra* [National originality of fantasy literature: European palette]: zbirnyk materialiv naukovykh seminariv Tsentru z Doslidzhennya Literatury Fentezi pry Instytutiliteratury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny. Kyiv, 22 lystopada 2018, 19 kvitnya 2019). Kyiv, [w.p.], pp.30–38. (in Ukrainian).
- Maj, K., 2021. Światocentryczność fantastyki. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 216–233, DOI: 10.24917/23534583.9.13
- Manakhov, O., 2015. Fentezi yak intertekstual'nyy zhanr epokhy postmodernizmu [Fantasy as an intertextual genre of the postmodern era]. *Filolohichni seminary* [Philological seminars], 18, pp. 36–43. (in Ukrainian).
- Manakhov, O., 2018, Zhanr fentezi v konteksti kul'tury [The genre of fantasy in the context of culture]. In: *IV Dunays'ki naukovi chytannya: humanitarna osvita v teorii ta praktytsi: materialy mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*. Izmayil, 23 zhovtnya, 2018 r. Izmayil : RVV IDHU, pp. 70–72. (in Ukrainian).
- Kasa, 2020. Misteriia tumannoho Albionu: «Misteriia tumannoho Albionu» Muzychni fentezi na muzyku brytanskykh kompozytoriv [The mystery of a foggy Albion: "Mystery of Misty Albion" Musical fantasy set to music by British composers] [online]. Available at: <[https://kasa.com.ua/quotmisteriya\\_tumannogo\\_albionuquot\\_muzichne\\_fentezi\\_na\\_muziku\\_britanskikh\\_kompozitoriv\\_104058508](https://kasa.com.ua/quotmisteriya_tumannogo_albionuquot_muzichne_fentezi_na_muziku_britanskikh_kompozitoriv_104058508)> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian)
- Mykytsey, M., 2013. «Mantykora» rozpravyla kryla. Ne ryativne kolo, a rozdumy pro n'oho [«Manticore» spread its wings. Not a lifeline, but thinking about it]. *Zbruch* [Zbruc]. Available at: <https://zbruc.eu/node/4981> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian).
- Ihromah, 2020. *Nastil'na hra Volodar Tokio: Lyutoborshch / Fierce borsch* [Board game Lord of Tokyo: Fierce borsch]. [online] Available at: <<https://desktopgames.com.ua/ua/lyutoborshch.html>> (Accessed 15.11.2022). (in Ukrainian).
- Nikitiuk, L., 2022, Charivna skrypka [Sila ptakha ukrayins'ka...] [The magic violin [The power of a Ukrainian bird...]]. [Video]. Available at: <<https://youtu.be/yFbNDpYSRwg>> (Accessed 01.12.2022). (in Ukrainian).
- Paranyuk, D., 2019. *Evolutsiya fantastyky u metazhanr fentezi: Pryklad Klifforda Saymaka* [The evolution of science fiction into the fantasy metagenre: the case of Clifford Simak]. Ph.D. Dissertation. Chernivets'kyy natsional'nyy universytetimeni Yuriya Fed'kovycha. (in Ukrainian).

- Pavkin, D., 2011. Chy pysav Dzh.R.R.Tolkiyen fentezi, abo teoriya zhanriv u svitli prototypnoyi semantyky [Did J.R.R. Tolkien write fantasy, or the theory of genres in the light of prototypical semantics]. *Vitchyznyana filolohiya : teoretychi ta metodychni aspekty vuvchennya*, 2, pp. 91–99. Cherkasy : Vyd. Yu.A. Chabanenko. (in Ukrainian).
- Pindel, T., 2021. Andrzej Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o fantastyce. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Poetica*, 9, folia 337, s. 139–157, DOI: 10.24917/23534583.9.9
- Piven', S., 2017. Kryza identychnosti u plynniy suchasnosti : (retseptsiya uliteraturi fentezi) [Identity crisis in the fluid modernity: (reception in fantasy literature)]. *NaUKMA Research Papers. Literary Studies*, 195, pp. 60–68. Kyiv, (in Ukrainian).
- Ryazantseva, T. and Kanchura, Ye., ed. (2018). *Vytoky literatury fentezi. Poeziya u konteksti metazhanru fentezi* [The origins of fantasy literature. Poetry in the context of the fantasy metagenre]: Zbirnyk materialiv naukovo seminaru Tsentru z Doslidzhennya Literatury Fentezi pry Instytuti literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny. Kyiv, 17 lystopada 2016, 21 kvitnya 2017. Kyiv, [w.p.]. (in Ukrainian).
- Ryazantseva, T. and Kanchura, Ye., ed., 2020. *Natsional'na svoyeridnist' literatury fentezi: yevropeys'ka palitra* [National originality of fantasy literature: European palette]: Zbirnyk materialiv naukovykh seminariv Tsentru z Doslidzhennya Literatury fentezi pry Instytuti literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny. Kyiv, 22 lystopada 2018, 19 kvitnya 2019. Kyiv, [w.p.]. (in Ukrainian).
- Ryazantseva, T., 2016. Ekfrasys i hipotyzys uranni prozi Dzh. R. R. Tolkina (opysy osel' Valariv u «Knyzi Zabutykh Perekaziv») [Ekphrasis and hypotyposis in the early prose of J. R. R. Tolkien (descriptions of the dwellings of the Valar in the «Book of Forgotten Tales»)]. *Suchasni literaturoznavchi studiyi*, 13, pp. 489–499. Kyiv: Vyd. tsentr KNLU (in Ukrainian).
- Skorbatyuk, D. and Mtt (Onyshchenko), R., 2019. Vrazhennya vid komikoniv po-zaporiz'ki [Impressions from comics a-la Zaporizhzhia]. *Das ist fantastisch!*, 05 Cimmeria, 2018/2019, pp. 68–72. (in Ukrainian).
- Woolf, D., 2022. «MIMIK» – fanzin pro Nastil'ni Rol'ovi Ihry ukrayins'koyu [«MIMIC» is a fanzine about Tabletop RPGs in Ukrainian]. *UAGeek* [online] Available at: <<https://uageek.space/dw-mimik>> (Accessed : 01.12.2022). (in Ukrainian).
- Yukhymuk, Ya., 2016. Podviyna inspiratsiya: muzyka i fentezi [Double inspiration: music and fantasy]. In: T. M. Riazantseva, Ye. O. Kanchura, ed. *Intermedial'ni vymiry literatury fentezi* [Intermediate dimensions of fantasy literature]: zbirka materialiv naukovo seminaru Tsentru z Doslidzhennya Literatury fentezi pry Instytuti literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny. Kyiv, kvitnya 2016 r. Kyiv, [w.p.], pp. 50–55. (in Ukrainian).

Стаття надішла до редакції 19.12.2022

## I. Кропивко

### FANTASY IN UKRAINE: AN IN-ACTION CULTURAL TRADITION

*Fantasy as a metagenre exists in many (art and non-art) forms, due to which scholars refer to it as a symbol of broad modern cultural development (O. Manakhov). Fantasy enhances the magicization of the real world and creates the secondary, non-existing one; it pushes numerous amateurs toward artistic self-implementation, unites the experts in various fields in their shared attempt to explore and create fantasy worlds, to arrange their life space. Fantasy as an in-action cultural tradition has not yet been interpreted as separate research; however, certain issues are regularly raised. Modern culture of fantasy penetrates literature, films, movie series, comic strips, manga, videogames in a way that makes fantasy one of the most important artistic styles of today, and is embodied in three dimensions – cultural, economic, and transmedia (K. Maj). The scholars*

*refer to comicons, videogames, artificial intelligence that will create animated 3D maps of fantasy locations (O. Manakhov) as well as to various types of fan-art (Ye. Kanchura, Ya. Yukhymuk), fanzines activity (S. Legeza), K. Kaczor). All these works have one common trait: each of them emphasizes the aspect connected with the main aim of the research and places a smaller focus on the fact that this is an in-action process – not only intertextual but also multiple media, often extra-art, as it covers different areas of the life of a modern individual who wishes to take an active part in this process rather than to be a mere consumer of the cultural product. The research seeks to prove that modern fantasy, particularly in Ukraine, is an in-action literary and, in a broader sense, cultural tradition, a multidirectional process affected by all the components of fantasy and making it impossible to clearly distinguish their positions; all taken together, they build the magic fantasy world, which combines an artistic illusion with the present. Fantasy in Ukraine is indeed an in-action cultural tradition, which is actively spreading beyond literature and targets both writers, and artists involved in numerous types of art (comics, live action etc.), as well as critics and fan community. Moreover, fantasy is a part of applied arts, street art and leisure activities (videogames, board games, festivals). The development of any fantasy-related activities testifies to the transgressive crossing of any borders – between experts and amateurs (fantasy created and explored by fans, fan-art, field-specific journals and fanzines, competitions and workshops run by editorial houses and fanzines, special projects and amateur online platforms, festivals and comicons), between art and routine life (wall art, paintings, fantasy décor), between high and pop culture (from art-house, indie-projects to merch). This trend is intrinsic not only to Ukrainian fantasy. Ukrainian culture is actively entering the global cultural process. The future focus of the research will be placed on Ukrainian fantasy, which is actively growing and becoming a part of the global literary and non-literary practice namely as an in-action cultural tradition, which is built under the influence of the fan community and embodied in various media and cultural forms thus testifying to the development of fantasy discourse of modern society.*

**Key words:** *fantasy, tradition, cultural product, fan-art, globalization.*

УДК 821.111-32.09“18/19”

**Л.М. Кулакевич**

ORCID: 0000-0002-2405-8894

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗТАБУЮВАННЯ ОБРАЗУ МАТЕРІ В НОВЕЛІ Д. Г. ЛОРЕНСА «МАТИ Й ДОЧКА»**

*Безпосереднє прочитання малої прози Д.Г. Лоренса дає підстави стверджувати, що дуже часто об'єктом зображення англійського письменника є жінка. Аналіз останніх досліджень і публікацій про творчість цього письменника за останні три роки засвідчив, що, як і раніше, об'єктом наукових рефлексій в основному є романи письменника. Особливості творення образу жінки в малій прозі англійського митця залишаються поза увагою. Це і зумовило актуальність нашого дослідження. Мета статті – проаналізувати особливості образу матері в новелі Лоренса «Мати й дочка» / *Mother and daughter*. Завдання дослідження – з'ясувати сюжетну основу новели і художні складники жіночих образів у ній.*

*Установлено, що сюжетним стрижнем новели є латентний конфлікт між Вірджинією Бодуїн і її матір'ю, спричинений гіпертрофованою опікою останньої. Підкреслено, що Лоренс у своїх творах неодноразово художньо презентує долю своїх героїв як результат материнського психологічного насилля. Деталі побутування жінок Бодуїн імпліцитно скеровують на розуміння відносин між ними як стосунків сімейної пари, де мати «грає» чоловічу роль. Розглядаємо зображення стосунків у родині Бодуїн як авторську версію грецького міту про Деметру і Персефону.*

*У висновках зазначено, що новела «Мати й дочка» Д.Г. Лоренса є своєрідною інтерпретацією грецького міту про викрадення дівчини як способу вирвати її з-під материнської опіки. Винесення в назву саме слів на позначення кровних взаємозв'язків можемо потлумачити як те, що життя жінок Бодуїн художньо презентують поширену в суспільстві модель відносин й відповідно інтерпретувати життя Вірджинії не як окремий випадок, а як норму.*

**Ключові слова:** Лоуренс, образ жінки, міф про Деметру і Персефону, новела

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-140-148**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Девід Герберт Ричардс Лоренс (Lawrence H. Davison, 1885–1930) увійшов в історію англійської літератури першої третини ХХ століття як поет, новеліст, романіст, драматург, перекладач і літературознавець. Як зазначив Ф. Р. Лівіс, достатньо було б самих тільки новел, щоб Лоренс опинився серед перших письменників Англії (Leavis, 1955, с. 204–205). Культурні дискусії навколо творчого здобутку останнього не вщухають і нині, однак його новелістика і досі залишається майже не відрефлексованою в літературознавстві. З іншого боку, безпосереднє прочитання творів Д. Г. Лоренса дає нам підстави стверджувати, що дуже часто об'єктом зображення англійського письменника є жінка. Жіночий дискурс у його текстах презентовано в контексті соціокультурних і родинно-побутових стереотипів та відповідних до них жіночих ролей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналіз публікацій про творчість Д. Г. Лоренса за останні три роки дає підстави стверджувати, що, як і раніше, об'єктом наукових рефлексій в основному є романи письменника. Новелістика останнього стала предметом зацікавленнь небагатьох літературознавців. Так, Айджан Гекчек дослідив специфіку відтворення емоцій героїні новели «Запах хризантем» / *Odour of Chrysanthemums* (Gökçek, 2020). Цю ж новелу вивчав Маркос Норрис через призму

проблем сучасної текстологічної критики, запропонованої Джеромом Макганном, Пітером Шиллінгсбергом і Полом Еггертом (Norris, 2020). Аріс Масрурі Харахап прослідкував зміни людського мислення внаслідок промислової революції у новелі «Переможець на дерев'яному конику» / *The Rocking-Horse Winner* (Narahap, 2020). Д. Бернлі зосередився на лексичних особливостях новели «Фанні та Енні» / *Fanny and Annie* (Burnley, 2020). Ю Синчже проаналізував символіку коня в новелах Лоренса «Дочка торговця конями» / *The Horse Dealer's Daughter*, «Жінка, яка поїхала» / *The Woman Who Rode Away*, «Переможець на дерев'яному конику» / *The Rocking-Horse Winner* (You, 2021). Важливим внеском у лоренсознавство стала дисертаційна робота Н. Стирнік. Об'єкт її дослідження – збірки, які вийшли у світ за життя письменника: «Прусський офіцер» / *The Prussian Officer and Other Stories* (1914), «Англіє, моя Англіє» / *England, My England and Other Stories* (1922), «Зникла жінка» / *The Woman Who Rode Away and Other Stories* (1928). На думку Наталії Стирнік, вони презентують ранній, зрілий і пізній періоди його творчості. Дослідниця звертає увагу на те, що в новелах як більш мобільному жанрі письменник дуже часто «тестує» сюжетні лінії незавершеного роману. Так, сюжетно спорідненими є роман «Білий павич» / *The White Peacock* (робоча назва «Летиція», 1906–1910) і новела «Прусський офіцер» / *The Prussian Officer* (авторська назва «Честь та зброя» / *Honour and Arms*, 1907). Новела «Запах хризантем» / *Odour of Chrysanthemums* (1911) за змістом корелює з романом «Сини і коханці» / *Sons and Lovers* (1913), а в романі «Коханець леді Чаттерлі» / *Lady Chatterley's Lover* (1928) доля Кліффорда, який став інвалідом на війні, викликає аллюзії з новелою «Хворий шахтар» / *Sick miner* (1913) (Стирнік, 2021). Особливою заслугою Н. Стирнік є переклад українською мовою новел «Жених про запас» / *Second Best* (Стирнік, 2010), «Сутінки весни» / *The Shadows of Spring* (Стирнік, 2011), «Спокусниця» / *Witch à la Mode* (Стирнік, 2020). Однак особливості творення образу жінки в малій прозі англійського митця залишилися поза увагою як згаданих авторів статей, так і дисертантки. Отож **актуальність дослідження** є очевидною. Ми вже охарактеризували особливості моделювання образу жінки в новелах Д. Лоренса «Принцеса» / *The Princess* (Кулакевич, 2021), «Прекрасна Дама» / *The Lovely Lady* (Кулакевич, 2022b), «Сонце» / *Sun* (Кулакевич, 2022a). **Мета статті** – проаналізувати особливості образу матері в новелі Лоренса «Мати й дочка» / *Mother and daughter*.

**Завдання дослідження** – з'ясувати сюжетну основу новели і художні складники жіночих образів у ній.

**Виклад основного матеріалу.** Новела «Мати й дочка» вперше була надрукована в журналі *New Criterion* (1929), а згодом увійшла до збірки «Прекрасна Дама та інші історії» / *The Lovely Lady and Other Stories* (London : Secker, 1933). Неодноразове відсилання до Бальзака, а також згадки про вік героїні (30 років) вже на початку твору нав'язливо анонсують про те, що йтиметься про особисте життя молодої жінки. Сюжетним стрижнем новели є латентний конфлікт між Вірджинією Бодуїн і її матір'ю, спричинений гіпертрофованою опікою останньої. Героїня проживає у цивільному шлюбі з молодиком, знає декілька мов і працює в консульстві (тобто є емансипованою), однак її окремішність лише позірна, адже в тексті послідовно демонструється особистісна й емоційна підпорядкованість дорослої доньки своїй матері. На сюжетному рівні це оприявлено у спільному проживанні, коли Рейчел здобуває повний контроль над життям своєї доньки, подаючи це як прояв материнської любові й опіки. У тексті неодноразово вказано на «чарівний зв'язок» (Лоуренс, 2006, с. 454) між матір'ю і дочкою, що не руйнувався відстанню і часом. Характеристика «чарівний», на нашу думку, маркує стосунки як такі, що сформувалися поза суспільними настановами, не пояснювані, ірраціональні, такі, що перебувають за межами здорового глузду. Авторське зауваження про те, що місіс Бодуїн «мала владу над донькою, дивну жіночу владу, у якої немає нічого спільного з батьківською владою» (Лоуренс, 2006, с. 451), сприймається як іронічна репліка феміністкам, які вважали, що коренем нещасливого життя жінок є патріархальність суспільства. Усупереч такому канону Лоренс у своїх творах неодноразово художньо

презентує долю своїх героїв як результат саме материнського психологічного насилля (та все ж не вважаємо за це письменника апологетом прочоловічого / патріархального суспільства). Особливістю художнього образу родини в новелі «Мати й дочка», як і в багатьох інших новелах і романах Лоренса, є те, що в ній психологічно домінує освічена і вольова жінка, яка своєю гіперопікою позбавляє решту членів сім'ї можливості на власну життєву траєкторію. Постать батька у лоренсівських творах часто відсутня: він або помер (як-от Роберт Бодуїн) або його нівельовано до образу безхарактерного алкоголіка (роман «Сини і коханці»), іноді – пасивного романтика (новели «Англіє, моя Англіє», «Принцеса»).

У розумінні суті конфлікту в новелі «Мати й дочка» значущим є мікрообраз взуття. Як зазначає Н. Городнюк, у мітології та фольклорі взуття «символізує психологічний і буттєвий фундамент особистості, підвалини її світогляду – те, наскільки міцно у прямому й переносному сенсі людина стоїть на землі <...>» (Городнюк, 2017, с. 205). У творі зауважено, що Вірджинія завжди доношувала матеріні туфлі, що можна потлумачити як її апелювання лише до материного досвіду: «якщо мати помре, зникне джерело взуття, і мені доведеться обзавестися інвалідним кріслом» (Лоуренс, 2006, с. 455). У таких роздумах героїні про взуття символічно оприявнюється, з одного боку, її небажання здобувати власний досвід (купує туфлі, а потім не взуває їх, щоб не натирати мозолі), а з іншого – усвідомлення молодою жінкою своєї неготовності до життя без матері. У художній реальності Лоренса інфантильність Вірджинії, її небажання життєвої активності («їй хотілося повірити в долю, покласти на жереб і не робити більше жодних зусиль, жодних зусиль – ніколи» (Лоуренс, 2006, с. 486)) інспіровані, з одного боку, генетичною спадковістю (Рейчел згадує, що таким життєво пасивним був її чоловік), а з іншого – надмірною опікою матері, що унеможливила індивідуацію доньки. Вірджинія могла отримати досвід облаштування побуту і будування стосунків, проживаючи з Генрі Лаббоком, однак мати, маніпулюючи донькою, створила всі умови, аби чоловік покинув молоду жінку. Леді Бодуїн говорить, що хоче бути для доньки компаньйонкою / товаришкою, і в той же час відмовляє їй у можливості мати власні смаки, що виявляється хоч би і в ситуації облаштування квартири в Блумзбері (Вірджинія захоплюється ідеєю оформити житло, однак через критику матері втрачає до цього інтерес).

У новелі не зазначено, де подівся чоловік Рейчел (але у зв'язку зі згадкою про привида Роберта Бодуїна можемо припустити, що він помер), красива і розумна, вона не будувала стосунків з іншими чоловіками, що дає підстави говорити про її асексуальність. На такий висновок скеровує і характеристика леді Бодуїн Генрі Лаббоком: «<...> якби була її воля, то вона б жила зі світу всіх чоловіків, і залишилися б одні жінки» (Лоуренс, 2006, с. 459). Зауваження в тексті про те, що з часом між жінками встановилися стосунки, «більше схожі на стосунки подружньої пари, ніж матері і доньки» (Лоуренс, 2006, с. 451) дозволяють припустити, що, очевидно, саме сепароване від чоловіків життя з донькою і було *raison d'être* леді Бодуїн. Акцентування на чоловічості учинків Рейчел («А справді сучасною жінкою її робило те, що вона була скоріше *moiselle le Marquis*, ніж *madame la Marquise*» (Лоуренс, 2006, с. 457)) оприявнює авторську іронію з того, що більшість сучасних письменникові жінок сприймали емансипованість як право дотримуватися поведінкової моделі чоловіка, серед яких і позірне лицарське служіння своїй дамі та виконання її забаганок. Репліка Рейчел («Звичайно, Вірджиніє, я вважаю це твоєю домівкою, – сказала *miss Boudoin*. – Я ж лише твоя *dame de compagnie* і виконуватиму всі твої бажання, тільки накажи» (Лоуренс, 2006, с. 460)), а також поведінка Вірджинії, що «як дитина, як молода дружина» (курсив наш – Л.К.) (Лоуренс, 2006, с. 460), взялася облаштувати квартиру імпліцитно скеровують на розуміння відносин між жінками як стосунків сімейної пари, де мати «грає» чоловічу роль. Це внутрішньо відчував і Генрі Лаббок, називаючи костюм, придбаний йому Вірджинією на гроші матері, тунікою Несса. Відсилання до грецького міту про кентавра Несса, що зазіхав на кохану Геракла, активізує конотації протистояння молодика з Рейчел як боротьбу двох чоловіків за кохану жінку.

Неприродність такого близького зв'язку матері з дочкою оприявлено через мотив зачаклованості: Лаббоку здається, що стара відьма Рейчел зачаклувала молоду і слабку відьму (Лоуренс, 2006, с. 454). У розумінні образу Рейчел Бодуїн значимим є й мікрообраз Сфінкса, що неодноразово зринає в новелі (бо саме так означив потенційну тещу Генрі Лаббок). Як і мітична істота, що невідгадністю своїх ломиголовок не допускала появу нової людини у Фівах, так і леді Бодуїн своїми інтелектом і сарказмом витискає з життєвого простору Вірджинії всіх її кавалерів. Жіночі інтенції леді Бодуїн імпліцитно заявлені через згадки про її зацікавленість постатями Нінон де Ланкло, мадам Помпадур, мадам la Duchesse (Лоуренс, 2006, с. 457), жінок, що увійшли в історію французького королівського двору як такі, що, маючи неабиякий розум, сміливість діяти на власний розсуд усупереч суспільним стереотипам, плели майже що геніальні інтриги задля підтримування особистісних принципів існування, які проявлялися в ігноруванні суспільних вимог до пошлюбленої жінки, зацікавленістю культурними здобутками. Сучасними термінами їх можна означити як інфлюенсерів. На таку роль претендувала й Рейчел Бодуїн, яка, по суті, організувала салон у квартирі в Блумзбері. Місцезнаходження квартири, а також ім'я молодшої господині та її захоплення (Вірджинія Бодуїн патронувала бідних художників) викликають алузії із відомим Блумзберійським гуртком, який збирався в домі Стівенів (і де бував Лоренс, хоч і почувався там незатишно). Душею гуртка була Вірджинія Вульф (у дівочтві Стівен).

Нав'язливе акцентування в новелі «Мати й дочка» того, що Рейчел облаштувала квартиру у стилі XVIII століття, а також її позерство («Місіс Бодуїн хотілося зображувати поблажливість, тому вона старанно стримувалася. Дивилася на все ніби збоку, зберігала спокій, відстороненість вісімнадцятого сторіччя, їй подобалося контрастувати з розумною і трохи загадковою Вірджинією. Таку роль вона обрала собі, але це позерство заважало гостям, хоча вона була беззастережно милою з чоловіками, хоч би як не зневажала їх. І все ж таки чоловіки почувалися некомфортно: побоювалися її» (Лоуренс, 2006, с. 461)), також скеровують на сприйняття поведінкової стратегії леді як її прагнення бути центром уваги людей. Спритно маніпулюючи Вірджинією і вражаючи гостей дому своєю вдаваною добродушністю та непередбачуваною іронією, стара дама витискає чоловіків з життєвого кола дочки. Хижість ставлення Рейчел до чоловіків увиразнено її порівнянням з Цирцеєю (Лоуренс, 2006, с. 462), означенням її почуття гумору як «молота в рукаві» (Лоуренс, 2006, с. 463), яким вона оглушувала чергового доччиного залицяльника, унаслідок чого Вірджинія вже не могла сприймати чоловіка як розумного та достойного її. Нетиповість Рейчел у поведінці і вчинках акцентовано у баченні / сприйнятті жінки вірменином: «“Ну так! Я розумію! Ти гарна. Ти майже досконала, як *objet de vertu*”. Але його густі сиві брови начебто додавали: “Але яка з тебе, заради всього святого, жінка? Ти не дружина, не мати, не коханка, від тебе не виходить аромат жінки, ти гірша за турецького солдата чи англійського чиновника. Жоден чоловік не забажає обійняти тебе. Ти з племені вурдалаків, з роду ворожих духів потойбічного світу!”» (Лоуренс, 2006, с. 475). Така характеристика літньої жінки її потенційним зятем підводить до думки, що сепарованість Рейчел від чоловіків зумовлена не стільки модерновими приписами, як психотипом самої героїні. Звертаємо увагу і на те, що вже не вперше в новелістиці Лоренса зринає мікрообраз жінки-матері як кровопивці. Ще раніше подібними конотаціями письменник наділив образ леді Еттенборо в новелі «Прекрасна дама» (1927).

Американський лікар-психіатр, послідовниця юнгіанської школи Джин Шинода Болен, вивчаючи людську психіку і вибудовуючи класифікацію найбільш поширених типів людської поведінки, бере за основу грецьку мітологію: «Архетипними є всі міти та казки. Так само архетипними є й багато образів і сюжетів сновидінь. Саме наявність загальнолюдських архетипних моделей поведінки пояснює схожість мітологій різних культур» (Болен, 2004). Відповідно для дослідниці, боги давньогрецького пантеону – це архетипні моделі поведінки людини. Ім'я лоренсівських героїнь – Рейчел (д.-євр. Rachel – вівця, овечка, тобто тварина, що уособлює плодючість), Вірджинія (лат. Virgo – дівчина), а

також особливості їхніх стосунків скеровують на грецький міт про Деметру і Персефону. Ураховуючи те, що Д.Г. Лоренс був добре ознайомлений з грецькою мітологією і здобутками в галузі психоаналітики, можемо припустити, що аналізована новела є своєрідною інтерпретацією грецького міту про викрадення дівчини – Персефони / Кори. На користь цього припущення свідчить оцінювання Вірджинії Бодуїн старим вірменином, який почувався майже що визволителем, пропонуючи шлюб молодій жінці: «<...> Вірджинія була майже незайманою, загалом незайманою, за уявленнями патріархального східного чоловіка, справжньою незайманою» (Лоуренс, 2006, с. 478).

Серед олімпійських богів Деметра репрезентує архетип матері, адже це була її найважливіша роль – бути богинею родючості і матір'ю Персефони. І хоча інші богині теж мали дітей, саме Деметра була найбільше прив'язана до своєї доньки. За К.Г. Юнгом, для жінок з гіпертрофією материнського інстинкту чоловік є другорядною річчю: «<...> він є інструментом зачаття і стоїть як об'єкт, який потребує піклування, поряд з дітьми, бідними родичами, котами, курми і меблями» (Юнг, 2013, с. 121). На думку психоаналітика, такий тип «всепоглинаючої матері» є анахронізмом, «поверненням до темного матріархату, де чоловік нужденно нидіє лише як запліднювач і невільник ниви» [(Юнг, 2013, с. 130). Психолог наголошував, що донька такої матері буде ототожнювати себе з нею, «без чоловіка вона й близько не зможе підійти до себе», тому чоловік «повинен по-справжньому викрасти її у матері» (Юнг, 2013, с. 130). В образі Вірджинії Бодуїн якраз і втілено такий тип комплексу, який Юнг визначив як ототожнення з матір'ю (Юнг, 2013, с. 131). Через критику матері Вірджинія стає замкненою і невпевненою в собі, адже весь час мусить обирати між підпорядкованістю матері і бунтом проти неї, але в обох випадках вона не мала можливості повноцінно будувати стосунки з чоловіками. Відповідно молода жінка і спрямовує свої погляди на чоловіка, який зможе «викрасти» її в матері.

За Дж. Ш. Болен, у жінок із психотипом Деметри материнський комплекс повністю витісняє сексуальність. В образі Рейчер Бодуїн це презентовано через її стосунки з чоловіком, точніше їхню відсутність («викреслила зі свого життя чоловіка, яким ніколи не дорожила» (Лоуренс, 2006, с. 451)), а також через її ставлення до Генрі Лаббока: жінка надсилає доньці гроші, аби та придбала одяг для свого співмешканця. Подробиці листа («скоро весна і Генрі треба придбати костюм, щоб він пристойно виглядав на сонечку»; наполягання, щоб Вірджинія зробила це сама, бо той на це не спроможний (Лоуренс, 2006, с. 453)) оприявнюють несерйозне сприйняття Рейчел молодика як чогось на кшталт доньчиного аксесуару, приміром, песика, якого слід доглядати і вигулювати на вулиці. Переконані, що в образі леді Бодуїн персоніфіковано наявні в сучасному для Лоренса суспільстві стратегії виховання і підконтрольності молодого покоління, нав'язування йому життєвого досвіду як єдино можливого.

Моделюючи жіночі образи в новелі «Мати й дочка», Лоренс певною мірою окреслює одну з причин нещасливості багатьох сучасниць письменника: обираючи серед своїх гостей чоловіка для доньки, Рейчел надає перевагу молодим, здоровим і фізично привабливим претендентам, їхній внутрішній світ і розумові здібності для неї не є вирішальними (і вона зупинилася на Едріані – «красивому і не дуже розумному хлопчику» (Лоуренс, 2006, с. 465)). Очевидно, що такими критеріями керувалася і Вірджинія, зав'язавши у юності стосунки з Генрі Лаббокком й утримуючи його на свої заробітки. Та згодом своїм мовчанням вона допустила, щоб мати вижила молодика постійним нагадуванням йому про фінансову залежність від жінок Бодуїн. Думка про те, що початково жінка обирає чоловіка, закохуючись у його зовнішність, але потім психічно знищує того через нездатність забезпечити сім'ю так, як їй цього хотілося б, художньо презентована долями героїв новел «Запах хризантем» / *Odour of Chrysanthemums* (1911), «Англіє, моя Англіє» / *England, my England* (1915), роману «Сини і коханці» / *Sons and Lovers* (1913). Так, Елізабет Бейтс («Запах хризантем») лише після смерті Волтера Бейтса усвідомлює, що насправді нічого не знає про цього фізично довершеного чоловіка, у якого вона колись закохалася і який уже у шлюбі став пиякою. Вініфред Маршалл («Англіє, моя Англіє»)



шаленіла від красивого Егберта, що, як виявилось у шлюбі, був повною протилежністю Годфрі Маршаллу, її батьку. Оскільки молодий чоловік навіть не намагався стати матеріальною опорою своєї сім'ї, задовольняючись своїми мізерними доходами, та ще й спричинився до каліцтва доньки, Вініфред влаштовує йому холодну сімейну війну.

Такий ракурс бачення причин сімейних конфліктів, очевидно, є наслідком особистого досвіду Лоренса. Можемо припустити, що шкільна вчителька Лідія Бієрдсолл також закохалася в Артура Джона Лоуренса через його фізичну привабливість, бо, як згадує письменник, батько статків не мав, а мати у перші дні після пошлюблення була вражена шахтарським побутом обранця, й до кінця свого життя упосліджувала його за це (Лоуренс, 2003, с. 7). Звертаємо увагу на те, що шляхи вирішення подібних проблем Лоренс художньо презентує в новелі «Сонце»: Джульєтта якось подумала, що хоче побути з сицилійським селянином, з яким час від часу зустрічалася на стежці до берега моря, носити від цього чоловіка дитину, але не залишатися з ним на все життя. У той же час жінка заручається згодою свого законного чоловіка проживати з дитиною окремо від нього. Це скеровує на думку про те, що для Лоренса іманентне жіноче бажання народити дитину від фізично здорового та довершеного чоловіка є цілком нормальним і не зобов'язує жінку довіку перебувати у шлюбі з батьком дитини.

Можемо припустити, що Вірджинія в новелі «Мати й дочка» є художньою версією жаданого, на думку Лоренса, типу жінки для чоловіків: була сексуально привабливою, легко підпорядковувалася чоловікам у роботі і в розмові з нею вони не почувалися дурними. Героїня обирає старого вірменина через його внутрішню спроможність протистояти Рейчел Бодуїн (акцентовано іменем героя Арнольд – від герм. *arn* – орел, та *wald* – влада, сила), а одруження з ним є для молодої жінки способом позбутися влади матері. Арнольд стає для неї визволителем, в особі якого поєднуються функції партнера і батька, який піклуватиметься про свою доньку. Та якщо у грецькому міті Зевс мусив поступитися ультиматуму Деметри, зобов'язавши Персефону проводити з матір'ю більшу частину року, аби не загинула флора і фауна, то в новелі Лоренса спілкування матері й дочки зводиться до мінімуму аби врешті-решт Вірджинія змогла отримати індивідуальну свободу і побудувати власне життя.

Прочитання малої прози Лоренса, дає підстави стверджувати, що життя жінки як природної істоти, місію якої як дружини, матері, господині слід гармонізувати через сексуальне життя, є домінантною темою його новел останнього періоду. Певною мірою ситуація є віддзеркаленням актуальної на той час у суспільстві проблеми – емансипація жінки найчастіше тлумачилася як сепарованість від чоловіків і самостійне заробляння грошей. Та в художній реальності Лоренса послідовно показано, що робота – це територія чоловічого дискурсу. Рейчел, займаючись домашнім побутом і собою мала кращий вигляд і була значно щасливіша за доньку, нервову і виснажену роботою службовця. У новелі прямо зазначено, що інтелектуальна відповідальність, сконцентрованість на роботі, напруженість негативно позначаються на жінці більше, ніж на чоловікові (Лоуренс, 2006, с. 405). Подібні зауваження щодо вмінь і можливостей жінки як такої, скалками розкидані в різних творах Лоренса, очевидно, і стали підставами для пізніших звинувачень письменника в сексизмі (як це зробила Симона де Бовуар у книзі «Друга стаття», 1949). Демонструючи стосунки матері й дочки, письменник виводить проблему на позагендерний рівень: причиною конфлікту між рідними людьми було те, що Рейчел вбачала у Вірджинії *Alter ego*, а не іншу особистість. У багатьох творах долями своїх героїв Лоренс послідовно підводить до думки, що доросла дитина / молода людина – це окрема істота, яка має право на своє життя без втручання матері. Стосунки можна побудувати лише через визнання своєї дитини як окремого індивіда і поваги до її вибору. І якщо жінка це егоїстично ігнорує, прагне домінувати в житті своєї дорослої дитини, то вона може зруйнувати її життя, навіть спричинити смерть (як це сталося зі старшим сином леді Еттенборо в новелі «Прекрасна дама»). У новелі «Мати й дочка» розкидано деталі, які вказують на матеріальну забезпеченість героїнь, акцентується на їхній зовнішній привабливості і розумі, однак, за

художньою версією Лоренса, все це саме по собі не робило життя жінок повноцінним. Мати й дочка почуваються нещасливими з різних причин. Якщо Рейчел через свою асексуальність та гіпертрофований материнський інстинкт прагне домінувати в житті доньки і будь-який чоловік є для неї конкурентом, то Вірджинії бракує чоловічої уваги і майже що батьківської опіки.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Отже, новела «Мати й дочка» Д. Г. Лоренса є своєрідною інтерпретацією грецького міфу про викрадення дівчини як способу вирвати її з-під материнської опіки. Винесення в назву саме слів на позначення кровних взаємозв'язків можемо потлумачити як те, що життя жінок Бодуїн художньо презентують поширену в суспільстві модель відносин й відповідно інтерпретувати життя Вірджинії не як окремий випадок, а як норму.

### Бібліографічний список

- Болен, Дж. Ш., 2006. Богини в каждой женщине. В: *Новая психология женщины. Архетипы богинь*. Киев : PSYLIB.
- Городнюк, Н., 2017. *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття : монографія*. Дніпро : Свідлер А. Л. 560 с.
- Кулакевич, Л., 2021. Особливості інтерпретації мотиву сплячої красуні в новелі Д.Г. Лоренса «Принцеса». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*, 2(22), с. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2021-2-22-3>
- Кулакевич, Л., 2022а. «Elan vital»: «перезавантаження» жінки в новелі Г.Д. Лоренса «Сонце». *Міжнародний філологічний часопис*, 13(2), с. 51–61 DOI: <http://dx.doi.org/10.31548/philolog2022.02.006>
- Кулакевич, Л., 2022б. Особливості трансформації образу Великої Матері в новелі Д.Г. Лоренса «Прекрасна Дама». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*, 1(23), с. 91–99. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-8>
- Лоуренс, Д. Г., 2003. *Фантазия на тему о бессознательном. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность*. Москва : Эксмо.
- Лоуренс, Д. Г., 2006. *Мать и дочь. В: Счастливые привидения: рассказы*. Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, с. 451–492.
- Стирнік, Н., 2010. Жених про запас. В: *Всесвіт*. № 7–8, с. 187–194.
- Стирнік, Н., 2021. *Новелістика Д. Г. Лоренса: мотивно-тематичний комплекс і жанрові стратегії*. Кандидат наук. Дисертація. Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара.
- Стирнік, Н., 2020. Спокусниця. В: *Всесвіт*. № 1–2, с. 82–98.
- Стирнік, Н., 2011. Сутінки весни. В: *Всесвіт*. № 7–8, с. 143–157.
- Юнг, К. Г., 2013. *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів : Астролябія. 588 с.
- Burnley, D., 2020. D. H. Lawrence, «Fanny and Annie». In: *The History of the English Language*. P. 390–396.
- Gökçek, A., 2020. The Significance of Epiphany in D.H. Lawrence's Short Story «The Odor of Chrysanthemums». *Advances in Language and Literary Studies*, 11(5), p. 32. DOI: <https://doi.org/10.7575/aiac.all.s.v.11n.5p.32>
- Harahap, A. M., 2020. Modernism in «Mabel» and «The Rocking-Horse Winner». *Language Research Society*, 1(1). DOI: <https://doi.org/10.33021/lrs.v1i1.1034>
- Leavis, F. R., 1955. *D. H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth : Penguin Books in Association with Chatto and Windus.
- Norris, M., 2020. Bibliographical Approaches to D. H. Lawrence's «Odour of Chrysanthemums»: Archive Fever for the Text-In-Process. *Textual Cultures*, 13(2). DOI: <https://doi.org/10.14434/textual.v13i2.31603>
- You, X., 2021. Animal Vision and Life Consciousness –‘Horse’ in D. H. Lawrence's 1920s Short Stories. *English Language and Literature Studies*, 11(2), p. 78.

### References

- Bolen, Dzh. Sh., 2006. *Bogini v kazhdoy zhenshchine* [Goddesses в Everywoman]. In: *Novaya psikhologiya zhenshchiny. Arkhetipy bogin*. Kiev : PSYLIB Publ. (In Russian)
- Burnley, D., 2020. D. H. Lawrence, «Fanny and Annie». In: *The History of the English Language*. P. 390–396.
- Gökçek, A., 2020. The Significance of Epiphany in D.H. Lawrence's Short Story «The Odor of Chrysanthemums». *Advances in Language and Literary Studies*, 11(5), p. 32. DOI: <https://doi.org/10.7575/aiall.v.11n.5p.32>
- Gorodnuk, N.A. 2017. *Res incognita: semiotyka rechi u skhidnoslovianskomu modernistskomu romani pershoi polovyny 20 stolittia* [Res incognita: semiotics of the thing in the East Slavic modernist novel of the first half of the 20th century]. Dnipro: Svidler A. L. Publ. 560 p. (in Ukraine)
- Harahap, A. M., 2020. Modernism in «Mabel» and «The Rocking-Horse Winner». *Language Research Society*, 1(1). DOI: <https://doi.org/10.33021/lrs.v1i1.1034>
- Kulakevych, L. M. 2021. Osoblyvosti interpretatsii motyvu spliachoi krasuni v noveli D.H. Lorensa "Princess" [Peculiarities of the interpretation of the princess archetype in D.H.Lawrence's novella "Princess"]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2(22), p. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2021-2-22-3> (in Ukraine)
- Kulakevych, L. M., 2022a. "Elan vital": "perezavantazhennia" zhinky v noveli D. H. Lorensa "Sun" ["Elan vital": women's rehabilitation in D. H. Lawrence's short stories "Sun"]. *International Journal of Philology*, 13(2). p. 51–61 DOI: <http://dx.doi.org/10.31548/philolog2022.02.006> (in Ukraine)
- Kulakevych, L. M., 2022b. Osoblyvosti transformatsii obrazu Velykoi Materi v noveli D.H. Lorensa "The Lovely Lady" [Specifics of transformation of the big mother image in the short story by D.H. Lawrence "The Lovely Lady"]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1(23), p. 91–99. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-8> (in Ukraine)
- Lawrence, D.H. 2003. *Fantazyia na temu o bessoznatel'nom. Psykhoanalyz y bessoznatel'noe. Pornohrafiya y neprystojnost'* [Fantasy on the theme of the unconscious. Psychoanalysis and the unconscious. Pornography and obscenity]. Moskva, Eksmo Publ. (In Russian)
- Lawrence, D.H. 2006. *Mat y doch. Schastlyvye pryvydeniya* [Mother and Daughter. Happy Ghosts]. Moskva, B.S.H.-PRESS Publ. (In Russian)
- Leavis, F. R., 1955. *D. H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth : Penguin Books in Association with Chatto and Windus.
- Norris, M., 2020. Bibliographical Approaches to D. H. Lawrence's "Odour of Chrysanthemums": Archive Fever for the Text-In-Process. *Textual Cultures*, 13(2). DOI: <https://doi.org/10.14434/textual.v13i2.31603>
- Styrnik, N., 2021. *Novelistyka D.H. Lorensa: motyvno-tematychnyj kompleks i zhanrovi stratehii* [D. H. Lawrence's Short Stories: Motifs, Themes and Strategies within the Genre]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Dniprovskiy natsionalnyi universytet imeni Olesia Honchara.
- Styrnik, N., 2020. *Spokusnytsia* [Witch à la Mode]. *Vsesvit* [Universe]. № 1–2, p. 82–98.
- Styrnik, N., 2011. *Sutinky vesny* [The Shadows of Spring]. *Vsesvit* [Universe]. № 7–8, p. 143–157.
- Styrnik, N., 2010. *Zhenykh pro zapas* [Second Best]. *Vsesvit* [Universe]. № 7–8, p. 187–194.
- You, X., 2021. Animal Vision and Life Consciousness – 'Horse' in D. H. Lawrence's 1920s Short Stories. *English Language and Literature Studies*, 11(2), p. 78.
- Yung, K. G., 2013. *Arkhetypy i kolektivne nesvidome* [Archetypes and the collective unconscious]. L'viv, Astroliabiiia Publ. (in Ukraine)

Стаття надійшла до редакції 29.10.2022.

**L. Kulakevych**

## **DETABOOING THE MOTHER'S IMAGE IN THE NOVEL BY D.H. LAWRENCE "MOTHER AND DAUGHTER"**

*Cultural discussions of D.H. Lawrence's creative legacy never cease, but his novelistic work remains the least considered in literary scholarship. A direct reading of D.H. Lawrence's works gives us every reason to note that a woman very often becomes the subject of his prose. The discourse on women in his texts is presented in the context of socio-cultural and family stereotypes of the female role.*

*Analysis of recent research and articles on the works of D.H. Lawrence over the past three years has shown that his novels continue to be the main subject of scholarly consideration. Only a few literary critics have dealt with D.H. Lawrence's novels, completely ignoring the image of women in short prose. Hence the obvious **relevance** of our research. **The aim** of the article is to analyze the features of the image of the mother in Lawrence's novel 'Mother and Daughter'.*

***The task of the research** is to establish the foundation of the plot of the novel and the artistic components of female images in it.*

*It has been established that the novel's core plot is the latent conflict between Virginia Bodoïn and her mother, whose dominant feature is overprotection. The text consistently demonstrates the personal and emotional subordination of an adult daughter to her mother. In his works, Lawrence often artistically depicts the fate of his characters as a direct result of maternal psychological violence. In the short story "Mother and Daughter", similar to many other short stories and novels of Lawrence, the artistic image of the family features a psychologically dominant, educated, and strong-willed woman, who, through overprotection, deprives the opportunity for the rest of the family to live their own life. The figure of the father in Lawrence's works is often absent: he is either deceased or reduced to the image of a spineless alcoholic or a passive romantic.*

*As the author gets into the routines of the Bodoïn women's lives, they implicitly lead us to an understanding of the relationship between the two of them as that of a married couple, where the mother "plays" the male role. Rachel's separation from men appears to be caused rather by the psycho type of the heroine than the modern way of living. Guided by the classification of the most common types of human behavior developed by Jean Shinoda Bolen, a follower of the Jungian school, we consider the depiction of relationships in the Bodoïn family as the author's version of the Greek myth about Demeter and Persephone. The text contains details that attest to the financial prosperity of the heroines and emphasize their beauty and intelligence, but according to Lawrence's artistic version, all this did not make the women's lives fulfilling. Mother and daughter feel unhappy for different reasons. If Rachel, due to her asexuality and hypertrophied maternal instinct, seeks to dominate her daughter's life and takes any man as a competitor, Virginia, on the other hand, lacks male attention and even paternal care.*

*The conclusions state that the short story "Mother and Daughter" by D.H. Lawrence is a kind of interpretation of the Greek myth about the abduction of a girl as a way to get her out of her mother's care. The fact that the words denoting blood relationships are used in the title of a short story leads us to the following interpretation: the lives of Bodoïn women artistically represent a very common in society of that time model of relationship, and so, we would consider Virginia's life not as a special case, but as a norm.*

***Keywords:** Lawrence, the image of a woman, the myth of Demeter and Persephone, novel*

УДК 82.09:7.038.6]82.07

**О. М. Солецький**  
ORCID: 0000-0002-6709-0253

### **ІКОНІЧНО-КОНВЕНЦІЙНІ КООРДИНАТИ ПОСТМОДЕРНУ: ЮРІЙ ІЗДРИК «ВОЦЕК»**

*У статті досліджуються іконічно-конвенційні взаємодії наукового та художнього констатування естетики та філософії постмодерну. На основі культурологічних та літературознавчих студій, присвячених постмодерну, автор відстежує найбільш частовживані поняттєві номінування, категорії, що визначають увиразнення інтерпретацій його естетики та філософії як нової споглядальної та метафізичної зосередженості, що має децентрований, плинний когнітивний фокус та презентує смислову дискретну системність. Провідними категоріями, які використовуються для окреслення світоглядних та стильових параметрів постмодерну та виказують особливу форму іконічно-конвенційних стягнень для їх вираження, є «ризом», «складка», «фрактал», «лабіринт», «фігури подібностей», «симулякр», «післячорнобильська бібліотека». Вони трактуються як лінгвофілософські концепти нового типу, які дозволяють візуалізувати «хаос» культурних артефактів і феноменів.*

*Автор статті зосереджується на увиразненні художніх відображень цих явищ у «Воцєку» Ю. Іздрика. У Іздриковій інтерпретації свідомісної акційності Воцєка проглядається намір фокусування на репрезентативному «конфлікті», що переростає в крайню і остаточну репрезентативну симуляцію. Вона нагадує візуально-вербальні схрещення, що констатують специфічну мисленнєву емблематику, химерну акційну образно-словесну сполучуваність, яка відображає постмодерну розкутість та хаотичну сенсотворчість.*

*Ключові слова:* постмодерн, іконічне, конвенційне, Ю. Іздрик, ризом, фрактал, лабіринт, симулякр, сенс.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-149-157**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Постмодернізм у культурологічних та літературознавчих студіях інтерпретується як новий тип споглядальної та метафізичної зосередженості, що має децентрований, плинний когнітивний фокус та презентує смислову дискретну системність. Ці ознаки насамперед визначаються в особливій іконічно-конвенційній репрезентативності, що нівелює традиційні відношення між споглядальним і усвідомленим, конкретним образом і його значенням, пропускаючи та зумисне видаляючи (перетасовуючи, підмінюючи) окремі ланки, що присутні у звичних смислових структурах. Значною мірою це пов'язано зі спробами переглянути та модифікувати «межі мови», продемонструвати недосконалість, обмеженість та поверховість будь-яких намагань створення увиразнених та замкнених сенсів. Ці явища вкотре підкреслюють перманентну актуальність смислової «емблематичності» (більш детально про явища смислової «емблематичності» див.: Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну (Солецький, 2018)), яка синкретично відображає загадковість, певну непрозорість, вільну асоціативність, потребу і доречність констатування будь-яких значеннєвих виражень у закодованій, часом хаотичній співдії оптичних і вербальних ретинів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Провідні категорії, які використовуються дослідниками для окреслення світоглядних та стильових параметрів постмодерну, виказують особливу форму іконічно-конвенційних стягнень для їх вираження. «Ризом»,

«складка», «фрактал» вважаються лінгвофілософськими концептами нового типу, які дозволяють візуалізувати «хаос» культурних артефактів і феноменів. Олена Ніколаєва використовує математичні та гуманітарні конотації поняття «фрактал» як дескрипцію культури цифрової епохи, що об'єднує в собі якості ризоми та складки й спирається саме на додаткову наочну візуальну семантизацію. «Фрактал являє собою наочну і операційну візуалізацію ідеї «хаотичної» складності, безкінечного становлення незавершеності, процесуальності й іманентно «запрограмованої» динаміки багатьох соціокультурних феноменів» (Ніколаєва, 2014, с. 114).

За схожим «емблематичним» принципом структурують поняття «ризом» Ж. Дельоз і Ф. Гваттари, деталізуючи його наочну контурну множинність (кореневище, зграя щурів, цибулина, мурашник, гетерогенні оса і орхідея) та асоціативно-предметні втілення. Зміст поняття утворюється через особливу іконічну-вербальну доповнювальність, де саме візуальний елемент дозволяє ефективно констатувати особливості постмодерної естетики, які позначають її нелінійність, хаотичність, антиєрархічність, множинність, «шизоїдність» тощо. «Форми ризоми доволі різноманітні, від зовнішньої, поверхової гіллястості до конкретних цибулин і бульби, чи зграї щурів» (Делез і Гваттари, 2008, с. 298). Ризома дозволяє авторам продемонструвати у емблематичній формі відмінності між постмодерною і класичною культурою – «культурою кореневища» і «культурою дерева». Остання, що є символом класичного мистецтва, спирається на теорію мімесису, калькує та наслідує природу. Дерево, його стовбур, корінь і крона відображають лінійну модель світу. «Уся логіка дерева – це логіка кальки і відтворення [...] Вона полягає в калькуванні чогось уже завершеного, виходячи з закодованої структури чи несучої осі. Дерево сортує, ієрархізує кальки, кальки схожі на листя дерев» (Делез і Гваттари, 2008, с. 304). Ризома ж творить карти, а не кальки, вона сперечається з дійсністю, експериментує, має безліч варіативних «входів» і нагадує лабіринт (Барма, 2013, с. 16-22.).

Концепція «лабіринту» у трактуваннях дослідників постмодерну теж спирається на емблематичну структуру. Зосібна, Олег Барма зазначає: «У своїх роботах У. Еко характеризує ризому як своєрідний прообраз лабіринту, що, на наш погляд, дозволяє представити цей концепт емблематичною фігурою постмодернізму» (Барма, 2013, с. 19). Лабіринт конкретизує безкінечність простору, топосну множинність, відсутність єдиного вектору руху, багатство входів, відсутність центру і периферії, хаотичну потребу постійної динаміки та смислових «мандрів». Рух у координатах ризоморфного лабіринту «ілюструє» (унаочноє) домінанту постмодерної метафізики, що виражає складне балансування поміж «центром і розірваною окружністю; між точкою, яка зникає, і тією ж нескінченною сферою існування, центр якої всюди, а межі ніде» (Стародубцева, 2000, с. 242).

Так чи інакше, дослідники постмодерної естетики активно спираються на понятійну «іконологію» для вираження особливих засад нової культури та філософії. Їхня емблематична репрезентативність очевидна. Опис домінантних ознак нової естетичної моделі, як бачимо, спирається на давні структурно-семіотичні механізми, у які вносяться нові образні констеляції. Усе це спонукає до осмислення ролі «візійності», споглядальності, оптичної сфокусованості та сформованої на їх основі смислової асоціативності у контексті постмодерної сприйнятливості, що визначає **актуальність та мету дослідження**.

**Виклад основного матеріалу.** Оглядаючи історію сенсостановлення у координатах західної культури, Мішель Фуко виокремлює чотири типи («фігури») функціональних проявлень категорії схожості (подібності): припасованість (*convenientia*), суперництво (*aemulatio*), аналогія і симпатія (Фуко, 1994, с. 54-62) – та відзначає їх конструктивний вплив на інтерпретацію та тлумачення, організацію символічних переходів, загалом, підкреслює провідну роль у створенні можливостей пізнання речей. Визначення подібностей починається з особливої метафізичної візуальної сфокусованості, оптичного зосередження, що створює умови для розгортання зближень між «словом і річчю».

Припасованість (*convenientia*) позначає сусідство місць, зближення, що відображає

дотичність граней, перехід однієї речі в іншу. Це подібність, яка пов'язана з просторовими відношеннями між суміжними речами, вказує на сенсову контактну взаємоперехідність: «Світ – це загальна “припасованість” речей» (Фуко, 1994, с. 56). Суперництво – другий вид подібностей, що проявляються на відстані. «У суперництві, – стверджує М. Фуко, – є щось від відображення у дзеркалі» (Фуко, 1994, с. 56). Завдяки цій якості речі, які розсіяні у світі, можуть вступати між собою «у перегуки». Рот – це Венера, наголошує Фуко, адже ним передають поцілунки і слова кохання. Такі відношення дозволяють уподібнювати речі, що перебувають у різних кінцях Всесвіту і можуть ототожнюватись без просторових зближень чи зщеплень. «Шляхом свого подвоєння у дзеркалі світ долає притаманний йому феномен відстані; цим він торжествує над місцем, яке визначене для кожного об'єкта» (Фуко, 1994, с. 56–57). Суперництво нагадує подвоєння речі, «воно народжується згинанням предмета, обидва краї якого одразу опозиціонують один одному» (Фуко, 1994, с. 57). Ця категорія у трактуванні М. Фуко близька до поняття «складка» Жюльє Дельоза насамперед у спорідненому окресленні візуально-виражальних та, водночас, гносеологічних перцептивних згинів та подвоєнь, що формують смислову еквівалентність. Загалом, вона є ще одним терміном, який використовують Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, для характеристики явища «ризому», що теж спирається на іконічно-конвенційний синкретизм.

Третя форма – аналогія – об'єднує в собі два попередні типи. «Як і суперництво, аналогія забезпечує дивовижне зіткнення подібностей у просторі; проте вона наголошує, як і припасованість, на взаємній прилаштованості речей, їх зв'язках і з'єднаннях» (Фуко, 1994, с. 58). Загалом, тут на перший план виходить особлива сенсотворча метафізична емблематичність, яка дозволяє створювати смислові узагальнення через алегоричні уподібнення. Вона демонструє залежність сенсів від опосередкованих візуальних комбінувань та трансформацій. «Схожі відношення виявляються в аналогії людського тіла до землі, на якій вона живе: шкіра людини – це земля, його кістки – це скали, вени – великі потоки; міхур – це море, а сім головних частин тіла відповідають семи металам, що заховані в земляних жилах» (Фуко, 1994, с. 59).

Червятий тип – симпатія – для М. Фуко є виявом вільної, хаотичної, природної властивості уподібнень та асиміляції, що пов'язана з субстанційною перехідністю, натуралістичною («фізичною») трансформативністю, спостереження за якою творять основу для зародження метафізики. Симпатія – це початок руху. Вона пов'язує речі через зовнішню «видиму» динаміку, яка латентно формує внутрішні обміни. «Вогонь, який є гарячим і легким, підіймається в повітря, до якого невтомно тягнуться пагони полум'я; проте він втрачає свою особисту сухість (яка споріднює його з землею), одержує вологість (яка пов'язує його з водою і повітрям) і зникає легкою парою, у синьому димі, у хмарі, перетворюючись на повітря» (Фуко, 1994, с. 60). За таким принципом організована «симпатія» як форма подібності, візуально зримі якості та субстанційні перевтілення тотожні прихованим трансформаціям смислових узагальнень, іконічна модифікативність пропорційна смислового руху. «Симпатія – це настільки потужна і владна Тотожність, що вона не задовольняється тим, аби просто бути однією з форм подібності; симпатія володіє небезпечною властивістю уподібнювати, ототожнювати речі, змішувати їх, руйнувати їхню індивідуальність, роблячи їх, у такий спосіб, чужими до тих речей, якими вони були» (Фуко, 1994, с. 60–61).

Мішель Фуко наголошує на вагомості емблематичних сенсостановлень через відношення поміж «видимим і невидимим», які визначають «обличчя» світу, що «вкрите геральдичними гербами, їх характерними рисами, знаками і таємними словами – “ієрогліфами”» (Фуко, 1994, с. 63). Простір подібностей нагадує велику відкриту книгу, яка наповнена малюнками, що закликають до тлумачень і трактувань. Це велике дзеркало взаємовідображень «шелестить словами. Німі відображення подвоєні словами, що вказують на них» (Фуко, 1994, с. 64).

Зосереджуючись на природі утворення знаків, виявляючи форми їх структурно-семантичної динаміки, звертаючись до осмислення феномену мови, Мішель Фуко акцентує

на особливій пропорційності візуальних аналогій та їх вербальних маркувань, що були однаково важливі «і для магії, і для ерудиції» (Фуко, 1994, с. 68). Візуальні подібності динамізують смислові увиразнення, вони утворюють підставу для логічного обґрунтування певних узагальнень, що висновуються з оптичних аналогій. Зокрема, певні схожості можна відзначити між «горіхом і головою: товста зелена кора, що огортає кістку – раковину – плоду, лікує рани окістя черепа, а внутрішні болі голови запобігаються саме ядром горіха» (Фуко, 1994, с. 64). Встановлення таких значеннєвих еквіваленцій ще для Торквато Тассо було формою «долання усепроникаючого хаосу буття, приборкуванням дурної безконечності» (Чекалов, 2001, с. 503), що, на його думку, сповна втілено у «філософії» емблеми.

Емблематичні механізми виявляють свою конструктивну актуальність в увиразненні багатозначних окреслень постмодерного поняття симулякр, його функціональної вагомості для констатування нових модифікацій іконічно-конвенційної виразовості, ролі різних смисловиразових подібностей у гіперреальній метафізичності. Симулятивність постмодерну пов'язана з новими візуальними актуалізаціями, з новою оптичною аксіологією, яка видозмінює окулографічний простір рецепції, встановлюючи нові координати розуміння та «прочитання» світу, що впливає на нові темпоритми та екзистенційні пріоритети. Така переорієнтованість цілком слушно увиразнила вагомість «штучності», «копійності», «віртуальності» як онтологічних властивостей та якостей нової доби, що по-різному увиразнюють нові комбінації смислових подібностей за старими схемами.

Власне у такому руслі розгортаються постмодерні дискурсивні практики. Окреслюючи результат своїх спостережень за сучасним літературним процесом, Тамара Гундорова пропонує нове термінологічне стягнення «післячорнобильська бібліотека», яке спирається на «символічно-цивілізаційне» уявлення Чорнобиля, що «асоціюється вже не лише з соціо-техно-екологічною катастрофою, але й стає символічною культурною подією, а також апокаліптичним текстом про відкладення кінця цивілізації, культури й людини в післяатомну добу» (Гундорова, 2005, с. 8). Постчорнобильська бібліотека, таким чином, «є метафоричним образом водночас загроженої та збереженої культури, що як *ковчег, музей, бібліотека, храм, саркофаг, список* існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом, на межі між високою та масовою культурою» (Гундорова, 2005, с. 8). Акцентуючи на подібностях, що спираються на аналогії між постмодерним «художнім мисленням» і «Чорнобилем», між літературним життям і глобальним атомним віком, дослідниця розглядає культурологічні та мистецькі явища кінця ХХ століття в контексті техногенних явищ, а цивілізаційний рух трактує як хитку «сталість» багатоголосого переформулювання. Візія роздертого вибухом атомного реактора латентно проектує смислові узагальнення про післяапокаліптичну текстуальність, що репрезентується як перервана (розірвана), різноспрямована, фрагментарна, хаотична, гібридна, без чітких, замкнутих граней «зовнішнього» і «внутрішнього».

Постмодерн пропагує нові окреслення гібридної візуальності, що стає симуляційним тлом для текстуального коментування та розгортання смислових конструкцій. Конфігурація таких увиразнень і тут спирається на давні емблематичні репрезентації, вкотре демонструючи потребу наочного репрезентування, оптичного фокусування для прокламації абстрактних узагальнень, їхню актуальність й у іронічно-карнавальному дискурсі, що описував нові типи світоглядної «лімінальності», переходи між реальним та ірреальним, персоналізацією та деперсоналізацією, нормою та відхиленням.

Тамара Гундорова слушно відзначає такі тенденції у «Воццеку» Ю. Іздрика: «Іздрик удається до своєрідної візуалізації рефлексії «я» в процесі сприйняття реальності. Автор розщеплює суб'єкта на Я, Ти і Той (він). Я – субстанція, що мислить, Ти – поверхня тіла, проекція свідомості, межа живого-неживого, Той – кого бачу (інший). Це і є Воцтек. Отож авторові важливо не лише замкнути свого протагоніста у власних думках, але показати сам



процес матеріалізації сприйняття, вихід свідомості поза межі тіла й тілесності» (Гундорова, 2005, с. 105–106). Узагальнено, письменник для реалізації свого задуму потребує гібридного візуально-вербального комплексу, своєрідно відібраних матеріалізованих оптичних констант, що дозволяють за допомогою вербальних абстракцій розгортати художні узагальнення.

Класифікуючи різновиди болю, Ю. Іздрик фокусується на наочній констатації больових подразнень та рецепцій: «Справжньої нерухомості вимагалось лише в одному (третьому) випадку, коли мозок усередині зсихався, зіщулювався до розмірів горішаного ядра, і цей сплетений з оголених нервових закінчень горіх, тримаючись, мов серце в дзвоні, на одній якійсь сумнівній спиноталамній мотузці, як серце ж у дзвоні, калатав, бився до розжарених стінок черепа, до стін, вштриканих розпеченими вістрями найчистішого іспанського заліза та шпичаками найавтентичнішого месопотамського терну, вимоченими в найросійськішій царській горілці та найіндіанськішому курарі» (Іздрик, 1997, с. 9). Унаочнення больових нервових подразнень, їхня візуальна репрезентація у межах замкнутого колового окреслення цілком відповідає композиційній структурі малюнкowego зображення у класичній емблемі і є лише частиною більш розлогого смислового комбінування, що перетинає візуальні та вербальні інфлексії, наголошуючи на потребі ілюстрованих, предметних конкретизацій для абстрактних узагальнень.

Проте ці явища є проявами більш глибокої тенденції, що пов'язана зі специфікою свідомісної акційності та когнітивним метаболізмом, тож і їхнє проявлення має більш широкі резонанси. Тамара Гундорова зауважує такі ознаки у різних типах творчого орієнтування: «Іздрик – багатолітній редактор оригінального концептуального журналу «Четвер», у якому своєрідні візуальні колажі та кліпи доповнюють літературні публікації. Вся його власна проза так само мозаїчна, візуальна й фрагментарна. Іздрик відтворює відеограми внутрішніх монологів, зображуючи свого персонажа на грані божевілля, хвороби й галюцинаторної свідомості, відтворюючи його безкінечні експерименти, фантазії, роздвоєння та уявні голоси. Автор милується вербальними й топографічними метаморфозами, жахами, перетіканням образів і картин, впроваджуючи галюциногенну техніку в буденну свідомість. Це власне польоти фантазії, озвучені у хворобливому андеграунді – пам'яті» (Гундорова, 2005, с. 108-109).

Постмодерна свідомість, на відміну від первісного натуралістичного емблематизму, візуальні маркери використовує для демонстрації смислової розхристаності, індивідуальної розгубленості, деперсоналізації сучасної людини, що розвивається хаотичним інформаційним наваллям, онтологічною дезорієнтованістю, емоційним фальшуванням та імітацією раціональності. Гібридна візуальність, як і гібридна семантика, є виявами амбівалентної емоційності, одночасної суперечливості оцінок і вражень, внутрішньої роздвоєності та пізнавальної розосередженості, що демонструють загальну недовіру та скепсис, втрату віри у пафосні смисли та логічні обґрунтування. Тексти розкривають різні рівні візуально-вербальної хаотичної гри.

Цілком слушно, що такі тенденції актуалізують осмислення уявлень про кордон і межу, їхню розмитість та перехідність, полюсне зливання. У Іздрика вони теж спираються на конкретний візуальний досвід, його смислову потенційність, що стає основою автоінтерпретаційної комбінаторики, мисленнєвого емблематизму Воццека. Вони розгортаються у руслі міркувань М. Фуко про категорію «подібності», їхню конструктивну роль у становленні знань, звичайно ж, з притаманною авторському стилю іронічністю та пародійністю. Іздрик начебто ілюструє роздуми М. Фуко про категорію «припасованості (*convenientia*)», що вказує на дотичність та перехід граней, просторову суміжність та предметну контактність, що є джерелом утворення сенсів. «Ти змирився навіть з тим неглибоким софізмом, згідно із яким «поверхня тіла» – поняття теж цілком умовне. Адже перехід від тебе, безумовно живого, до найближчого докільця, безумовно неживого – на диво нечіткий, розмазаний, примарний: ці змертвілі кінчики нігтів, це вимираюче волосся, цей зашкарублий панцир ороговілої шкіри... Де знаходиться шов? де межа? де кордон,

котрий би відділяв і захищав тебе від не-тебе? Невже і тут відсутня дискретність, і твоє перетворення, твій поступовий перехід в рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» (Іздрік, 1997, с. 12).

Розмитість меж зумовлена розмитістю чи надмірною насиченістю сприймання реальності, споглядальним та інтерпретаційним взаємонакладанням, що провокує розгортання сенсів через симуляційні «візуальні» поєднання. Редукуючи власне «я» до «певної пульсуючої субстанції» автор концентрується на описах мінливості та модифікаційності у химерних асоціативних унаочненнях: «Пульсації цієї уявної кульки, цього нового і суверенного твого «я», ніяк не залежали від твоєї ж таки волі і не підлягали жодним закономірностям. Така непередбачуваність страшенно вимотувала і втомлювала. Бо щойно “ти” розміром був не більше яблука (і яблуко це з певною недбалістю викотилося краєм за межі черепа) – як за мить роздувався, розпухав настільки, що легко вміщував у собі добру третину земної кулі. Ціла гама марнот, скорбот і мук налетіла на тебе, бо ж ти раптом починав і знати, і відчувати:

як десь в твоєму власному внутрі відбуваються тектонічні розломи і океани киплячої лави булькають, немов якась щойно спожита зупа;

як гігантські отари безрадісних хмар закручуються в тобі циклонами й антициклонами, проливаючи по дорозі дощі, гублячи мимохідь блискавки і громи» (Іздрік, 1997, с. 12). «Подібності», які встановлює автор, утворюють перехідну контактність між «межовими» станами свідомості протагоніста і натуралістичними образами та явищами, природними стихіями, що предметно унаочнюють, матеріалізують їхню абстрактну чуттєвість. Узагальнено вони виражають когнітивні спрямування в межах досяжного семіотичного інструментарію, приховану внутрішню потребу власної ідентифікації, констатування «себе-я» в межах конструкцій Абсолюту через перелічення його різногранних сполучень, що стає порятунком, звільненням і сенсом циклічної роботи «очікування, боротьби, терпіння і знемоги» (Іздрік, 1997, с. 14).

Тамара Гундорова зауважує, що «у “Воццеку” Іздрік удається до своєрідної візуалізації рефлексії “я” в процесі сприйняття реальності» (Гундорова, 2005, с. 105). Саме особлива форма «візійності», своєрідне оптичне фокусування, що часто не має кордонів розрізнення зовнішнього і внутрішнього, з заломленням на відтворення рецептивної межовості, полюсних коливань мисленневих зосереджень, суттєво впливає і на смислове жонглювання, аж до повного абсурду: «Термометр показує температуру мого тіла. Отже, між цим стовпчиком рідкого металу, запаяним у шкляний капіляр, і мною є певний зв'язок. Атоми мого тіла, рухаючись активно, штовхають атоми скла, а ті натомість – атоми ртуті, що спричиняє до збільшення її, ртуті, об'єму – чи не бздури? Влітай, відлітай» (Іздрік, 1997, с. 33).

Схожі описи демонструють втрату сенсів звичної візійності, зумисне порушення балансу між спогляданням та осмисленням, спотворення відповідностей між традиційним уявним відтворенням і смисловим стабілізуванням, що пов'язані з відходом від шаблонних типів міжсоціальної автоідентифікації. Ця хаотична, онірична гра у значеннєві перегинання та відхилення спонукає канонізувати «страх» як найбільш адекватну екзистенційну та емоційну релевантність, до якої має прагнути герой такого світочуттєвого перегину. «Проси страху. Прошу тебе, проси страху. Не проси радості і не проси щастя, бо радість і щастя скороминущі, і єдино страх швидкоплинності пом'якшить для тебе несподіванку біди та розпачу, котрі прийдуть неодмінно» (Іздрік, 1997, с. 32).

У Іздриковій інтерпретації свідомісної акційності Воцека проглядається намір фокусування на репрезентативному «конфлікті», що переростає в крайню і остаточну репрезентативну симуляцію. Вона нагадує візуально-вербальні схрещення, що констатують специфічну мисленнєву емблематику, химерну акційну образно-словесну сполучуваність, яка відображає постмодерну розкутість та хаотичну сенсотворчість.

Текст системно пропагує смислову, виражальну, суб'єктну амбівалентність, а з

позиції автора-героя «імперсональну персональність». «І от він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж надумав сконструювати такий текст (чи тільки розповісти про нього), який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим. Власне кажучи, йшлося би про два тексти, чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте «щось» неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» (Іздрик, 1997, с. 94). Ця загальна тенденція постмодерну розривати усталені відповідності між образом і його назвою, розхитувати традиційну іконічно-конвенційну впорядкованість, перейменовувати, переакцентувати, утворює латентний код нової світоглядної емблематичності. Володимир Єшкілев, розкодовуючи «внутрішню енциклопедію» роману Іздрика, констатує феноменологію, за якою «опорні знаки “внутрішніх енциклопедій” (фрейми) – це, швидше, не таємні коди постмодерністської інтертекстуальності, але стереотипні образи поточної дійсності, вштамповані у підсвідомість автора-деміурга його побутом, настроями, ностальгіями за близьким ретро» (Єшкілев, 2002, с. 152).

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Потяг до модифікацій і трансформацій образів, мови, почуттів, зміщення оптичного фокусу пов'язані з особливою потребою пропагування «несталості» і змінності, замаскованості та хаотичності сенсів, остаточності і смислової замкнутості. Така текстуальна стратегія є яскравим втіленням властивостей «ризому», «фракталу», «складки». У Ю. Іздрика вона має свої іконічно-вербальні вираження і у різних частинах тексту зринає, як аксіологічне нагадування про перманентний постмодерний гносеологічний алгоритм. «Тоеві хотілося уникнути набридливої лінеарності чи навіть прямолінійності тексту, необхідності читати від початку до кінця, чи принаймні знати про початок і кінець – над подібним завданням безуспішно бився згаданий раніше Кортасар. Жодному з дзеркал, повернутих одне до одного, не вільно бути першим. Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи за нею ще одну, а за тією ще і ще» (Іздрик, 1997, с. 95). Поряд з цим автор розташовує ще одну «емблематичну» композицію, що спирається на візуальні репрезентації постмодерного поняття «лабіринт». «І ще: кожен, хто входить у цей світ, у цю книгу, вже ніколи не знайде виходу назовні, блукаючи поміж неіснуючим, поміж мірадами власних “я”, котрі згорають у вогні невпинної анігіляції» (Іздрик, 1997, с. 95).

Тексти Ю. Іздрика структурально та семіотично досить виразно відображають постмодерну ідеологію й аксіологію. Самодостатньо та послідовно, з притаманним автору зосередженням на відтворення химерного плетива болю, галюцинацій, марень та сновидінь, фантазій та уявлень, з «пародійним жонглюванням» (Ю. Андрухович) цитатами, образами, хронотопом, плинною наративною фокалізацією, вони демонструють особливу вагомість візійного фокусу, оптичного (хай миттєвого та змінного) локалізування для розгортання художніх інтерпретацій лімінальності та крайності буттєвих сенсів. Обґрунтовані теоретиками постмодерної естетики поняття «фракталу», «симулякру», «ризому», «складки» мають своє художнє репрезентування у текстах письменника і вказують на їхню світоглядну близькість до інтелектуальних рухів ХХ століття.

Постмодерн пропонує нову оптичну сприймальність, що характеризується поглибленим та «ризомним» фокусуванням, взаємонакладанням та трансформуванням різних спектрів візійності, нерегулярною структуральною взаємоподібністю, що трансформує різноб'ємні однотипності. Олена Ніколаєва трактує її як «точку зору в оптичному сенсі – водночас як теоретичну рефлексію і як концептуальний інструмент, що відрізняється від того способу візуалізації і концептуалізації, який виключно можливий у прямолінійному картезіанському просторі» (Ніколаєва, 2014, с. 117). «Фрактальна» оптична зосередженість у структуруванні постмодерних сенсів конкретизує нову якість емблематичних механізмів у процесах текстотворення і світосприймання.

### Бібліографічний список

- Барма, О., 2013. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 9, с. 16–22.
- Гундорова, Т., 2005. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. Київ: Критика.
- Делез, Ж. и Гваттари, Ф., 2008. Ризома. *Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия*. Москва: Прогресс-Традиция, с. 296–306.
- Єшкілев, В., 2002. Воццекурґія бет: коментарі до «внутрішньої енциклопедії» роману Іздрика «Воцтек». *Воцтек & воццекурґія*. Львів: Кальварія, с. 145–184.
- Іздрік, Ю., 1997. *Воцтек*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Николаева, Е., 2014. От ризомы и складки к фракталу. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 2, с. 114–120.
- Солецький, О., 2018. *Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Стародубцева, Л., 2000. Метафізика лабіринта. *Альтернативные миры знания*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, с. 238–296.
- Фуко, М., 1994. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: А-сэд.
- Чекалов, К., 2001. Маньєризм. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, с.501–503.

### References

- Barma, O., 2013. Kontseptsiiia ryzomorfnoho labiryntu v kulturi postmodernu [The rhizomorph labyrinth conception in postmodern culture]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 9, pp. 16–22. (in Ukraine).
- Hundorova, T., 2005. *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [Post-Chornobyl library Ukrainian literary postmodernism.]. Kyiv: Krytyka. (in Ukraine).
- Delyoz, Zh. and Gvattari, F., 2008. Rizoma [Rhizome]. *Estetika i teoriya iskusstva XX veka: Khrestomatiya*. Moskva: Progress-Traditsiya. pp.296–306. (in Russian).
- Yeshkiliev, V., 2002. Votstsekuriia bet: komentari do «vnutrishnoi entsyklopedii» romanu Izdryka «Votstsek» [Wozzekurgia bet: comments on the "internal encyclopedia" of Izdrik's novel "Wozzeck"]. *Votstsek & votstsekuriia*. Lviv: Kalvariia, pp. 145–184 (in Ukraine).
- Izdryk, Yu., 1997. *Votstsek* [Wozzeck]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV (in Ukraine).
- Nikolaeva, Ye., 2014. Ot rizomi i skladki k fraktalu [From rhizome and fold to fractal]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federalnogo universiteta. Seriya: Gumanitarnie i sotsialnie nauki*, 2, pp. 114–120. (in Russian).
- Soletskyi, O., 2018. *Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu* [Emblematical Forms of Discourse: From Myth to Postmodernity]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. (in Ukraine).
- Starodubtseva, L., 2000. Metafizika labirinta [Metaphysics of the labyrinth]. *Alternativnie miri znaniya*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, pp. 238–296. (in Russian).
- Fuko, M., 1994. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnikh nauk* [Words and things. Archeology of the Humanities]. Sankt-Peterburg: A-cad. (in Russian).
- Chekalov, K., 2001. Manerizm [Mannerism.]. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii*. Moskva: Intelvak, pp.501–503 (in Russian).

Стаття надійшла до редакції 29.12.2022.

O. Soletskyi

### ICONIC-CONVENTIONAL COORDINATES OF THE POSTMODERN: YURI IZDRYK «WOZZECK»

*The article explores the iconic-conventional interactions of scientific and artistic ascertainment of postmodern aesthetics and philosophy. Based on cultural and literary studies devoted to postmodernism, the author tracks the most frequently used conceptual nominations. These categories determine the expression of interpretations of his aesthetics and philosophy as a new contemplative and metaphysical focus, which has a decentralized, fluid cognitive focus and presents a meaningful discrete systematicity. The leading categories that are used to delineate the worldview and stylistic parameters of postmodernism and show a special form of iconic-conventional constraints for their expression are “rhizome”, “fold”, “fractal”, “labyrinth”, “figures of similitude”, “simulacrum”, “post-Chornobyl library”. They are interpreted as a new type of linguistic-philosophical concepts that allow us to visualize the “chaos” of cultural artifacts and phenomena.*

*Postmodernism promotes new outlines of hybrid visibility, which becomes a simulated background for textual commenting and deployment of semantic constructions. The configuration of such expressions demonstrates the need for visual representation, optical focusing for the proclamation of abstract generalizations, and their relevance for descriptions of cognitive “liminality”.*

*The article notes such trends in Y. Izdryk's “Wozzeck”, the interpretation of Wozzeck's conscious agency. One can see the intention of focusing on the representative “conflict”, which turns into an extreme and final representative simulation. It is reminiscent of visual-verbal crossings, which state-specific thinking emblematic, whimsical action figurative-verbal connectivity, which reflects postmodern looseness and chaotic meaning-making. The text systematically promotes semantic, expressive, subjective ambivalence, and from the position of the author-hero, “impersonal personality”.*

*Postmodernism offers a new optical perceptibility, characterized by deepened and “rhizome” focusing, overlapping, and transforming various spectra of visibility and irregular structural similarity that transforms multi-dimensional homogeneity.*

**Keywords:** *postmodern, iconic, conventional, Y. Izdryk, rhizome, fractal, labyrinth, simulacrum, meaning.*

УДК 821.161.2Лук7]Мій.09

**Л. І. Шморлівська**

ORCID 0000-0002-6843-3545

### **ЖИТТЯ ЯК ТРАГЕДІЯ, СПРИЧИНЕНА ВІЙНОЮ: ОПОВІДАННЯ ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА «МІЙ СИНУ!»**

*У статті розглянуто маловідоме й раніше недосліджуване оповідання Дениса Лукіяновича «Мій сину!». Його мотиви, образна система, жанрова специфіка зіставляються з подібними за стилістикою й тематичною парадигмою зразками української прози. Висвітлено новаторський підхід автора до творення ним жіночого образу війни. Зроблено висновок, що цей твір письменника щільно входить у тематичну, жанрово-стильову парадигму модернізму, зокрема неореалізму, а також експресіонізму й натуралізму, першої половини ХХ ст.*

**Ключові слова:** Д. Лукіянович, оповідання «Мій сину!», тема війни, образ матері, жанр, стиль, модерність письма.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-158-165**

**Постановка проблеми в загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Дениса Лукіяновича (1873–1965) зазвичай асоціюється з повноформатними виданнями, хоч таких обмаль: «За Кадильну» (1902), «Від кривди» (1904), «Філістер» (1909), «Франко і Беркут» (1956). Це велика проза на актуальні свого часу теми, інколи й «вимушене» письмо, яке й вочевидь спричинило тенденційне ставлення до самої особи автора як мовляв, прорадянського. Ще частіше ім'я Д. Лукіяновича репрезентує літературно-критичну думку тривалого історико-літературного відтинку (дослідження про Т. Шевченка, Ю. Федьковича, О. Кобилянську, О. Маковея, В. Стефаника, Лесю Українку та ін.). Що ж до зразків малої прози, зокрема вміщених у періодиці, то вони майже невідомі сьогочасному читачеві та й науковцями не проаналізовані.

Подібна доля спіткала оповідання Д. Лукіяновича під промовистою назвою «Мій сину!». Воно з'явилося 1935 року на сторінках відомого тоді журналу літератури й мистецтв «Назустріч» (1934–1938), попри це не фігурує в жодному бібліографічному списку творів свого автора. Цікаво, що «Назустріч» досі вважається еталоном літературного часопису. Значущу характеристику журналові дав автор-укладач двотомної «Літературознавчої енциклопедії»: «У виданні було проголошено естетичний підхід до поцінування мистецьких явищ, орієнтацію на європейський модернізм» (Ковалів, 2007, с. 86). З огляду на ці обставини **метою та завданням пропонованої розвідки** є схарактеризувати ідейно-тематичний зміст і жанрово-стильову специфіку названого художнього твору, тим самим «уписавши» його в історію української літератури 1920-1930-х років.

**Актуальність дослідження** визначається передовсім антивоєнним пафосом оповідання Д. Лукіяновича, він так суголосний нашому часові. По-друге, таке дослідження важливо здійснити ще й з огляду на те, що автори журналу «Назустріч» були людьми, налаштованими проєвропейськи: як сказано, вони пропагували естетизм, заперечуючи застарілі народництво й реалізм. Ідеться про Богдана-Ігоря Антонича, Івана Керницького, Юрія Косача, Анатолія Курдидика, Ярослава Курдидика, Василя Софроніва-Левицького. Що ж до Д. Лукіяновича, то він відзначився в цьому часописі своїми літературно-критичними виступами: маємо на увазі його розвідки, присвячені Т. Шевченкові («Шевченко – поет учорашньої й завтрашньої України», «Два незнані листи», 1936). Але, виходить, і Д. Лукіянович-прозаїк належав до згаданого кола письменників, що також

побільшує значущість створеного ним і спонукає до пильнішого вивчення відповідних публікацій.

**Виклад основного матеріалу.** Оповідання «Мій сину!» має присвяту «В. Сімовичеві» (Лукіянович, 1935, с. 2). Відомо, що дороги Д. Лукіяновича не раз перетиналися з дорогами цього українського філолога та культурного діяча. Саме Д. Лукіянович видав у Львові статтю В. Сімовича «Учора й завтра Буковини» (1925), додавши до неї вступне слово «Я – з більшістю», де розповів про особливості буковинського краю. До речі, ця передмова спонукала Д. Лукіяновича до написання художньої збірки під такою ж назвою «Я – з більшістю» (1935). У свою чергу В. Сімович приязно відгукнувся про твори письменника («За Кадильну», 1902; «Від кривди», 1904), навіть згадував про них у своїй праці «Рідне письменство (Що кожний українець повинен прочитати з рідного письменства)». Ще однією підставою такої присвяти могло бути й те, що В. Сімович певний час був редактором двомісячника «Назустріч».

Історичним тлом оповідання служать події Першої світової війни, так званий Великий відступ (27 червня–14 вересня 1915), у результаті якого наступальна операція військ Центральних держав (Австро-Угорщини, Німецької імперії, Османської імперії, Болгарського царства) призвела до нищівної поразки Російської імперії та її відходу вглиб території на кілька сотень кілометрів. Д. Лукіянович згадує конкретні села Львівщини Тростянець і Стільсько, які локально мали стосунок до згаданих подій.

Крім того, посприяти такій авторській ретроспекції могли свіжі події 1930-х років (політичні суперечності, спричинені недосконалою Версальською системою, й агресивна політика нацистської Німеччини та інших країн) як передумови Другої світової війни. З цього погляду оповідання Д. Лукіяновича виступає своєрідною засторогою, є твором-попередженням.

Основна ж тема оповідання, а саме втрата матір'ю свого сина, який пішов на фронт, типова для творів, що художньо демонстрували період Світової війни 1914–1918 рр. Але зовсім неординарним виявляється те, що їй, цій жінці, відведено у Д. Лукіяновича головну роль попри схильність письменників-мужчин зображати в таких творах («Татаре» Т. Бордуляка, «Гермес Праксителя», «Душі кланяються» М. Яцківа та ін.) самі бойові події, чоловічу дружбу на фронті чи повернення звідти. «Головними героями були чоловіки в образах солдата, місцевого управителя, священника, учителя. Натомість жінки появлялись як героїні “другого плану”, як своєрідне тло, на якому розгорталися чоловічі історії» (Байдак, 2016, с. 167).

Значущим видається й те, що наразі Д. Лукіянович знов повертається до подачі оповіді через посередництво жіночого образу, як це було у зразках малої прози раннього періоду («Багнітки», 1899). Оповідач і героїня ніби зливаються воєдино, реципієнт бачить усе очима матері-страдниці. Оповідання мислиться як спогад-монолог одного персонажа, подекуди навіть – сповідь-монолог: «Мало вам? [до нової влади] Убийте мене, але з Андрусем... я одна маю право з ним розмовляти. Більше ніхто. І не вторкайтеся до нас, і не каляйте його, не перед вами він винуватий» (Лукіянович, 1935, с. 3).

Щодо проблеми визначення жанрової та стильової специфіки написаного, то варто акцентувати на часі його народження. Це була повоєнна пора, коли письменники прагнули поділитися враженнями як очевидці страшного періоду й залишити таким чином інформацію для майбутніх поколінь. Дослідниця так характеризує творчість тих письменників-мужчин: «Прозаїки демонстрували соціальні й економічні катаклізми, висвітлювали питання життя і смерті, добра і зла, грошей і насильства, творення і руйнування. Поряд з героїзмом завжди зображували драму воєнного часу, яка змушувала задуматися над вартістю людського життя» (Байдак, 2018, с. 180). Жанрова форма цьому максимально сприяла, адже саме в період великих історичних змін, добу деформації особистісних цінностей певних соціальних груп чи навіть інколи всього народу саме оповідання й новела стали головними на авансцені літературних жанрів. Д. Лукіянович як автор схиляється тут більше до першого, тому що саме воно дозволяє відтворювати суворі

події, які нібито розсіпані на сотні деталей, але мисляться цілісно. Про твір такого типу писав В. Фашенко: «Оповідання містить в собі ширше коло життєвих зв'язків, воно з більшою кількістю переходів у розвитку дії чи відтворенні рефлексій аналізує те або інше явище, має вищий ступінь деталізації у розкритті характерів. Загалом оповідання тяжіє до ширших форм прози, які досліджують долю людську» (Фашенко, 2005, с. 171). Справді, оповідання Д. Лукіяновича хоч і має знакову подію, але вона не є центральною чи особливою, автор подає її такою, якою вона є, ба більше: важливіші самі емоції й переживання героїв, що випливають із пережитого. Схиляння письменника до цього жанру засвідчує й використання «відкритого» фіналу, що так само було характерною ознакою оповідання ХХ століття.

Щодо стилістичних особливостей, то слід відзначити, що Д. Лукіянович продовжував послуговуватися стратегією синтезу стилів ХХ століття – від романтичних й експресіоністичних тенденцій, характерних для показу війни, до натуралістичних та імпресіоністичних, що «оголювали» душі героїв. В. Агеєва стосовно такої дифузії слушно зазначала: «Реалізм, натуралізм та імпресіонізм були трьома стильовими напрямками в руслі єдиного типу творчості. А поряд з цим бачимо і розквіт суб'єктивних стилів, зокрема неоромантизму, експресіонізму» (Агеєва, 1994, с. 12).

Композиція оповідання «Мій сину!» структурно чітка й виважена. За обсягом твір доволі короткий – поміщений на двох неповних газетних шпальтах, має формальний поділ на три частини без називання автором глав: передумови майбутнього воєнного наступу, сам напад на село і спроба матері врятувати сина, його оплакування. У творі помітна й змістова сконденсованість. Автор починає «тягнути» сюжетну нитку з кінця, подаючи судове засідання, на якому з'ясовують причини зникнення юнака: «Чесний Суд сам скликав мене, тепер мені дозволяє не ставати за свідка. Та я не німа, і не злодій мій син» (Лукіянович, 1935, с. 2). Опісля цього героїня у формі монологу розповідає передісторію, що й спричинила трагедію. Апеляція до судової зали як до першого локусу оповідання видається невинуватою. У 1914–1917 рр. Д. Лукіянович сам служив у дивізійному суді австрійського війська у Станіславові, звідки й міг перейняти опорні матеріали для майбутнього оповідання, адже таких ситуацій у лихоліття війни було достатньо.

Сюжет зав'язується на оголошенні евакуації з села у зв'язку з майбутнім наступом військ на цю територію: «В п'ятницю сполудня вибухнув і викричав: на суботу, на рано вибиратися з села! Ударить дзвін. Ударить одна криса – виступати з дітьми, з худобою і всім маєтком. А вдарить у великий дзвін, тоді село рушить на Дністер. Хто лишиться – горе велике» (Лукіянович, 1935, с. 2). Настрій з кожною новою фразою пригнічується, стає напруженішим, надто, коли оголосили для чоловіків мобілізацію: «Дивлюсь я на Андруся – він відмінився. Мав біль якийсь у собі, лише таївся» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Материні тяжкі думки часто перериваються ретроспективою на щасливі дні й споглядання у них за сином: «Ліпше мені з ним, ніж іншій мамі з дочкою. Може, тому, що хлопцем робив мені всю дівочку роботу» (Лукіянович, 1935, с. 2). Та ці спомини скороминущі, бо Андрусь згодом «ходив по хаті, руки сукав, та так без одного слова і кинувся. Вибіг кудись» (Лукіянович, 1935, с. 2). Момент розлуки жінки з сином чи чоловіком часто подавався у творах воєнної тематики. Письменник і громадський діяч Степан Шухевич відтворив увесь трагізм прощання сім'ї з чоловіками, яких відправляли на фронт: «[...] жінки стояли на воротах з заложеними руками і з горя непритомними очима дивилися кудись у безвісти. Нещастя прийшло так ненадійно, що не було навіть часу заплакати» (Шухевич, 1930, с. 7). Та Андрусь навіть і не попрощався, щоб не ранили матір ще більше: «Відплив від мене, як та тінь із вітром, що світлом хитає, а я далі стояла під градом куль» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Події в оповіданні розвиваються дуже стрімко. Після короткої зав'язки автор одразу подає приготування села до бою і, власне, сам напад: «В суботу не розлилася ще срібна юга сонця над лісом, як церковний дзвін ударив і муравельник розбурхав» (Лукіянович, 1935, с. 2). Емоційно важким видається момент збирання чоловіків у небезпечну дорогу. Вони



розуміють, що на них чекає, але рушають у бій природно: «А от вам перший рушився дівчур, збирається. Хлопчище собі. За ними й чоловіків тато спустив із бабки [верхня частина хатньої печі] храбустиві [?] ноги, лави досягаючи; і той, бач, готовився йти» (Лукіянович, 1935, с. 2). Та центральним жіночим образом це не сприймається як патріотизм чи щось життєво необхідне, жінка сприймає це метафорично: «Ні хлопчик, ні дід старий не тямлять, що на чужій землі вітер повіє, і вони позастигають» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Розвиток дії триває. Після важких зборів подається ще напруженіший монолог матері: «Ідіть. Сама лишуся. Щось невидне, а жахливе й вороже тягне вас неминуче. Бачу я» (Лукіянович, 1935, с. 2). Уривчасті речення підкреслюють хвилювання героїні, її невпевненість у завтрашньому дні. Також виразно подається характеристика війни як символу чужорідності, ворожості, чогось різко протиставленого домашньому затишку та материнській любові.

Подібно до творів інших письменників, автор порушує проблему самотності жіноцтва в час війни, та все ж не загострює на цьому, не створює образу невірної жінки: «Недовго була я сама, надтягнули декілька московських підстаршин, заночували. Не питаєте, чи мені милі, але моя хата була хоч безпечна, було де голову склонити» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Посередині твору автор вводить нового персонажа – дівчину, яка симпатизувала Андрусеві: «Понад вечірку пішла я д'Михайловим. Мої стежечки на їх клин давно, та давно вже заросли були. Скручую я попри їх леваду, під вишнею стоїть Оленка, зжахнулась» (Лукіянович, 1935, с. 2). За допомогою цього образу краще розкривається постать самої матері. Раніше вона з обережністю й навіть упередженістю ставилась до потенційної невістки, та зараз ситуація склалась інакше: «Тоді без слова я пішла д'хаті. Але думаю: якась на мені мусить бути зміна, коли Оленка так насмілилась» (Лукіянович, 1935, с. 2). Тільки наприкінці жінка через розуміння фатальності ситуації все ж дозволяє синові спілкуватися з дівчиною бодай кілька останніх хвилин: «Андрусь ніби зрадів, бо це ж ласка моя, велика: досі я в свої одвірки ніяк не пускала тієї дівчини, що хтіла мені мого сина взяти» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Сповідь матері продовжується. Вона поривається віднайти сина, повернути його додому: «Зате у вівторок, іще ні світ, ні зоря – вже я на стежці. Димку в зуби, щоб не футалась мені поміж коліна, долоньями груди держу – та в гони-перегони з вітром буйним, хоч під ногами ховзько» (Лукіянович, 1935, с. 2). Автор переносить читача від подій зовнішніх до внутрішніх – почуттів збідованої матері: «Залишилось мені з того бігу: нехай крикне хто, нехай гризота яка, а в мене серце товчється, мов у жмені птах» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Опісля того, як героїня все ж знаходить сина, зрозуміло, що зарадити вона вже ніяк не може. І хоч була можливість повпливати на нього, та жінка усвідомлює, що це тільки зашкодить: «Я здогонила. Андруся за руку. Багато їх там парубків і підпарубочих із усюдів. Як же на очах усього товариства осмішувати хлопця? А його життя? Я вже не питаю, тільки веду» (Лукіянович, 1935, с. 2). Цей момент ще більше вказує на схожість героїні з біблійним образом Діви Марії, що готова до самопожертви заради Сина.

Далі сюжет у творі розгортається повільніше, але не менш напружено. Відчувається приреченість головної героїні й невідворотність майбутніх подій. Фарби настільки згущуються, що важко сказати, де «темніше» – на війні чи в душі матері: «Настала тиша мертва, гнітила все село – наче під покришкою» (Лукіянович, 1935, с. 2). Саме в цій частині оповідання можна простежити за громадянською позицією жінки. Вона не підтримує жодну зі сторін, знаючи, що кожна несе розбрат і смерть: «[...] московські ледарі розбили комору, там поганці хату пограбували, та ще й збиткуються»; «Хто мадяра не знав? Куди вони з початком війни пробігли в Галичині, там скрізь залишилися згарища чорні й високі шибениці» (Лукіянович, 1935, с. 2). Війна сприймається героїнею однозначно як зло. Щоб передати хвилювання жінки й неконтрольованість її емоцій, автор застосовує гротескні прийоми: «Солдати корову за лісу, дід з дітьми у сіни, а мій Андрусь здалеку зорить у

вікно, наче той кіт, що перед собакою втік на жердку» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Читач поступово підводиться до кульмінаційної точки: «Все в хаті ждало чогось, мов перед бурею, мов перед ливним дощем, немов перед смертю» (Лукіянович, 1935, с. 2). Найгострішим же моментом виступає не сам напад військ на село, а остаточна розлука матері й сина: «Не йди, дитино, не йди, Андрійку, бо я зараз тут упаду, загину! А він мені: Я вже записаний!» (Лукіянович, 1935, с. 2). Після цього гострого моменту настає розв'язка: «Та ж їх понесло і слід за ними завіяло» (Лукіянович, 1935, с. 2). І хоч після цього Д. Лукіяновичем подано опис бою, та останній зовсім не передає людських страждань порівняно з горем окремої людської одиниці: «Зачало гримати, шибки дзвенчали, вже й не перехреститись: багацько й густо били кулі. Мовчки ввійшло з сіней дівчатисько і хлопчик, і згорблені тато. Тривожно всі дивляться на мене, збіглися. Так бурю куріпята [курчата] чують» (Лукіянович, 1935, с. 2). Розв'язкою в оповіданні формально можна назвати сповідь матері, спогад її про сина, котрий так і не повернувся з фронту: «Дожидала я, чекала я з дня на день, а його нема, а його нема» (Лукіянович, 1935, с. 2).

Щодо системи образів, то вона в оповіданні максимально сконденсована. Центральним образом виступає матір, яка переживає власну трагедію втрати сина. Сам Андрусь попервах мислиться читачем більше в ролі другорядного персонажа, адже автор подає його з ракурсу тільки матері, її думок і хвилювань про нього. Та згодом стає очевидним, що син теж є головним героєм, адже він – сенс материного життя. Другорядним персонажем, навіть епізодичним, проте вітаїстичним є Оленка, закохана дівчина, через образ якої Д. Лукіянович прагне показати невідворотні внутрішні зміни самої матері. Писар громадський, дідо з дітьми – всі інші згадані персонажі. Перший виступає в ролі «пекельного вістуна», передвісника горя, «Луципера», а другий – збірний образ наймолодшого і найстаршого покоління, що мусить насильно пожинати наслідки війни.

На особливу увагу заслуговує постать матері. Ця жінка у своїй екзистенційній ситуації – рупор збідованого народу, попри все символ незламності, втілення незборимої материнської любові – один із найсильніших жіночих образів у творчості Д. Лукіяновича. Цікаво спостерігати за думками цієї героїні, її максимальною зібраністю. Вона поєднує дві сутності: матері, натури тонкої, безмежно вразливої («Він [Андрусь] з хати – мені серце мліє» (Лукіянович, 1935, с. 2) і жінки сильної, незборимої («Зате у вівторок, іще ні світ, ні зоря – вже я на стежці» (Лукіянович, 1935, с. 2)). Д. Лукіянович не відходить далеко від «чоловічої» традиції ХХ століття зображати жінку у своїх творах у певній трансформації архетипу матері. Ось як про це зауважила дослідниця таких тенденцій: «...відгомін образу матері Богородиці поєднується з образом біологічної матері, яка сприймається як причина здобутків та невдач чоловіка» (Откович, 2010, с. 96). Так чи інакше, головна героїня Д. Лукіяновича готова на все заради сина, і кожне його нещастя вона транслює на себе, вважаючи це своєю провиною: «Моя вина, що як мій син устроїв ніж у материнське серце – я не метнулась за ним, щоб його привести; що не прикувала своєї дитини до дідизни ланцюгами, щоб їх не зірвав» (Лукіянович, 1935, с. 3).

Не дивно, що автор віддає перевагу розповіді від першої особи як формі зображення дійсності, адже саме так він зміг передати свої художні й ідейні задуми. Тільки людина, що була в екзистенційній ситуації віч-на-віч з війною, може транслювати жахіття того часу. Саме голосом матері Д. Лукіянович передає абсолют болю цієї трагедії віку: «У вас довга шабля при боці, в мене гострий біль у серці. Поміряюся з вами» (Лукіянович, 1935, с. 3). Використання образу матері для передачі оповіді інколи настільки глибинне, що важко зрозуміти, де реальні висловлювання, а де душевні інтенції. Увесь текст сприймається як сповідь жіночої душі перед судом реальним, суспільним («чесним судом») і власним, моральним. Якщо в першому героїня свідчить про свого сина на суді, то у другому вона виступає збірним образом усіх матерів, на плечі яких лягла війна.

Розповідь згорьованої жінки майже не містить якоїсь додаткової інформації, а якщо і трапляється щось, то воно одразу скеровується на головний для неї образ – її сина. У момент абсолютного горя мати звертається до природи, бо, схоже, тільки та може передати

масштаб трагедії: «Тепер у мжиці-мигиці [осінній слоті] толока не плаче? Полонина з літа хрустить під ногами, на осокорі чорний ворон кряче» (Лукіянович, 1935, с. 3). Осінь як часове тло смертельних подій тут зовсім не випадковість. І тільки в спогадах про сина, у тому безтурботному житті до війни настрої персоніфікованої природи цілком інший: «Я тямлю: царинка-толічка, навсонні [де сонце гріє] горіла, барвистим квіттям лосніла, пахом манила. Андрусь в сорочці і без крайки біг, чебрець дрібними ніжками топтав» (Лукіянович, 1935, с. 3).

Аж до самої розв'язки жінка винить тільки себе у втраті сина. Майже в кожному реченні є особові займенники «я», «мого», «мене» чи «мені», які нівелюють межу між оповідачкою й читачем, сприяють висловленню співчуття цій героїні. Та попри це вона жодного разу не шукає собі виправдань: «Нехай же я до суднього дня шукатиму слідів твоїх, що заведуть не на могилу твою, а на межу широку, де твої кости десь серед поля...» (Лукіянович, 1935, с. 3).

Художні деталі, які ще більше увиразнюють написане, можна поділити на кілька груп, зокрема, є символи, що наче «заземлюють» героїню, повертають до реальності. Це суд, її село, корова, мадяри й москалі. Друга ж група настільки абстрактна, що абстрагує жінку від дійсності, додає її образу певної таємничості й відмежування від справ буденних. Це, наприклад, дзвін, пекельний вістун, чужа земля, вбитий палець, Дністрова хвиля. Якщо мовити про самого Андрусю, то для матері він уже ніби перебуває на межі між реальністю й ефемерністю, він – символ життєвої втрати, яку жінка ще не повністю розуміє, але вже починає усвідомлювати: «Коли ж то ночей я без сну лежала, чи не почую Андрусевих ступ. Я пізнала б була. Але не прийшов і вже не прийде» (Лукіянович, 1935, с. 3).

Відображається напруженість сюжету й у мовленні головної героїні, у мовних особливостях самої новели. Варто взяти до уваги своєрідність слововживання, багатство прийомів образності. Твір рясніє використанням художніх засобів: персоніфікацій («Чесний Суд сам кликав мене» (Лукіянович, 1935, с. 2), «серце товчється» (Лукіянович, 1935, с. 2)); антитез («Та я не німа, і не злодій мій син» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Ні хлопчик, ні дід старий не тямлять» (Лукіянович, 1935, с. 2)); градацій («Скажу тільки правду перед Ним [Богом], перед сумлінням, перед усім миром і перед вами, військовим судом» (Лукіянович, 1935, с. 2), «тоді вогняне пекло погасло на раз; громи прогули, зробилося тихо довкола» (Лукіянович, 1935, с. 2)); гіпербол («вибубнив і викричав» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Зачало гримати, шибки дзвенчали, вже й не перехреститись» (Лукіянович, 1935, с. 3)); метонімії («село рушить на Дністер» (Лукіянович, 1935, с. 2), «мадяр наступає» (Лукіянович, 1935, с. 3), «шез ворог» (Лукіянович, 1935, с. 3)); риторичних звертань («Луципере!» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Мій сину!» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Бідна моя дитино!» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Мій Боже!» (Лукіянович, 1935, с. 2)); риторичних запитань («Чи москалі не шиються вже густо?» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Без Андрусю?...» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Чому не вбила мене котра, щоб не вертатись мені одині у порожню хату?» (Лукіянович, 1935, с. 3), «Як же на очах усього товариства осмішувати хлопця?» (Лукіянович, 1935, с. 3)); метафор («мав біль якийсь у собі» (Лукіянович, 1935, с. 2), «тримається хати» (Лукіянович, 1935, с. 2), «сполошив мир і долю» (Лукіянович, 1935, с. 2), «розлилася срібна юга сонця» (Лукіянович, 1935, с. 2), «тріскає світелко» (Лукіянович, 1935, с. 2), «став мертвий» (Лукіянович, 1935, с. 3)); епітетів («пекельний вістун» (Лукіянович, 1935, с. 2), «храбустиві ноги» (Лукіянович, 1935, с. 2), «вітер буйний» (Лукіянович, 1935, с. 2), «тиша мертва» (Лукіянович, 1935, с. 3)); порівнянь («аж земля дрижить і вогні фукають, як сто биків» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Мов той сполоханий сернюк, а такий білий-білий, ні краплини крові, як у тій стіні» (Лукіянович, 1935, с. 2), «відплив від мене, як та тінь із вітром» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Та моє горе, мов бурхливе море, залило душу» (Лукіянович, 1935, с. 2), «а мій Андрусь здалеку зорить у вікно, наче той кіт, що перед собакою втік на жердку» (Лукіянович, 1935, с. 2)) та ін. Крім цього, Д. Лукіянович активно застосовує у творі й фразеологічні звороти як особливий прийом образності: «Між молотом і ковадлом» (Лукіянович, 1935, с. 2),

«Серце мліє» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Тримається хати» (Лукіянович, 1935, с. 2), «Носить під серцем» (Лукіянович, 1935, с. 3), «Ще ні світ, ні зоря» (Лукіянович, 1935, с. 3) тощо.

Весь набір поетикальних прийомів «працює» в Д. Лукіяновича на втілення основного задуму, котрий полягав у засудженні будь-якої війни і через показ материнського горя висловленні глибокої скорботи за людськими втратами. Безумовно, оповідання «Мій сину!» своїм провідним філософським мотивом життя і смерті, життя як трагедії, спричиненої війною, близьке до творів про Першу світову війну авторства О. Кобилянської, Н. Кобринської, О. Маковея, В. Стефаніка, Марка Черемшини, Б. Лепкого, І. Синюка, О. Турянського та багатьох інших митців.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Д. Лукіянович зумів не просто зобразити воєнне лихоліття, а й «занури» свого читача у світ людей, яким випало на долю переживати це лихоліття. Оригінальний жіночий образ, виписаний автором в оповіданні «Мій сину!», належить фактично до шерегу пов'язаних із війною знакових літературних типів. Використання монологічної оповіді від першої особи «інтимізує» текст, забезпечує ефект присутності реципієнта в епіцентрі подій. Тоді як суцільна смислово-емоційна напруга, специфічна стилістика дозволяють назвати аналізоване оповідання Д. Лукіяновича драматичним. Дослідження інших творів цього автора, присвячених темі людини і війни, підняло б на вищий рівень наше розуміння особливостей його художнього самовираження.

#### Бібліографічний список

- Агеєва, В., 1994. *Українська імпресіоністична проза: монографія*. Київ : [б. м.]  
Байдак, М., 2018. *Жінка в умовах війни у світлі повсякденних практик (на матеріалах Галичини 1914–1921 рр.)*. Кандидат наук. Дисертація. Львів.  
Ковалів, Ю. І., 2007. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах*. Київ : ВЦ «Академія», Т. 2.  
Лукіянович, Д., 1935. Мій сину! *Назустріч*, 9, с. 2–3.  
Откович, К., 2010. *Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму* : Монографія. Київ : КАРБОН.  
Фащенко, В., 2005. *У глибинах людського буття: Літературознавчі студії*. Одеса : Маяк.  
Шухевич, С., 1930. *Гіркий то сміх. Воєнні пригоди*. Львів: «Новий час».

#### References

- Aheieva, V., 1994. *Ukrainska impresionistychna proza: monohrafiia [Ukrainian impressionistic prose: monograph]*. Kyiv : [b. m.]. (in Ukrainian).  
Baidak, M., 2018. *Zhinka v umovakh viiny u svitli povsiakdennykh praktyk (na materialakh Halychyny 1914–1921 rr.) [A woman in the conditions of war in the light of everyday practices (based on the materials of Halychyna 1914–1921)]*. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Lviv. (in Ukrainian).  
Kovaliv, Yu. I., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh [Literary encyclopedia: In two volumes]*. Kyiv : VTs «Akademiia», T. 2. (in Ukrainian).  
Lukiianovych, D., 1935. Mii synu! [My Son!]. *Nazustrich*, №9, pp. 2–3. (in Ukrainian).  
Otkovych, K., 2010. *Pliuziia svobody: obraz zhinky vid tradytsionalizmu do modernizmu. Monohrafiia [The illusion of freedom: the image of a woman from traditionalism to modernism. Monograph]*. Kyiv : KARBON. (in Ukrainian).  
Fashchenko, V., 2005. *U hlybynakh liudskoho buttia: Literaturoznavchi studii [In the depths of human existence: Literary studies]*. Odesa : Maiak. (in Ukrainian).  
Shukhevych, S., 1930. *Hirkyi to smikh. Voienni pryhody [Bitter is laughter. Military adventures]*. Lviv: «Novyi chas». (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 08.01.2023.

L. Shmorlivska

**LIFE AS A TRAGEDY CAUSED BY WAR:  
THE STORY OF DENYS LUKIANOVYCH "MY SON!"**

*The article examines the little-known story of the Ukrainian writer and literary critic Denys Lukiyanovych (1873–1965) "My Son!" (1935). It was printed in its time only in the well-known literary and arts magazine Nazustrich (1934–1938). An attempt was made to characterize the ideological and thematic content and genre-stylistic specificity of the named work, thereby "writing" it into the history of Ukrainian literature of the 1920s–1930s. The relevance of the study is determined by the anti-war pathos of D. Lukiyanovych's story.*

*Special attention is paid to the author's creation of a female image involved in the war events of 1914–1918, in particular, the so-called Great Retreat (June 27–September 14, 1915). As a result of this retreat, the operation of the troops of the Central Powers (Austria-Hungary, the German Empire, the Ottoman Empire, the Bulgarian Empire) led to the crushing defeat of the Russian Empire and its withdrawal into the territory for several hundred kilometers. D. Lukiyanovych names specific villages of Lviv Oblast, Trostyanets and Stilsko, which were locally related to the mentioned events.*

*The article points out the condensed content of the work, its plot-compositional features, and analyzes the system of images. It is proved that the author uses the strategy of synthesis of styles of the 20th century – from romantic and expressionistic tendencies, characteristic of the display of war, to naturalistic and impressionistic ones that "bare" the souls of the heroes. In the laconic format of the story, D. Lukiyanovych managed to create a monologue-recollection or rather a monologue-confession of the heroine, who, having lost her son, suffered more from the war than anyone else. The use of such a monologue narrative from the first person "intimates" what is written, and provides the effect of the presence of the recipient in the epicenter of events. The figure of the central heroine in her existential situation is the mouthpiece of the impoverished people and a symbol of their indomitability.*

*The article characterizes the language features of the work (the peculiarity of word usage), the wealth of figurative techniques. It has been proven that the entire set of poetic techniques "works" in D. Lukiyanovych for the realization of the main idea, which consisted in condemning any war and expressing deep sorrow for human losses through the display of maternal grief. Of course, the story "My Son!" with its leading philosophical motif of life and death, life as a tragedy caused by war, is close to the works about the First World War by O. Kobylyanska, N. Kobrynska, O. Makovey, V. Stefanyk, Marko Cheremshyna, B. Lepkyi, I. Sinyuk, O. Turyanskyi, and many other artists.*

*In conclusion, it was established that D. Lukiyanovych was able not only to depict the horrors of war but also to "immerse" his reader in the world of people who were destined to experience this horror. The original female image, written by the author in the story "My Son!", actually belongs to a number of iconic literary types associated with the war. Whereas the continuous semantic and emotional tension, specific stylistics allow us to call the analyzed story of D. Lukiyanovych dramatic. The research of other works of this author dedicated to the theme of man and war is promising. It would raise our understanding of the peculiarities of this particular artistic expression to a higher level.*

**Key words:** *D. Lukiyanovych, the story "My Son!", the theme of war, the image of the mother, genre, style, modernity of writing.*

## ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'37'38'367:821.161.2Франко

**М. О. Вінтонів**

ORCID: 0000-0002-3258-8633

**А. С. Кучер**

ORCID: 0000-0002-9056-7697

### ФУНКЦІЙНІ ВИЯВИ ПАРЦЕЛЯТІВ В ІДІОСТИЛІ ІВАНА ФРАНКА

*Статтю присвячено дослідженню одного із прийомів експресивного синтаксису – парцеляції. Причиною виникнення парцелятів є вплив сучасних модифікаційних процесів у синтаксисі, які стосуються розчленування висловлення на кілька логіко-змістових та інтонаційних відрізків. У статті описано структурно-семантичні особливості парцелятів. Охарактеризовано типи парцелятів за граматичними показниками та способами синтаксичного зв'язку. З'ясовано, що функціонування парцелятів притаманне як для простого, так і складного речень. Найбільш уживаними в межах простого речення є парцельовані однорідні присудки, значно менше зафіксовано парцельованих однорідних додатків, однорідних обставин та парцельованих одиничних присудка, означення, додатка, обставини та головного члена односкладного речення. Найчастіше письменник використовує парцеляти з безсполучниковим зв'язком, рідше – зі сполучниковим, спорадично вжито парцеляти, формальним маркером виявлення яких є крапки між складниками. Кількісно-статистичні показники демонструють динаміку функціонування парцелятів у творах різних періодів творчості Івана Франка.*

***Ключові слова:** просте речення, сегментація, парцеляція, експресивний синтаксис, прагматика художнього тексту, Іван Франко.*

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-166-173**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** У художніх творах помітним є наближення до розмовного природного мовлення, для якого характерне ослаблення внутрішньореченневих зв'язків, зумовлене порушенням класичних моделей речення та відмовою від стандартизованих форм вираження. До засобів експресивного синтаксису, що виникають у результаті синтаксичних трансформацій, уналежнено парцеляти.

Парцелят є результатом структурно-семантичного та інтонаційного вичленування значущих синтаксичних одиниць самого висловлення, що з комунікативного погляду є своєрідним засобом актуалізації певного змістового ядра з дещо зміщеними структурними позиціями, проте в інформаційному плані є релевантним базовому утворенню. Парцелят можна позиціонувати як один із виявів мовних модифікаційних процесів, що пов'язані з тенденцією до синтаксичного аналітизму як комунікативно зорієнтованого типу вираження когнітивного змісту повідомлення (Загнітко, 2001, с. 84).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Явище парцеляції привертає чималу увагу дослідників протягом багатьох століть. Ученими зауважено, що процеси розчленування самого речення шляхом винесення певних елементів за його межі помітні ще з кінця XVIII ст. Йдеться про синтаксичні прийоми внутрішньореченнєвого розриву, що призводить до логічної та емоційної актуалізації від'єданого елемента. Проте системне та випрацюване застосування такого синтаксичного прийому в літературних жанрах притаманне вже сучасному етапу.

Низку наукових праць присвячено саме з'ясуванню причин виникнення парцельованих одиниць, опису їхніх провідних характеристик, виявленню стилістичного маркування, логіко-змістових зв'язків між компонентами тощо. Авторами таких лінгвістичних досліджень є: Ж. Антуан, І. Вихованець, М. Вінтонів, Х. Глінц, П. Дудик, О. Еспернс, А. Загнітко, Св. Іванчев, М. Каранська, М. Коєн, П. Коструба, Й. Пенчев, І. Петличний, І. Хаджоу, Т. Шевченко та ін.

Прагмастилістичний потенціал парцелятивів є досить значним у художніх творах, оскільки саме художня література є найбільш наближеною до розмовного синтаксису, якому притаманна емоційна нестабільність, імпульсивність і в результаті неоднорідність граматичного вираження. Однак художні доробки Івана Франка в контексті дослідження сегментованих конструкцій залишалися поза увагою лінгвістів, що й зумовлює **актуальність наукової статті**.

**Метою** статті є аналіз специфіки функціонування різних типів парцелятивів у системі простого речення на матеріалах художніх творів Івана Франка. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: 1) опис провідних характеристик парцелятивів; 2) визначення типів парцелятивів за граматичним вираженням та різновидом синтаксичного зв'язку з основною частиною в межах простого речення; 3) здійснення кількісно-статистичного аналізу парцелятивів; 4) виявлення динаміки функціонування парцелятивів; 5) розгляд функційного призначення парцелятивів; 6) простеження структурно-семантичного наповнення та прагматичного потенціалу парцелятивів у досліджуваних творах.

**Матеріали та методи дослідження.** Матеріалами дослідження є художні твори І. Франка: «Петрії й Довбушуки» (1 ред.), «Борислав сміється», «Перехресні стежки», «Петрії й Довбушуки» (2 ред.), що належать до різних періодів творчості письменника.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливим для з'ясування механізмів розчленування таких конструкцій є залучення теорії актуального членування речення, оскільки саме її застосування дозволяє простежити процеси сегментування самого речення на кілька інтонаційно-змістових відрізків в умовах інтегрування в комунікативну сферу та визначення позиційності вичленуваного елемента в контексті тема-рематичних відношень. У результаті цього виявлено розбіжності параметрів репрезентації речення та висловлення, тобто відмінність у кореляції мовної та мовленнєвої одиниць. У межах текстової сегментації парцеляти доцільно розглядати як один із типів рематизації, оскільки сегментована синтаксична одиниця типово займає рематичну позицію в реченні (Вінтонів, 2013, с. 146).

В енциклопедії «Українська мова» (2004) подано таку дефініцію парцеляції: парцеляція – (від франц. *parceller* – поділяти на дрібні частини, від лат. *particular* – частка) – спосіб мовленнєвого оформлення єдиної синтаксичної одиниці – речення кількома комунікативними одиницями – фразами. До опорного речення після розділової фрази додається одна або кілька інтонаційно-сміслових одиниць, що разом із першим передають зміст одного висловлювання (Русанівський, 2004, с. 451).

Явища парцеляції зазнають синтаксичні одиниці в системі простого та складного речень, притому засвідчують різний рівень семантико-граматичної залежності та логіко-смісловій спаяності головного та залежного елементів. Окрім цього, до складу залежного парцельованого складника можуть входити інші синтаксичні одиниці, ускладнюючи його синтаксичну будову.

У результаті опрацювання художніх творів Івана Франка відзначено, що парцелюються як прості, так і складні речення. Кількісні показники парцелятивів у системі простого речення репрезентовано в Таблиці 1. Типи парцелятивів за граматичним вираженням у простому реченні.

Таблиця 1

**Типи парцелятів за граматичним вираженням у простому реченні**

Назва твору Члени речення	«Петрії й Довбушук и» (1 ред.)	«Борислав сміється»	«Перехресні стежки»	«Петрії й Довбушуки» (2 ред.)	Усього	
Однорідні присудки	67	92	151	33	343	91%
Однорідні додатки	-	-	2	-	2	0,5%
Однорідні обставини	-	1	2	-	3	0,8%
Присудок	-	1	8	-	9	2,4%
Означення	-	1	1	1	3	0,8%
Додаток	-	2	2	-	4	1,1%
Обставина	-	2	2	-	4	1,1%
Головний член односкл. речення	-	3	6	-	9	2,4%
<b>Усього</b>	<b>67</b>	<b>102</b>	<b>174</b>	<b>34</b>	<b>377</b>	<b>100%</b>

У межах простого речення парцелювання притаманне більшою мірою для однорідних членів речення, особливо – однорідних присудків (ОП). Формально-синтаксичне вираження парцелюваних членів простого речення продемонстровано в **Таблиці 2**. Типи парцелятів за способом синтаксичного зв'язку в простому реченні.

Таблиця 2

**Типи парцелятів за способом синтаксичного зв'язку в простому реченні**

Назва твору Тип зв'язку	«Петрії й Довбушуки» (1 ред.)	«Борислав сміється»	«Перехресні стежки»	«Петрії й Довбушуки» (2 ред.)	Усього	
<b>А</b>	4	28	36	3	71	18,7%
<b>АБО</b>	2	1	1	-	4	1,1%
<b>АДЖЕ</b>	-	2	7	-	9	2,4%
<b>АЖ</b>	-	4	1	1	6	1,6%
<b>АЛЕ</b>	12	30	22	7	71	18,7%
<b>І</b>	12	16	23	2	53	14,1%
<b>ЗАТЕ (ЗАТО)</b>	-	1	1	1	3	0,8%
<b>НО</b>	20	-	-	-	20	5,3%
<b>ТА (але)</b>	-	-	2	2	4	1,1%
<b>ТА (і)</b>	-	1	1	-	2	0,5%
<b>ТІЛЬКО</b>	-	-	1	-	1	0,26%
<b>ЧИ</b>	-	-	2	-	2	0,5%
<b>Безполучн.</b>	17	14	69	17	117	31%
<b>Пауза крапки</b>	-	5	8	1	15	4%
<b>Усього</b>	<b>67</b>	<b>102</b>	<b>174</b>	<b>34</b>	<b>377</b>	<b>100%</b>



Найуживанішими з-поміж парцельованих одиниць є речення з кількома присудками, які здебільшого поєднані сполучниковим зв'язком, зокрема протиставними сполучниками **а, але**: – *Ті гроші, що ви йому дали, то так як би в болото викинули. Коли маєте свідків, то скаржете його до суду за видурення, розумієте? То його замкнуть до криміналу, і побачите, що він за адукаат. А не маєте свідків, то плюньте в те місце, де були гроші. А більше йому не давайте і інших остерігайте. Зрозуміли?* (Франко, 1978с); *Ну, і що ж? І нехай! Я готов! Але не позволю йому таємно вскочити в місто, як вовкові в кошару* (Франко, 1978с); – *Овва, не знати чого! Як не відкриють, хто се зробив, то оголосять, що припадком поховзся абощо. А відкриють, ну, то возьмуть чоловіка і запакують, і кого буде злодій боятися?* (Франко, 1978b); – *Собака, добре стережеться! А тепер хоче ще бути великодушним, аби мене тим більше упокорити!* (Франко, 1978d); кілька випадків поєднання сполучниками **зате (зато)**: *А в серці Довбушука, як видно було по його очах і лицю, йшла страшна боротьба, в нім сильно кипіла кров. Але сей раз іще здержав себе. Зато дав волю словам* (Франко, 1978d); *Він ледве в другім році ймився ходити, а ще в третім році лепотів, як шестимісячна дитина. Зато, на радість матері, почав їсти добре, немов через три перші роки дуже проголоднівся* (Франко, 1978b). Зафіксовано випадки використання в першій редакції твору «Петрії й Довбушуки» розмовного протиставного сполучника **но**: *«Куда іти?» – міркував Невеличкий. Но сей час і догадався, що всі товариші мають зібратися на «Глухім острові», і поспішив туди* (Франко, 1978a); *Запровадивши Олексу в полонину, сини його остали майже цілий тиждень з ним, помазаючи дідові Максимові віці пасти або роблячи що було треба коло колиби. Но в неділю рано пішли «на села», як виражався Максим, – мовили йому, що до церкви* (Франко, 1978a). Письменник у передмові до другої редакції твору зауважив те, що мова першої редакції є маловиробленою, наповненою великою кількістю старослов'янізмів та полонізмів, у зв'язку з чим згодом у другій редакції автор здійснив чимало мовностилістичних виправлень. Це стосується й подальшої заміни сполучника **но** на **але, та (але)**. Зрідка в досліджуваних творах функціонує в ролі сполучного елемента парцельованих присудків протиставний сполучник **та** в значенні **але**: *Тож, відіславши Шварца з його послугами до пані маршалкової, якій просив не говорити нічого про сі прикрі довгові справи, сам він, ходячи по гарній маршалківській залі в будинку ради повітової, почав міркувати, що йому робити далі. Та нараз зупинився, на його лиці зяявся усміх, і він навіть ударив себе долонею по чолі* (Франко, 1978с). Спорадично натрапляємо на випадки вживання автором в парцеляті з однорідними присудками сполучника **аж**, що виражає протиставний зв'язок: *Я стою, як остовпілий, дивлюся сюди-туди, не знаю, що діяти. Аж ту виджу, з вікна виставився той сам жид, що забив Максима; вже геть-геть, видно, осмілювся і кричить, поганець: «Так му треба, пиякови одному! Так му треба! А ви чого ту поставали, свині? Марш додому оден з другим!»* (Франко, 1978b); *Про Довбуша він ніколи не згадував, про гроші і скарби також ні. Аж перед самою смертю відкрив синові всю тайну і зобов'язав його врочистою присягою ось до чого «...»* (Франко, 1978d). Стилiстично продуктивним є функціонування однорідних присудків, що зазнали парцеляції, за допомогою єднального сполучника **і**, завдяки чому письменнику вдається затримати увагу читача, додати щось нове в повідомлення, тим самим інформативно доповнити, уточнити, розлогіше описати явища, дії чи вчинки дійових осіб тощо: *Жида розуміють, бо жид відразу каже: дай. І знають, що зідре їх, і йдуть до нього, бо його поступування простіше, відповідне до їх способу думання* (Франко, 1978с); – *Е, вже би давно був вирубав, але заказали з намісництва. А інші кажуть, що банк не дозволяє рубати. Бо наш пан задовжений у банках, а на той ліс, то взяв більше як десять тисяч. І без банку не сміє рушити* (Франко, 1978с); – *Хліба, хліба, хліба!* – *закричала мара нелюдським охриплим голосом. І, не ждучи одвіту, піднесла високо руку з прегрубою ломакою і спустила її наосліп. Удар трафив графиню Кралінську в голову* (Франко, 1978a).

Подібними за функційно-граматичними показниками, проте відмінними у формально-синтаксичних засобах зв'язку, є парцеляти, у яких один з однорідних присудків поєднаний з основною частиною висловлення безсполучниковим зв'язком. У таких конструкціях думка стає змістовно строкатішою, лаконічнішою, набуває іншого інтонаційного забарвлення, автор подає повідомлення своєрідними мовленнєвими інформаційно-смісловими блоками, у результаті чого посилюється комунікативна актуалізація сегментованих одиниць. *Він замовк, хлипаючи, мов мала дитина. По хвилі **зачав** спокійнішим уже голосом «...» (Франко, 1978b); – А не чуєте, що християнські дзвони самі добровільно роблять вам службу і кличуть на вас благословенство християнського бога? То значить, що християни все будуть вам добровільно служити. **Будуть помагати** вам **осягнути** то, що собі загадаєте. Ті дзвони – то добрий знак для вас!.. (Франко, 1978b).*

Особливістю функціонування парцельованих присудків є частий дистантний спосіб їх розташування, що полягає в наявності в головній або залежній частині парцелята синтаксичних одиниць, які ускладнюють граматичну будову, або частин складного речення, які в семантичному та смислово-логічному планах частково стосуються парцельованого предикативного центра й лише розширюють мовностилістичне тло художньої дійсності: *І він рушив знов до Гумніськ і, розвідавши докладно, як велося вступне доходження, описав усе і подав до президії крайового суду у Львові. **Переждав кілька тижнів, а не можучи дождатися ніяких наслідків, описав усе в формі кореспонденції і вислав до редакції одної з львівських часописей (Франко, 1978c);** Адже я певний, що вони, вийшовши від мене, просто підуть до свого Шльомка і розповідять йому, що я радив їм купити панські добра. **Ще й прибрешуть дещо, бо слухали нерадо і відійшли, не вирозумівши добре, чого я хочу» (Франко, 1978c).***

Інколи автор вдається до використання ланцюгів однорідних парцельованих присудків: ***Покинемо** сей город, сей край. Світ широкий. **Подамося** геть, хоч би за море. Я здоров, сильний, повний віри, а при тобі моя сила і віра зросте вдесятеро. **Не згинемо. Заробимо** собі на життя. **Виборемо** у нього все можливе. **Видремо** у нього, що тільки дасться, з того скарбу людського щастя, який був призначений для нас (Франко, 1978c). Окрім цього, зауважуємо можливість парцельованих присудків функціонувати в різних часових, видових дієслівних формах та в різних формах способу дієслів-присудків: *Як рада б вона була тепер бачити свого Готліба, міцно-міцно притиснути його до серця, слідити за кожним його кроком, жити його думками, палати його чуттям. Адже він **любить!** І з нею першою **поділився** тайною свого серця! (Франко, 1978b); – А проте **тягнете. І скажіть** по правді, чи сама та праця чимдалі не робилась вам дорожчою, не набирала ідеальнішої подоби, не робилася вам метою життя, вищою, святішою, ніж усе те, що ви могли би були знайти зо мною? (Франко, 1978c).* Виявлено лише кілька випадків парцелювання самого присудка, якого вичленувано від основного повідомлення: *– А нині рано сам маршалок був. – Що? – Сам маршалок. Чвіркою **заїхав**. До адвоката ходив нагору (Франко, 1978c); – Що ти говориш! – скрикнув Готліб. – Моя мати! **І мала би бути противна!**.. Але ні, – додав він по хвилі, – се може бути, така вже її вдача. Але вона сама мусить направити зло, сама мусить перепросити твого батька ще нині! (Франко, 1978b).* Яскравішого прагматичного ефекту І. Франко досягає завдяки використанню на початку парцельованих частин лексичних повторів самих парцелятів, що емоційно інтенсифікують думку, підвищують інтонаційний градус вираження і надають більшої значущості предикатам: *Я **хотів** цілим останком свого життя прилагодитися до неї. **Хотів** по змозі приготувати поле, на котрім мали пізніші покоління збирати добрі плоди із моїх злих справ (Франко, 1978d);* *Тим часом Олекса **сидів**, похнюпивши голову. **Сидів** та роздумував про Довбушеві скарби (Франко, 1978d); **Біжу** додому – нема. **Біжу** знов вулицями, забіг по всіх знайомих, по всіх шинках, де ми часом, з роботи йдучи, вступаємо перекусити дещо або селедця купити, – нема. Всіх питаю, чи не видів хто Варки, – ніхто**

не видів (Франко, 1978b). Парцельованим однорідним присудкам, незважаючи на тип синтаксичного зв'язку, притаманна семантика різних предикативних значень: зіставлення, протиставлення, одночасності, послідовності тощо. За результатами спостереження можна засвідчити те, що найчастіше вжито однорідних парцельованих присудків із семантикою послідовності: *Він витріщив залякані очі на Кшивотульського, боячися з його боку якогось удару. А потім говорив сквалливо «...» (Франко, 1978с); – Ну, то ходім де до іншого шинку. Візьмемо сепаратку. Вип'єш, розігрієшся. Або ляжеш троха (Франко, 1978с); За пару секунд він був на горбку, збіг униз, минув густий смерековий кломб, зирнув сюди й туди по парку – ніякої чорної дами не видно. Побіг далі, пару разів оббіг увесь парк, зазирнув у кожний закуток – чорної дами ані сліду (Франко, 1978с); одночасності: – Яке ж тут моє? Чи гадаєте, що пан підкупив мене, щоб я помагав зсадити його з маєтку? Чи думаєте, що хочу обдурити вас? (Франко, 1978с); Але дама не вставала. Не відвертаючи лиця, вона сиділа недвижно, мов кам'яна фігура. В одній руці держала парасольку, другу поклала свobodно на поруччя лавочки, немов відпочивала після надто довгого проходу (Франко, 1978с); поодинокі – семантикою зіставлення: – Овва, не знати чого! Як не відкриють, хто се зробив, то оголосять, що випадком поховзся абощо. А відкриють, ну, то возьмуть чоловіка і запакують, і кого буде злодій боятися? (Франко, 1978с); причиново-наслідкові відношення: О, крутиться пан маршалок у його пазурах. Ледве випросив мораторію до Великодня. Адже й цілу справу з реформою кас повітових на те тільки заварив, щоб грішми з хлопської каси викупити у Вагмана свої векслі (Франко, 1978с).*

У результаті спостережень зовсім не зафіксовано парцельованих однорідних підметів та означень, натрапляємо лише на кілька випадків парцельовання додатків та обставин. Їх функціонування вирізняється особливим ритмо-інтонаційним оформленням, що полягає в зміщенні акцентуаційного інтонування фрази та появи так званої паузи крапки, яка відмежовує основну частину від парцельованої. Зазвичай другорядні члени речення зазнають парцеляції не самостійно, а групами, тим самим розширюючи семантико-граматичний склад основного речення. Окрім цього, їхня позиція щодо головної частини висловлення є рухомою: вони можуть бути препозиційними та постпозиційними, що може свідчити про бажання автора надати їм певного смислово-емоційного навантаження, інформаційної вагомості.

Варто зауважити, що парцельовані обставини мають різне морфологічне вираження, але обов'язково мають обставинне значення. Специфікою парцельовання обставин є різний ступінь їхньої валентнопрогнозованості, що впливає на рівень граматичної спаяності з базовою частиною й відповідно на зближення з приєднувальними конструкціями, наприклад: – *Ти гніваєшся на мене, Баране? – Я на пана? А за що? – Ну, то добре, що не гніваєшся. А що ваш пан адвокат? – Виїхав сьогодні. До Гумниськ на терміни (Франко, 1978с); – Що? Вагман? – Повісився? – Так, повісився. В своїм покою. Коло своєї каси, яку лишив отвореною (Франко, 1978с); – В Бориславі?.. Млин паровий?.. – зачудувався Бенедьо, а далі змовчав, не сміючи вдаватись з таким паном у розмову (Франко, 1978b).*

Парцельовані детермінанти, перебуваючи у зв'язку з головною структурою, надають їй певного додаткового, уточнювального ефекту, конкретизації змісту тощо: *Рука не підіймається. Слово не вимовляється. Так от я задумав зробити се якось принадніше. Солідніше. Коли будемо самі обоє в хаті, то воно не вийде, – погань вийде, знаю наперед (Франко, 1978с); Мов громова іскра, так пронеслося на другий день з уст до уст, від ями до ями, від кошари до кошари, від нафтарні до нафтарні не чуване досі слово: – В неділю по хвалі божій! На толоку коло Борислава! Нарада! нарада! нарада! (Франко, 1978b); – Сьогодні. Зараз. Усе вже готове. Що треба – накуплено, фіакер чекає на вулиці. Прошу перебраться – і ідемо! (Франко, 1978с).*

Здійснений кількісний аналіз парцельованих додатків свідчить про їхнє поодинокі функціонування – всього кілька випадків. Парцельовання додатків, на нашу думку,

здебільшого є передбачуваним, оскільки залежить від правобічної валентності дієслів-предикатів і зумовлене необхідністю цю позицію заповнити: *Я все віддам тобі. Покинемо сей город, сей край. Світ широкий* (Франко, 1978с); – *І роблю так. Ось і з вами. За те, що ви добрий пан і не пожалували для мене – га, га, га – двох порційок, велике вам спасибі!* (Франко, 1978с); – *Е, з таким зарібком! І прожити нема за що, не то, щоби яку підмогу для господарства. Буде з нас! Най другі заробляють!* (Франко, 1978b); – **Вам? Бог допоможе? Людоїди якісь, дводушники!** – *воркотіла Рифка, а далі, немов оснувата, підіймила затиснуті кулаки вгору і кинулась на перепудженого Леона* (Франко, 1978b)

**Висновки й перспективи дослідження.** Найбільшу групу в межах парцеляції формують однорідні парцельовані присудки, спорадично – однорідні додатки, однорідні обставини, парцельований присудок, означення, додаток, обставина та головний член односкладного речення. Парцельованим однорідним присудкам, однорідним додаткам та однорідним обставинам притаманне як дистанційне, так і контактне розташування. Зауважуємо рухому позиційність парцельованих сегментів щодо основної частини. У межах простого речення парцеляти поєднані з ядром за допомогою синтаксичного сполучникового, безсполучникового зв'язку або так званою паузою крапки.

У досліджуваних художніх творах використання парцелятивів надає суб'єктивного увиразнення мовлення й у контексті розгляду комунікативно зорієнтованих лінгвістичних прийомів вони набувають досить важливого прагматичного значення, оскільки метою їх використання є експлікування авторських інтенцій, спрямованих на налагодження текстової взаємодії з читачем.

Перспективу наукових розвідок вбачаємо в залученні до аналізу інших художніх творів Івана Франка, що дозволить значно ширше проаналізувати особливості функціонування парцелятивів у творчості письменника та виявити їхній прагматичний потенціал.

### Бібліографічний список

- Вінтонів, М. О., 2013. *Актуальне членування речення і тексту : формальні та функційні вияви: монографія*. В: А. П. Загнітко (відп. ред.). Донецьк : Донецький нац. ун-т.  
Загнітко, А. П., 2001. *Теоретична граматики української мови: Синтаксис: Монографія*. Донецьк: ДонНУ.  
Русанівський, В. М., 2004. *Українська мова : енциклопедія*. НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Ін-т укр. мови. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана.  
Франко, І. Я., 1978а. *Повісті та оповідання (1875–1878)*. Київ : Наукова думка. Т. 14.  
Франко, І. Я., 1978b. *Повісті та оповідання (1878–1882)*. Київ : Наукова думка. Т. 15.  
Франко, І. Я., 1978с. *Повісті та оповідання (1896–1900)*. Київ : Наукова думка. Т. 20.  
Франко, І. Я., 1978d. *Повісті та оповідання (1904–1913)*. Київ : Наукова думка. Т. 22.

### References

- Vintoniv, M. O. 2013. Aktualne chlenuvannia rechennia i tekstu : formalni ta funkciini vyjavy [Actual sentence and text segmentation: formal and functional manifestations]: Monograph. In: A. P. Zahnitko (ed.). Donetsk : Donetskyi nats. un-t (in Ukrainian).  
Zahnitko, A. P. 2001. *Teoretychna hramatyka ukraïnskoï movy: Syntaksys: Monohrafiia* [Theoretical grammar of the Ukrainian language: Syntax]: Monograph. Donetsk: DonNU. (in Ukrainian).  
Rusanivskiy, V. M. [Ed] ta in. 2004. *Ukrainska mova : entsyklopediia* [The Ukrainian language: an encyclopedia]. NAN Ukrainy In-t movoznav. im. O. O. Potebni, In-t ukr. movy. Vyd. 2-he, vypr. i dopov. Kyiv: Vyd-vo «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana, 820, [2]. : il. (in Ukrainian).  
Franko I. Ya. 1978a. *Povisti ta opovidannia (1875–1878)* [Long stories and short stories (1875–1878)]. Kyiv : Naukova Dumka. T. 14. (in Ukrainian).

- Franko I. Ya. 1978b. *Povisti ta opovidannia (1878–1882) [Long stories and short stories (1878–1882)]*. Kyiv : Naukova Dumka. T. 15. (in Ukrainian).
- Franko I. Ya. 1978c. *Povisti ta opovidannia (1896–1900) [Long stories and short stories (1896–1900)]*. Kyiv : Naukova Dumka. T. 20. (in Ukrainian).
- Franko I. Ya. 1978d. *Povisti ta opovidannia (1904–1913) [Long stories and short stories (1904–1913)]*. Kyiv : Naukova Dumka. T. 22. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 09.03.2023.

**M. Vintoniv**  
**A. Kucher**

### **FUNCTIONAL EXPRESSION OF PARCELATS IN IVAN FRANCO'S IDIOSTYLE**

*The article is devoted to the study of parcelat, which is one of the means of expressive syntax. The use of parcellation is characteristic feature of artistic and conversational styles, which demonstrates the combination of various syntactic forms of expression dictated by communicative requirements. Parcelat is the result of the segmentation of a sentence as a complete syntactic and intonation-content structure into several elements (basic part and segment) in order to actualize individual fragments of the message. In the context of the theory of actual articulation, the main part (core) of the parcelat occupies the thematic position, and the segment (parcel) is an expression of the rheme.*

*The lack of linguistic works dedicated to the study of parcelat in the artistic heritage of Ivan Franko arouses scientific interest in studying the peculiarities of the functioning of parcelat in the writer's artistic works and determining their tasks in achieving a perlocutionary effect on the reader.*

*The purpose of the scientific article is to study the peculiarities of the functioning of parcelat within a simple sentence based on the materials of Ivan Franko's literary works ("Petrii and Dovbuschuku" (1 ed.), "Borislav laughs", "Cross paths", "Petrii and Dovbuschuku" (2 ed.)), belonging to different periods of the writer's creativity.*

*Parceled homogeneous predicates are the most used within a simple sentence, parceled homogeneous adjuncts, homogeneous circumstances and parceled predicate, meaning, adjunct, circumstance and the main member of a one-syllable sentence are much less recorded. Most often, the writer used parcelat with a non-conjunctive connection, less often – with a conjunctive one, sporadically used parcelat, the formal marker of which is a dot pause between the components. We note the quantitative growth of cases of parcellation in the writer's artistic works belonging to the late period of creativity.*

*In the research, for the first time, a comprehensive analysis of the parcelat within a simple sentence, used by Ivan Franko in the artistic works of different periods of creativity, was carried out, which made it possible to reveal dynamic processes in their functioning.*

*We see the prospect of further exploration in the involvement of a larger number of Ivan Franko's artistic works in order to reveal their functional and pragmatic potential in the writer's idiosyle.*

**Key words:** *simple sentence, segmentation, parcelat, expressive syntax, pragmatics of artistic text, Ivan Franko.*

УДК 811.161.2'373.2

**Н. С. Колесник**

ORCID: 0000-0002-4917-8008

## **ПРОБЛЕМА ЛЕКСИКОГРАФУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ВЛАСНИХ НАЗВ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ**

*Стаття продовжує цикл публікацій авторки, присвячених питанню лексикографування фольклорних онімів. Доведено, що проблема створення Словника фольклорних власних назв, який би фіксував фольклорну онімію системно, базувався, зважаючи на її специфіку, на особливих принципах опису, є сьогодні актуальною.*

*У публікації розглянуто ключові моменти побудови такого лексикографічного проекту та наведено конкретні зразки словникових статей, виконаних на різножанровому онімійному матеріалі, засвідченому у народнопісенній збірці, упорядкованій А. Іваницьким, «Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмищина)».*

*У подальшому укладання повної версії Словника фольклорних онімів забезпечить дослідників надійним матеріалом для вичерпних і ґрунтовних студій цієї своєрідної компоненти національної онімії, сформує оптимальні для ономаста умови дослідження матеріалу та способів його обробки.*

**Ключові слова:** фольклоронім, фольклорна ономастика, словник фольклоронімів, словникова стаття, лексикографія.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-174-185**

**Постановка проблеми.** Будь-яка наукова галузь для отримання нових знань, для формування оптимальних умов дослідження та способів обробки матеріалу, для ґрунтовних і вичерпних його студій потребує серйозної лексикографічної бази.

Інтерес до лексикографування власних назв виник ще до початків самої ономастики як окремішньої науки (відомий факт залучення онімної лексики до словника Памви Беринди). Сьогодні слов'янське ономастичне словникарство – цілком сформована галузь. Проведений нещодавно аналітичний огляд здобутків ономастичної лексикографії (до уваги було взято праці ономастів одинадцяти слов'янських країн) засвідчив, що досягнення слов'янських учених у цій галузі доволі вагомі (Крюкова та Супрун, 2021). Щодо української ономастики, то лише впродовж кількох останніх десятиліть вийшло друком близько сотні різних за обсягом, матеріалом і призначенням словників, і поява частини з них стала подією не лише для національної лінгвістики. Але в цьому випадку все-таки слушним залишається спостереження відомого польського лінгвіста Г. Борека, який ще на початку 80-х рр. ХХ ст., розглядаючи завдання і потреби польської ономастичної лексикографії, зауважив, що «в цій галузі стільки не реалізованого, а потреби такі великі, що останні вже перевищують теперішні можливості ономастики» (Borek, 1982, с. 136).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Повертаючись до здобутків українського ономастичного словникарства, наголосимо на безперечних успіхах у лексикографуванні топонімії та антропонімії (насамперед маємо на увазі історико-етимологічні словники): лише впродовж останніх десятиліть їх з'явилося близько трьох десятків. Згадані видання містять поряд з історичною інформацією короткий або розгорнутий етимологічний коментар. Переважають серед них комплексні, виконані на всеукраїнському та регіональному матеріалах праці, які містять тлумачення різних класів топонімів й антропонімів. З-поміж них варто згадати дві унікальні лексикографічні праці 2011 і 2012 року відповідно: історико-етимологічний словник «Слов'янські особові імена українців»

П. Чучки, присвячений особовим іменам українців та їхніх предків найдавніших часів, і монографію «Походження імен та релігійно-міфологічні функції давньоруських і спільнослов'янських язичницьких божеств» М. Худаша, основну частину якої складає тлумачення походження імен давньоруських і спільнослов'янських язичницьких божеств, за якою всі, без винятку, імена давньоруських і спільнослов'янських язичницьких божеств, згідно з оригінальною теорією автора, виникли переважно на праслов'янському чи ще протослов'янському антропонімійному автохтонному ґрунті.

Наявні в українській ономастиці інверсійні словники географічних назв Д. Бучка «[Інверсійний словник ойконімів України](#)» (2001) і О. Крижанівської «[Інверсійний словник ойконімів України](#)» (2001). Донині поодинокими залишаються спроби укладання нормативних ономастичних словників («Словник прізвищ: практичний словозмінно-орфографічний (на матеріалі Чернівеччини)», 2002). Упродовж останніх двох десятиліть вийшли друком українські ономастичні словники лінгвокультурологічного спрямування: йдеться про «Словник конотативних власних назв» (2015) Г. Лукаш, а також словник астіонімів «Назви міст України: лінгвокультурологічний словник» (2021) В. Котович. Власне, поряд із згаданими виданнями варто розпочати розмову про Словник фольклорних власних назв.

**Актуальність дослідження і мета статті.** Незважаючи на те, що В. Дубичинський, подаючи типологію словників, загалом усі ономастичні словники, разом із країнознавчими, контрастивними, словниками з культури мови й літературної норми, відносить до тих лексикографічних видань, «що описують словниковий склад мови з культурологічного погляду» (Дубичинський, 2008, с. 378–379), на таке потрагування, гадаємо, заслуговує передовсім Словник фольклорних онімів.

Справді, з огляду на особливість онімів як знаків, сучасні дослідники небезпідставно називають вивчення власних назв як особливих лінгвокультурних феноменів однією з основних проблем ономастики (Рут, 2001, с. 4). Ця здатність оніма, зокрема і фольклорного чи насамперед фольклорного, ставати транслятором культурних смислів здавна приваблювала лексикографів. Фігурують народнопоетичні власні назви в словниковому інвентарі і сучасних українських етнолінгвістичних видань та словниках міфології, зокрема найновіших: у книзі В. Войтовича «Українська міфологія» (2002), у праці В. Жайворонка «Знаки української етнокультури» (2006) та в колективному виданні за ред. Н. Данилюк «Україна в словах» (2004). Але, за нашими спостереженнями, фіксація фольклорних онімів у подібних лексикографічних проєктах мала і має вибірковий чи навіть епізодичний характер: жоден із відомих нам словників не має на меті повний опис власних назв фольклору, незважаючи на те, що в лексиці будь-якої з національних мов вони складають окрему підсистему, яка живе, розвивається і функціонує за своїми законами, а отже, має підстави претендувати на системне лексикографічне опрацювання. Ба більше, лінгвофольклористи тривалий час навіть свідомо відмовлялися залучати онімію до словників фольклору через «відсутність спеціальних досліджень семантичної структури різних типів онімів у різних фольклорних жанрах» (Бобунова, 2004, с. 91). Щоправда, 2021 року курські лінгвофольклористи М. Бобунова і О. Хроленко здійснили спробу розглянути деякі топоніми й антропоніми в аспекті фольклорної лексикографії. У статті «Народнопоетична ономастика в аспекті фольклорної лексикографії», у першій її частині, автори розглядають мотиви, пов'язані з уживанням потамоніма Дунай у російському фольклорі та наводять присвячений йому уривок з конкордансу народних пісень Кубані: словникова стаття містить заголовне слово із кількістю уживань (*Дунай, Дунай-река, Дунай-реченька*), а також цитати-ілюстрації до кожного із уживань. Здійснений на основі наведеного фактажу аналіз дав змогу дослідникам зробити висновок про властивість фольклороніма акумулювати культурні смисли, тому, на їхню думку, запропоновані лексикографічні матеріали здатні це відтворити, на відміну від звичайних довідників із топонімії (Бобунова та Хроленко, 2021, с. 95). Друга частина статті покликана переконати, що словники народнопісенного мовлення дають можливість відповісти на запитання, яке

місце антропонімів у фольклорних текстах загалом і на кожній території зокрема (Бобунова та Хроленко, 2021, с. 95). Розглянуто антропоніми, засвідчені конкордансами необрядової лірики з різних губерній, зокрема Курської й Архангельської. Зрештою, в цій частині говориться не про засади самого лексикографування, а радше – про те, які його переваги для аналізу кількісного й якісного складу онімів у піснях і чи є це специфічною рисою мови фольклору, тобто йдеться про лексикографування власних назв для цілей лінгвофольклористики. У третій частині на основі зафіксованих наявними конкордансами відтопонімних назв, частина з яких сьогодні має «затемнену» семантику, автори розмірковують про семантичну своєрідність фольклорного слова, генезу «темних» слів, художню функцію відтопонімних утворень, їхній діалектний та ідіолектний аспекти тощо.

Насамкінець курські дослідники переконують, що саме завдяки фольклорній лексикографії «збільшуються можливості евристики лінгвофольклористичного підходу до вирішення проблем фольклорної семантики, морфеміки, жанрової і територіальної диференціації народнопоетичної мови» і що «фольклорна лексикографія здатна поставити цікаві дослідницькі питання в галузі ономастики та запропонувати можливі відповіді на них» (Бобунова та Хроленко, 2021, с. 85-86). З наведеними твердженнями не можемо не погодитися, але, на жаль, у статті не сформульовані основні засади творення подібного видання, не обговорено принципи його макро- і мікроструктури. Проведений аналіз фактичного матеріалу засвідчив відсутність комплексного підходу до вивчення онімійної лексики, усвідомлення її як структурованого простору з певними особливостями виникнення, формування та функціонування окремих її компонентів: сакрального, реального та віртуального. А здійснені спроби розглянути деякі топоніми й антропоніми в аспекті фольклорної лексикографії переконують, на наш погляд, про спрямованість такого словникарства передовсім на потреби стилістики, дослідження особливостей мови фольклору, а не ономастики. Отже, питання створення Словника фольклорних власних назв та засад їх лексикографування для потреб науки про власні назви все ще залишаються актуальними, аналіз цих проблем у зазначеному аспекті і є **метою дослідження**.

**Виклад основного матеріалу.** Про українську фольклоронімію як цілісне явище, один із підпросторів загальнонаціонального онімного простору; її місце як в онімійній, так і загалом лексичній системі української мови та вплив на формування вітчизняної онімійної системи йшлося в наших попередніх дослідженнях (Колесник, 2017). Мовознавці лексикографію трактують як ступінь моделювання мовної системи (Дубичинський, 2008, с. 14), у нашому випадку, одного із її сегментів. На часі укладення національного словника фольклоронімів, який би створив оптимальні для фольклорної ономастики умови їх дослідження, способів і методів аналізу та наступної інтерпретації, тобто зафіксував національний фольклоронімний простір якомога повніше, базувався, з огляду на специфіку фольклорних власних назв, на відповідних принципах опису з метою адекватного відображення ономастичної парадигми українського фольклору, допоміг би сформулювати цілісне уявлення про цей своєрідний компонент національної лексичної системи. У попередніх дослідженнях ми вже обговорювали основні принципи макроструктури словника фольклорних онімів, а також схему побудови словникової статті (Колесник, 2013; Колесник, 2014). У пропонованій розвідці доповнимо сказане та, подаючи приклади лексикографування власних назв, засвідчених текстами однієї зі збірок фольклору, продемонструємо можливості їхнього використання для вивчення національної фольклорної онімії.

Будь-який лексикографічний проєкт розпочинається із формування джерельної бази, її повнота й авторитетність є обов'язковою умовою його успішності. Якщо говорити загалом про джерела фактичного матеріалу в нашому випадку, то ними можуть бути лише ті видання усної народної творчості, стосовно науковості принципів укладання яких немає жодних сумнівів та в яких подано інформацію про місце і час запису переважної частини фольклорних текстів. Чи відповідає цим вимогам обрана для пропонованої розвідки збірка «Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина.



Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина)» (2012), упорядкована відомим музикознавцем, дослідником українського музичного фольклору А. Іваницьким? Чи є вона привабливою, власне, з лексикографічного погляду? Відповідь знаходимо в передмові до збірки. По-перше, у книзі «вміщено обрядові пісні західних земель України включно з територіями, які перебувають поза нинішніми кордонами держави... Представлені у виданні регіони – найбагатші в українському фольклорі (і в цілому в Слов'янщині) на твори обрядової – календарної та родинної – традицій. У будові й виконанні найдавніших обрядових пісень збереглися численні рештки світогляду й музичного мислення наших пращурів від епохи землеробського неоліту та індоєвропейської доби» (Іваницький, 2012, с. 5). Власне, ця, зазначена вище здатність обрядових текстів робить їх одним із найцінніших джерел для Словника фольклорних онімів, цінність якого полягає і у фіксації давніх культурних смислів. По-друге, «збірник укладено за польовими та архівними записами й публікаціями XIX–XXI століть» (Іваницький, 2012, с. 5), що є запорукою їхньої автентичності. По-третє, до тому «добиралися, за одиничними винятками, лише паспортизовані зразки» (Іваницький, 2012, с. 8), а це дає можливість чітко локалізувати в часі і просторі вжиті в них оніми, визначити як ареали побутування конкретних власних назв, регіональні особливості їхнього репертуару та моделей найменувань, так і особливості конотативного наповнення окремих фольклоронімів, що важливо як для лінгвокультурологічного, так і для ономастичного аналізів. По-четверте, до аналізу залучені тексти, записувач яких фахово проводив їх фіксацію, не втручався самовільно в текст, передавав усі власні назви відповідно до місцевої традиції. По-п'яте, це різножанрове фольклорне видання. Отже, на матеріалі тільки однієї збірки ми можемо говорити про певні жанрові особливості народнопісенної онімії.

У процесі лексикографування дотримуємося запропонованих в попередніх публікаціях принципів побудови макроструктури Словника фольклорних власних назв, основними з яких, на нашу думку, є:

- поліаспектність;
- жанровий принцип побудови окремого лексикографічного видання;
- денотативно-номінативний принцип групування матеріалу для розташування фольклоронімів у межах окремого словника;
- алфавітний принцип структурування статей словника в межах одного класу онімів.

Як ми вже зауважили, одним з основних принципів укладання словника фольклорних онімів є його поліаспектність. Щоб дати об'єктивне уявлення про онімний простір українського фольклору, словник має відзначатися повнотою реєстру, фіксувати актуальність окремих онімів і виразів з ними, давати можливість окреслювати ареали побутування фольклоронімів, виявляти своєрідність текстової поведінки фольклорних власних назв, а також акумульовані ними культурні смисли. Отож після реєстрового слова (ним є онім у зафіксованій ономастичними словниками офіційній формі або, за його відсутності, найуживаніший варіант фольклороніма; не використовуване в аналізованих текстах реєстрове слово позначаємо знаком астериска, що вказуватиме на його гіпотетичний характер) подаємо загальну кількість уживань. Такі дані дають змогу окреслити ядерно-периферійну структуру фольклоронімного простору загалом, так і будь-якого жанру, допоможуть визначити мовні пріоритети, а також забезпечать надалі умови зіставного, кроскультурного аналізів. Під час підрахунків не беремо до уваги повтори одного і того ж імені для найменування одного і того ж денотата, що має значення для дослідження поетики фольклорного тексту і не є суттєвим для вивчення онімії фольклору. Варіанти фольклороніма подаємо не за алфавітом, а за кількісними показниками: від найпопулярніших до поодиноких із зазначенням кількості уживань. Ця інформація допоможе окреслити ядерну зону варіантів кожного оніма, а за відсутності офіційної форми визначити, який з них буде використано як реєстрове слово.

Кожен із варіантів фольклороніма супроводжує ілюстрація. Оскільки власна назва є частиною фольклорного тексту як функціонально замкненої системи естетично організованих мовних засобів, то й особливості її функціонування зумовлені не лише онімним статусом, а й функціональною спрямованістю тексту, контекстуальним оточенням. Як слушно зауважила Н. Данилюк: «...семантика народнописенного слова включає не лише предметно-логічне значення, а й досить великий конотативний шар, який складається з оцінних, емоційних, експресивних, стилістичних, національно-культурних елементів» (Данилюк, 2010, с. 201), саме у конкретному контексті власна назва обростає безліччю смислових зв'язків, складних асоціацій і конотацій. Отже, підібрані цитати-ілюстрації повинні якомога повніше відображати конотаційний шар семантики фольклороніма, його найбільш типові синтагматичні зв'язки, участь у стійких поетичних прийомах, фольклорних формулах тощо.

Кожна з ілюстрацій потребує і часової, і просторової локалізації, що забезпечить виявлення територіальної, жанрової та національної специфіки ужитих в ній фольклоронімів, а також дасть можливість зробити певні узагальнення і про особливості функціонування національної системи називання, і про специфіку вживання фольклоронімів. Зважаючи на мандрівний характер творів усної народної творчості, збереженість оніма текстами у різночасових записках з різних територій може бути суттєвою для лінгвокультурологічного аспекту вивчення фольклоронімів. На завершення ілюстрації вказуємо сторінку, на якій її засвідчено в аналізованому нами виданні, що важливо для подальшої роботи над укладанням словника на основі багатьох джерел. У такому підсумковому проєкті, якщо один і той же варіант у подібних контекстах трапляється в записках із різних територій України, поряд з одним джерелом можна буде подати через крапку з комою ще й інші джерела фіксації.

Додаткова, інформаційна частина у Словнику фольклоронімів буде спорадичною, бо інформуватиме устами збирача, редактора збірки або укладачів словника про властиві певній частині фольклоронімів текстові чи позатекстові конотації, символічність, здатність реалізовувати певні семіотичні опозиції, особливості уживання, статус тощо. Наприклад, власну назву Дюндя, що трапилася у тексті весняної гри-хороводу із Закарпаття (*Гоя дюндя, гоя, Послала нас кральовна*), супроводжує примітка редактора: «В. Гошовський коментує так: «Гоя дюндя» – заспів та приспів веснянки. Він не має визначеного змісту. Весняна гра-хоровод «гоя дюндя». – Гошовський В. Українские песни Закарпатья. – М., 1968, с. 294–296. Показова для лемківського фольклору» (Скрипник (відп. ред.), 2012, с. 233). Засвідченість власної назви у складі вигукового, спонукального рефрену (стосунок таких словесних формул в обрядових піснях до сакральних ритуалів доведено) веснянковою танковою грою (давність цієї верстви обрядової поезії теж не викликає сумнівів), до того ж у записках із Лемківщини, з одного боку, може свідчити, що її запозичено разом із танковою грою в словаків, найближчих сусідів цієї етнічної групи українців, з іншого боку, як відомо, на пограниччі часто краще заховуються архаїчні мовні риси, а тому можна відстоювати її автохтонність. Усе сказане вище щонайменше дає підстави розглядати аналізовану назву як потенційний міфоперсонім.

Інколи функцію інформаційної частини може виконати паспортизація ілюстрації. Так, наприклад, вказівка на те, що веснянка записана в Залуччі Чемеровецького району Хмельницької області, чітко ідентифікує ужиту в ній власну назву *Залуччя* як комонім, назву сільського поселення, а не як, наприклад, мікротопонім (*З Залуччя до Нігня Стежечка нерівна* (1979, с. *Залуччя Чемеровецького р-ну Хмельницької обл.*) с. 204).

Стосовно дефініції як обов'язкового елемента словникової статті, то традиційні власні назви, очевидно, не потребуватимуть тлумачення, адже загальнозрозумілі і мають стандартний для представників певної етнокультури набір ознак та асоціацій. Пояснення потребуватимуть, зазвичай, оніми, уживання яких обмежене територіально й жанрово. Такими найчастіше є антропоніми в історичних піснях (уживані у відмінній від офіційної назви формі), мікротопоніми, які нерідко потребуватимуть ремарки, який географічний об'єкт вони номінують, де розташовані і чи вживані донині, казкові назви та міфоніми.

Наприклад, у нашому мінісловнику в словниковій статті про вже згаданого вище *Дюндю* можна відіслати до пояснення в «Етимологічному словнику української мови» (Мельничук та ін. (ред.), 1982, с. 578) або подати тлумачення: *Дюндя* – «Етимологічний словник української мови» приспів *Гоя-дюндя, гоя!* вважає запозиченням від словаків, які, в свою чергу, запозичили його з угорської весняної гри обрядового характеру. А вжиту в приспіві назву *дюндя* М. Максимович пояснював як ім'я західнослов'янської богині (Мельничук та ін. (ред.), 1982, с. 578). Я. Коллар убачав у приспіві ім'я слов'янського бога любові, а всю гру вважав частиною ритуалу на честь богині Лади. І. Верхратський у статті «Гоя, дюндя і собітки на Угорській Русі» (1899) приспів *гоя-дюндя* трактує як залишки культу божеств Лада й Лади, що відповідали за лад у світі, передовсім у сімейному житті та господарстві (Верхратський, 1899).

Наскрізьним, на нашу думку, у майбутньому словнику має бути жанровий принцип побудови. Жанр у фольклорі – це окремий варіант культурно-мовної картини світу, тому, власне, саме в межах конкретного жанру варто розпочинати опис її онімного складника. Лише наступним кроком буде зіставлення функціонування тієї чи іншої власної назви у різних жанрах фольклору. Наприклад, в обрядових піснях різдвяного циклу вживаним є особове, на перший погляд, ім'я *Василь*, але найчастіше воно номінує в цих текстах не людину, а виразно нехристиянський персонаж, міфологічного героя карнавального обряду маланкування: ***Василь (1), Васильчик (2):*** *Гей, Василю, та озми ня – Буде з мене господня! Буду тобі роботати – До полудня в літі спати (1969, с. Зелений Гай Заліщицького р-ну) с.146; Ой ченчику Васильчику, Посію тя в городчику. Буду тебе доглядати, Сім раз на день поливати (1969, с. Зелений Гай Заліщицького р-ну) с.145; Ой чінчику-васильчику, Посію тебе в городчику. Буду тебе шанувати, Три рази на день поливати (1967, с. Вашиківці Вижницького р-ну) с. 147).*

Натомість у купальських піснях ім'я називає конкретного хлопця, ймовірного учасника літніх молодіжних забав: ***Василько (2), Васюня (1):*** *Ой нині свято Яна, Яна, Вийшла Галина гарно вбрана... Один Василько не встидався, Взяв за рученьку і звитався (1973, м. Кам'янець-Подільський Хмельницької обл.) с. 307; – Садком, Васильку, садком, садком, В мене горілка з медком, з медком (1973, м. Кам'янець-Подільський Хмельницької обл.) с. 307; Ой на ївана на Купайла, Там ластівочка купалася. На берижечку сушилася, Дівка Маруся журилася. Їа ше рушничків ни напрала, Їа вже Васюню сподобала (1973, с. Меджибіж Летичівського р-ну Хмельницької обл.) с. 305).*

Одним із наскрізьних, власне ономастичних принципів подачі матеріалу в пропонованому словнику є денотативно-номінативний. З огляду на те, що онімний простір чітко поділений за розрядами на окремі фрагменти: антропонімний, топонімний, теонімний, зоонімний тощо, які через особливості їхніх денотатів вирізняються специфікою існування, організацією знань, словникові статті впорядковані за цим же принципом. А вже в межах розрядів подаємо власні назви за алфавітом.

Як ілюстрацію наведемо кілька (з огляду на обмежений обсяг публікації) фрагментів укладеного за збіркою А. Іваницького Словника фольклорних онімів.

## ЩЕДРІВКИ

### ЖІНОЧІ ІМЕНА

#### **Марія (2)**

***Марійця (1), Марусуня (1):*** *Тиї гроши не полова, Но Марійця чорноброва. (1927, с. Адамівка на Поділлі) с.115; Красная панна, чом Марусуня. Пір'я збирала, в фартушок клала, С фартушка брала, віночок вила. (2004, с. Гаї Верхні на Дрогобиччині) с.129.*

### ЧОЛОВІЧИ ІМЕНА

#### **Володимир\* (1)**

***Володя (1):*** *Там пан Володя сіно коси, Ой коси, коси, перед коня носи. (1979, с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.) с.113.*

#### **Михайло (1)**

**Михайло (1):** *Вінчуєм тебе, пане Михайле, Не сам з собою – з челядочкою. (2000-і, с. Вербівці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) с.124.*

#### ОЙКОНІМИ

##### Львів (1)

**Львів (1):** *Ци дома, дома, господареньку? Рефрен: Щедрий вечір, світлий вечір! Челядка каже, що нема го дома, Що нема го дома, поїхау до Львова. (до 1902, с. Ходовичі) с.125.*

#### ТЕОНІМИ

##### Бог (10)

**Бог (10):** *Йа стережи, Боже, свого товару, свого товар[у]. (1986, с. Гнатків Томашпільського р-ну Вінницької обл.) с.111; Щастя, Боже, вашому товару. І товару, і вашому статку, Щоб не мали ніколи пропадку (2000-і, с. Грабарівка Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) с.114; Вроди, Божеи, пишниченьку, Пишниченьку на проскурниченьку. (1985, с. Оселівка Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) с.117; А Свята Діва істочки носить, істочки носить та й в Бога просить. (1985, с. Оселівка Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) с.117; Роді, Боже, сливи, Щоб були щасливі. Щодрий вечор, добрий, Дай нам, Боже, добре! (1988, с. Крупове Дубровицького р-ну Рівненської області) с.121; Ой пошли ж, Боже, довгого, віку, Та й діждати вам Нового року. (до 1991, Волинь) с.123; Дай же ти, Боже, сиу кониченька, Жебис ним їздиу межи копоньки, Як місиченько межи зьвіздоньки. (до 1902, с. Ходовичі) с.125; Добрий вечір тобі, пане господар'ю, на Новий рік, Дай же вам, Боже, щастя і здоров'я на Новий рік. (1994, с. Дмитровичі, Звенигородщина) с. 128; Дай же ти Боже в городі зільи, вдома весільи. (2004, с. Гаї Верхні на Дрогобиччині) с.129; Роді, Боже, жито, Жито, пценіцю, Горох, чечевіцю. (1999, с. Мокре гм. Більськ, пов. Більськ) с.132.*

##### Господь (5)

**Господь (3), Господь Бог (2):** *Дасть вам Господь коляди, пиріжки, коляди пиріж[ки]. (1986, с. Гнатків Томашпільського р-ну Вінницької обл.) с.111; А на тій сосні Сам Господь сидить, Сам Господь сидить, далеко видить. (1985, с. Оселівка Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) с.117; В третіх воротах сам Господь ходить, Сам Господь ходить, ключі тримає, Ключі тримає, рай відмикає, Рай відмикає, душі пускає. (до 2001, с. Вербівці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) с.124; Бувай же здороу, господареньку, І сам с собоюю, з своейо жноуойоу, І з діточками, йа с квіточками, І з усім домом, з Господом Богом. (до 1902, с. Ходовичі) с.125; Гречная панно, чом розумненька. Не сама с собою, йа з вітьцом, з маткою, З вітьцом, з маткою, з усьоу челядкоу, Із цілим домом, з Господом Богом! (до 1902, с. Ходовичі) с.127.*

##### Ісус Христос (2)

**Ісус Христос (1), Сус Христос (1):** *Йа цюлюйте, хлопці, Суса Христа в ніжки, Суса Христа в ніж[ки]. (1986, с. Гнатків Томашпільського р-ну Вінницької обл.) с.111; Сам Ісус Христос за плугом ходи, на Новий рік, А його Матінка їсти му виноси, на Новий рік. (1994, с. Дмитровичі, підльвівська Звенигородщина) с. 128.*

#### АГІОНІМИ

##### Богородиця \* (3)

**Панна Марія (1), Свята Діва(1), Матінка(1):** *Панна Марія На престолі стояла, Два крижі тримала. (1999, с. Орішків, гм. Гайнівка, пов. Гайнівка) с.133; А Свята Діва істочки носить, істочки носить та й в Бога просить. (1985, с. Оселівка Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) с.117; Сам Ісус Христос за плугом ходи, на Новий рік, А його Матінка їсти му виноси, на Новий рік. (1994, с. Дмитровичі, підльвівська Звенигородщина) с. 128.*

#### ГЕОРТОНІМИ

##### Відання Різдва\*

**Щедрий вечір (13):** *Щедрий вечір на Святий вечір! (1985, с. Оселівка Сокирянського р-ну Чернівецької обл.) с.117; Добрий вечір, щедрий вечір Цьому газді на весь вечір! (1962, с. Киселиці Вижницького р-ну Чернівецької обл.) с.119; Щедрий вечір, добрий вечір, Чи є вдома пан господар? (1966, с. Черче Чемеровецького р-ну Хмельницької обл.) с. 116; Пане*

господару, ой стояло древо. Щедрий вечір, добрий вечір. (1988, с. Городище Рівненського р-ну) с. 120; Ходів-походів місяць по небу. Щедрий вечор! (1988, с. Крупове Дубровицького р-ну, Рівненщина) с. 122; Стоїть церковця та й на схід сонця. Щедрий вечір, добрий вечір! (до 1991, Волинь) с. 123; Ой вірли, вірли, сивий соколю, Щедрий Святий вечір Божий, Високо сидиш, далеко видиш. (до 2001, с. Вербівці Городенківського р-ну) с.124; Ци дома, дома, господареньку? Рефрен: Щедрий вечір, сьвітій вечір! Челядка каже, що нема го дома, Що нема го дома, поїхау до Львова. (до 1902, с. Ходовичі) с.125; Там на річеньці, на бистрі водици. Рефрен: Щедрий, добрий, сьвітій вечір. Білю білила, батенька просила (до 1902, с. Ходовичі) с. 126; По горі, горі пава ходила. Щедрий вечір, добрий вечір! ПAVA ходила, пір'я губила. (2004, с. Гаї Верхні на Дрогобиччині) с. 128; Щудрий вечур, добрий вечур, На Новий руок, на здоровй... (1999, с. Малинники, гм. Орля, пов. Більськ, Підляшшя) с.133; Щедрий вечир, щедрівочка, Залітає ластивочка. Ластивочка залітає, Господара розбуджає. (1927, с. Адамівна на Поділлі) с. 114; Щедрий вечір, щедрівочка, Прилетіла ластівочка. (1971, с. Ревна Сторожинецького р-ну) с. 129; Щедрий, щедрий, щедрівниця, Прилітїла ластівниця, Сїла-впала, защебетала, Викликала господара (1973, с. Меджибіж Летичівського р-ну Хмельницької обл.) с. 115.

### Новий рік (5)

**Новий рік (4), Новий руок (1):** Щоб цей Новий рік да був кращій, як торік. (1988, с. Городище Рівненського р-ну) с.120; Ой пошли ж, Боже, довгого, віку, Та й діждати вам Нового року. (до 1991, Волинь) с.123; Добрий вечір тобі, пане господар'ю, на Новий рік, Дай же вам, Боже, щастя і здоров'я на Новий рік. (1994, с. Дмитровичі, підльвівська Звенигородщина) с.128; За ті дари, што сте дали, Обисте ся добрі мали, Вінчуєме вам щасливий Новий рік. (1949, с. Прикра, окр. Свидник, Пряшівський край) с. 135; Щудрий вечур, добрий вечур, На Новий руок, на здоровй... (1999, с. Малинники, гм. Орля, пов. Більськ, Підляшшя) с.133.

### МІФОПЕРСОНІМИ

#### Василь (1)

**Василь(1):** Васильєва мати Пошла гоготати, А Василь за єю, Пустив головнею. (1999, с. Орішково, гм. Гайнівка, Підляшшя) с.131.

## СТРОФІЧНІ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ

### ЖІНОЧІ ІМЕНА

#### Ганна\* (2)

**Ганя (1), Ганичка (1):** Я казала, Ганю, ще не ввіддавайся, Розчеши си косу-росу, міртов затикайсь (8.10.1994, с. Селиська, Звенигородщина) с. 444; Запрігам, запрігам, хоц ся поплянтали, Ици мі Ганичку до ручок не дали. (1955, с. Волиця, повіт Сянік, Лемківщина) с. 456.

#### Марина\* (3)

**Мариня (3):** Поза городом бистра річенька з новими кладойками, Кудам ішла молода Мариня із своїми дівойками; Молода Мариня на посаді сіла; Чом ти не снідаєш, молода Мариню, у свого батейка (1914, с. Мікуліне на Холмщині) с. 448-449.

#### Марія\* (2)

**Марька (1), Марі (1):** — Шідай, Марько, шідай под желений венєц. (1950-ті, с. Антонівка Ужгородського р-ну) с. 455; Попать, Марі, попать у средни облачок, Як твой отец плаче, легінь-неборачок.

### ЧОЛОВІЧІ ІМЕНА

#### Василь (1)

**Василь (1):** Запрігай, Василю, до воза конички. (1955, с. Волиця, повіт Сянік, Лемківщина) с. 456.

### ТЕОНІМИ

#### Бог (3)

**Бог (3):** Ой крикнув староста на буярці свої, Ой милий мій Боже, на буярці свої (кін. ХХ ст.,

с. Нижня Яблінка Турківського р-ну Львівської обл.) с. 446; *Зыйди, Боже, з неба, бо Тя нам ту треба* (1970-ті, м. Борислав, Львівська обл.) с. 457; *А ші сі заплачеш ту седму неділю: — Боже мій миленький, де я са подію?* (1961-1962, с. Острожниця, окр. Гуменне, Словаччина) с. 460.

#### АГІОНІМИ

##### **Богородиця\* (1)**

**Божя Матір (1):** *Зыйди, Боже, з неба, бо Тя нам ту треба, И Ты, Божя Мати, вінкы зачынати* (1970-ті, м. Борислав, Львівська обл.) с. 457.

#### МІФОНІМИ

##### **Ладо (1)**

**Ладо (1):** *Ладо! Ладо! Брат сестроньку за стів веде, Ладо! Ладо! Ведучи, і' научиє* (1913, с. Підберезці поблизу Львова) с. 443.

Загалом проаналізований лексикографічний матеріал засвідчив, що в обрядових піснях, зафіксованих збіркою (а це 564 тексти), найуживанішою є сакральна онімія: сукупно теоніми, агіоніми, геортоніми, міфоніми (до уваги не взято поодинокі приклади біблієантропонімів, біблієтопонімів та бібліонімів: *Адам, Єва, Вифлиєм, Псалтир*) кількісно переважають навіть особові імена. Якщо нам трапилося 77 уживань чоловічих і 94 уживання жіночих особових імен, то лише кількість використань теонімів й агіонімів складає 156 одиниць, а ще ми зафіксували 42 вживання геортонімів і 14 – міфонімів. Пояснює таку кількісну перевагу сакральної онімії над реальною те, що, власне, обрядові пісні належать до найдавніших шарів народної пісенності і виникли в межах давніх язичницьких ритуалів. Лексема *Бог* (варіанти *Божухно, Пан Біг*) засвідчена 76 разів, що, як переконують наші студії на ширшому пісенному матеріалі, є сталою для народнопісенного онімного простору тенденцією, бо ядро його формують універсальні в різні епохи назви, такі як *Бог, Мати Божя, Різдва* та ін., уживання яких є безперервним упродовж язичницької та християнської релігійних парадигм. Власне християнські оніми (згадані вище біблієантропоніми, біблієтопоніми та бібліоніми: *Адам, Єва, Вифлиєм, Псалтир*), які ввійшли в народну традицію значно пізніше, перебувають на периферії. Якщо ж говорити про реальні оніми, то, попри обмеженість зафіксованого матеріалу, наприклад, лише у весільних піснях до особового імені Анна (Ганна) нам трапилися три регіонально марковані варіанти: **Гануся (1), Ганнутя (1), Ганя (1):** *Йшла Гануся, дістала, Калиноньку ломала.* (1979, с. Залуччя Чемеровецького р-ну Хмельницької обл.) с. 380; *І в первій раз та в Божий час! Благослови, Божю... Благослови, Божю, Ще й отець і мати, Молодій Ганнуті Віночок зачинат[и].* (1988, с. Унгри Окницького р-ну (Молдова) с. 383; *Ой там Ганя красу сїє, Красу сїє, розум сад[ить].* (1985, с. Вороновиця Кельменецького р-ну Чернівецької обл.) с. 386.

Проведений на основі укладеного словника аналіз засвідчив, що реалізація проголошеного принципу поліаспектності створює умови для повноцінної фіксації фактажу. Засвідчений кількісний та якісний склад фольклорної онімії відзначається регіональним та жанровим розмаїттям. Наведені кількісні показники вживань кожної власної назви, включно із варіантами, дають змогу окреслити структуру українського фольклоронімного простору, виявити наповнюваність його ядра та периферії. Ілюстративна частина не тільки демонструє своєрідність текстової поведінки фольклорних власних назв, а й акумульовані ними культурні смисли. Інформаційна частина та дефініції (наведені за потреби) можуть сприяти уточненню статусу тих чи тих власних назв та особливостей їхнього вживання тощо.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Зрозуміло, лексикографування власних назв усної словесності не є самоціллю: як і будь-який інший з ономастичних лексикографічних проєктів, Словник фольклорних онімів забезпечить дослідника надійним матеріалом для ґрунтовних студій цієї своєрідної компоненти національної онімії, сформує оптимальні для ономаста умови дослідження матеріалу та способів його обробки, сприятиме формуванню об'єктивного уявлення про національну фольклоронімію.

Окрім того, через специфічність інформації, яку він акумулюватиме, словник стане в пригоді етнографам, культурологам, історикам, географам, літературознавцям та ін.

### Бібліографічний список

- Borek, H., 1982. Zadania i potrzeby leksykografii onomastycznej w Polsce. *Onomastica*. XXVII, pp. 128–138.
- Бобунова, М. А. та Хроленко, А. Т., 2021. Народно-поетическая ономастика в аспекте фольклорной лексикографии. *Вопросы ономастики*, 18(1), с. 85–112. DOI: 10.15826/vopr\_onom.2021.18.1.003
- Бобунова, М. А., 2004. *Фольклорная лексикография: становление, теоретические и практические результаты, перспективы*. Курск.
- Верхратський, І. 1899. Гоя, дюдя і собітки на Угорській Русі. *Діло*, 191.
- Данилюк, Н., 2010. *Поетичне слово в українській народній пісні*. Луцьк: Волин. нац. університет ім. Лесі Українки.
- Дубичинский, В. В., 2008. *Лексикография русского языка*. Москва: Наука : Флинта.
- Іваницький, А. І., 2012. Обрядові пісні та їх генеза (вступна стаття). В: *Український обрядовий фольклор західних земель : музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмицина)*. Вінниця: Нова Книга, с. 8–65.
- Колесник, Н. С., 2013. Основні засади створення словника. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*, 25(274), с. 9–15. Луцьк.
- Колесник, Н. С., 2014. Структура статті в словнику фольклоронімів (на матеріалі бурлацьких та наймитських пісень). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*, 2(279), с. 7–14. Луцьк.
- Колесник, Н. С., 2017. *Онімія української народної пісні*. Чернівці: Технодрук.
- Крюкова, І. В. та Супрун, В. І., 2021. Пути развития славянской ономастической лексикографии: аналитический обзор. *Вопросы ономастики*, 18(3), с. 238–269. DOI: 10.15826/vopr\_onom.2021.18.3.042.
- Мельничук, О. С. та ін. (ред.), 1982. *Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 1: А–Г* [АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні]. К.: Наукова думка.
- Рут, М. Э., 2001. Антропонимы: размышления о семантике. *Известия Уральского государственного университета*, 20, с. 4–8.
- Скрипник, Г. А. (відп. ред.), 2012. *Український обрядовий фольклор західних земель : музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмицина)*. В: А. І. Іваницького (упоряд. та вступ. ст.). Вінниця: Нова Книга.

### References

- Bobunova, M. A. and Khrolenko, A. T. 2021. Narodno-poeticheskaya onomastika v aspekte folklornoy leksykografii [Proper names in oral poetic tradition in the light of folklore lexicography]. *Voprosy onomastiki*, 18(1), pp. 85–112. DOI: 10.15826/vopr\_onom.2021.18.1.003 (in Russian).
- Bobunova, M. A., 2004. *Folklornaya leksikografiya: stanovlenie, teoreticheskie i prakticheskie rezultaty, perspektivy* [Folklore lexicography: formation, theoretical and practical results, prospects]. Kursk. (in Russian).
- Borek, H., 1982. Zadania i potrzeby leksykografii onomastycznej w Polsce. *Onomastica*. XXVII, pp. 128–138.
- Danyliuk, N., 2010. *Poetychne slovo v ukrainiskii narodnii pisni* [Poetic word in Ukrainian folk song]. Lutsk. (in Ukrainian).
- Dubichinsky V. V., 2008. *Leksikografiia russkogo yazyka* [Russian Language Lexicography].

- Moscow: Nauka; Flinta. (in Russian).
- Ivanytskyi A., 2012. Obriadovi pisni ta yikh geneza (vstupna stattia) [Ritual songs and their genesis (introductory article)]. In: *Ukrainskyi obriadovyi folklor zakhidnykh zemel: Muzychna antolohiia (Besarabiia. Boikivshchyna. Bukovyna. Volyn. Halychyna. Hutsulshchyna. Zakarpattia. Lemkivshchyna. Pidliashshia. Podillia. Polissia. Pokuttia. Kholmshchyna)*. Vinnytsia: Nova knyha, pp. 8–65. (in Ukrainian).
- Kolesnyk, N., 2017. *Onymiia ukrainskoi narodnoi pisni* [Onymy Ukrainian folk song]. Chernivtsi: Tekhnodruk. (in Ukrainian).
- Kolesnyk, N. S., 2013. Osnovni zasady stvorennia slovnyka [The Main Principles for Making a Dictionary of Folk Onyms]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*, 25(274), pp. 9–15. Luts'k. (in Ukrainian).
- Kolesnyk, N. S., 2014. Struktura statti v slovnyku folkloronimiv (na materialy burlatskykh ta naimytskykh pisen) [The Structure of a Dictionary Entry in Folkloreonyms Dictionary (based on burlak and labourers' songs)]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*, 2(279), pp. 7–14. Luts'k. (in Ukrainian).
- Kryukova I. V. and Suprun V. I., 2021. Puti razvitiya slavyanskoy onomasticheskoy leksikografii: analiticheskiy obzor [Ways of development of Slavic onomastic lexicography: an analytical overview]. *Voprosy onomastiki*, 18(3), p. 238–269. (in Russian). DOI: 10.15826/vopr\_onom.2021.18.3.042
- Melnychuk, O. S. et al. (ed.), 1982. *Etymolohichni slovnyk ukrainskoi movy [Etymological dictionary of the Ukrainian language]: In 7 vols. – Vol. 1: A–G [AN URSR. In-t movoznavstva im. O. O. Potebni]*. K.: Naukova dumka.
- Rut M. E., 2001. Antroponimy: razmyshleniya o semantike [Anthroponyms: reflections on semantics]. *Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta*, 20, pp. 4–8. (in Russian).
- Skrypnyk, H. (ed.), 2012. *Ukrainskyi obriadovyi folklor zakhidnykh zemel: Muzychna antolohiia (Besarabiia. Boikivshchyna. Bukovyna. Volyn. Halychyna. Hutsulshchyna. Zakarpattia. Lemkivshchyna. Pidliashshia. Podillia. Polissia. Pokuttia. Kholmshchyna) [Ukrainian ceremonial folklore of the western lands: a musical anthology (Bessarabia. Boykivshchyna. Bukovyna. Volyn. Galicia. Hutsulshchyna. Transcarpathia. Lemkivshchyna)]*. Vinnytsia.: Nova knyha. (in Ukrainian).
- Verkhratskyi, I. 1899. Hoia, diundia i sobitky na Uhorskii Rusi [Goya, dundya and sobetki in Hungarian Rus]. *Dilo*, 191. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 10.01.2023.

**N. Kolesnyk**

#### **THE PROBLEM OF ENTERING FOLKLORE ONYMS INTO DICTIONARIES BASED ON UKRAINIAN RITUAL FOLKLORE**

*The article is a continuation of a number of author's publications dedicated to lexicographical studies of folklore onyms. It is proved that the question of compiling a dictionary of folk proper names, which would systematically cover folk proper names, based on particular descriptive principles according to their specific features, is a current issue today. The paper dwells on the key moments of designing such lexicographical project and concrete samples of the dictionary entries are provided. The entries are based on different genres of the material found in collected works 'Ukrainian ritual folklore of western lands: Musical anthology (Besarabia, Boikivshchyna, Bukovyna, Volyn, Halychyna, Hutsulshchyna, Zakarpattia, Lemkivshchyna, Pidliashshia, Podillia, Polissia, Pokuttia, Holmshchyna)' compiled by A. Ivanytskyi. The main principles of compilation of similar lexicographic project were put into practice: polyaspect character; genre principle of compiling a lexicographic publication; denotative and nominative*



*principles of collecting the material to place folklore onyms within a separate dictionary; alphabetical principle of compiling dictionary entries within the same class of onyms. The conducted analysis revealed that the implementation of the principle of polyaspectivity sets the conditions for the collection of factual material. Compiled onymy will have a complete description of the register, and regional and genre diversity. The statistical data is provided for each proper name including its variants that will enable to describe the structure of Ukrainian folklore onym space, trace its kernel and peripheral structure. The illustrations will demonstrate textual use of folklore proper names and their cultural senses. Definitions and information parts (provided if necessary) will specify the status of proper names and peculiarities of their use, will provide inherent to some folklore onyms textual and extra textual connotations, symbolism, ability to be used in semiotic oppositions, etc. Application of the principle of genre and denotative and nominative principles of classification of the material will facilitate scientists to form an objective picture of the national folk books. The compilation of an unabridged dictionary of folk proper names will provide scholars with the relevant material for comprehensive and in-depth studies of this component of national onymy and create optimal conditions for onomast's studies of the material and types of its analysis.*

**Key words:** *a folklore onym, a folklore onomastics, a dictionary of folklore onyms, a dictionary entry, lexicography.*

УДК 811.14'06'282

**Ю. Б. Лабецька**

ORCID: 0000-0002-9202-7731

## МОВНЕ РОЗМАЇТТЯ ТА МОВНА ПОЛІТИКА НА КІПРІ

*У статті розглядаються особливості мовної ситуації в республіці Кіпр, яка характеризується як диглосна. Було проаналізовано соціальний та особистісний вимір мовного розмаїття в спільноті греків-кіпріотів. Виявлено, що шкільні освітні програми здебільшого ігнорують факт співіснування принаймні двох мовних різновидів, при цьому мова кіпрського класу завжди представлена як постійне перемикання та змішування двох кодів. З'ясовано, в яких саме комунікативних ситуаціях використовуються різні мовні різновиди, як в мові класу, так і в мові греків-кіпріотів поза закладом освіти. Встановлено, що мовне питання на Кіпрі містить дуже чітко виражену політичну складову, а невдала спроба здійснити зсув у мовній ситуації шляхом впровадження нових освітніх програм пояснюється невідповідністю ґрунту як в самій системі освіти, так і в суспільній свідомості греків-кіпріотів.*

***Ключові слова:** мовний різновид, мовна політика, стандартна новогрецька мова, кіпрський діалект грецької мови, мовне розмаїття, мовна ситуація, диглосія.*

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-186-195**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Мовне розмаїття є характерним для мовної ситуації більшості сучасних європейських країн, що зумовлено низкою причин. Інколи мовне розмаїття знаходить відбиття у відповідній мовній освіті, яка визначається мовною політикою країни, проте ці питання завжди є дуже чутливими й ідеологічно забарвленими, що вимагає дуже уважного ставлення до них. Питання мовної освіти в Україні є таким, що завжди викликало багато дискусій та спекуляцій. О. Данилевська стверджує, що «для мовної ситуації у сфері шкільної освіти характерне, попри офіційність державного статусу української мови й переконливе формальне домінування, поширення в різних пропорціях координативного, субординативного та змішаного білінгвізму, диглосії, дифузне проникнення інтерферентних явищ та елементів змішаного мовного коду (суржику), що й визначає її своєрідність» (Данилевська, 2020, с. 2–3). Вивчення досвіду європейських країн є надзвичайно важливим для розуміння особливостей української мовної ситуації та формування відповідної мовної політики (після закінчення війни). Цікавим у цьому відношенні є вивчення досвіду Кіпрської Республіки, в якій теж наявна ситуація диглосії (Тσιπλάκου, 2007; Kontovourki & Ioannidou, 2013), та відповідної політики в сфері мовної освіти. Характерно, що в кіпрських шкільних освітніх програмах цільовою мовою та мовою викладання визначається стандартна новогрецька, а в повсякденному спілкуванні більшість населення використовує кіпрський діалект.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Кіпрські лінгвісти та освітяни активно висвітлюють тему мовного розмаїття на Кіпрі (Тσιπλάκου, 2007; Ioannidou, Tsiplakou & Hadjioannou, 2018; Ioannidou, Karatsareas, Lytra & Tsiplakou, 2020), вивчають мову класу в кіпрських школах (Ιωαννίδου, 2017) та просувають ідею необхідності використовувати особливості мовної ситуації на користь здобувачів освіти та загального розвитку суспільства, зокрема, представляючи усвідомленість здобувачів освіти щодо мовного розмаїття як необхідну складову критичного мислення (Тσιπλάκου, 2007; Kontovourki & Ioannidou, 2013). Проте звучить і протилежна думка, згідно з якою введення до шкільних навчальних матеріалів зразків мови повсякденного спілкування греків-кіпріотів може підірвати позиції стандартної новогрецької мови (Ξένης, 2013).

**Актуальність дослідження** зумовлена потребою вивчення залежності оцінки мовної ситуації у сфері шкільної освіти від мови повсякденного спілкування і мовних преференцій носіїв мови на прикладі мовної ситуації в республіці Кіпр. Вивчення досвіду європейської держави надасть змогу розширити набір критеріїв для аналізу реального функціонування мов у системі шкільної освіти й поглибити уявлення про зв'язки в системі «мова – суспільство», що уможливило випрацювання механізмів з гармонізації мовної ситуації.

**Мета статті** – дослідити ставлення, думки та мовну усвідомленість греків-кіпріотів щодо співіснування мовних різновидів у їхньому особистому мовленні, роль кожного з різновидів у формуванні соціальної ідентичності мовця і те, яким чином вся ситуація вписується в контекст офіційної мовної політики на Кіпрі, як вона відображена в освітніх програмах.

**Завдання дослідження** – по-перше, проаналізувати соціальний вимір мовного розмаїття в спільноті греків-кіпріотів на основі вивчення мовної ситуації, як вона представлена в сучасних дослідженнях кіпрських та зарубіжних мовознавців, а також в навчальних програмах з новогрецької мови і дослідженнях мови шкільного класу та ставлення вчителів; по-друге, дослідити особистісний вимір мовного розмаїття та навчання мови, здійснивши аналіз напівструктурованих інтерв'ю, записаних від греків-кіпріотів (етнографічний підхід та case study).

**Виклад основного матеріалу.**

**Мовне розмаїття та навчання мови в спільноті греків-кіпріотів (соціальний вимір: теперішнє, минуле, майбутнє)**

**Базові поняття**

Розглянемо основні поняття, що характеризують мовну ситуацію в середовищі греків-кіпріотів та фігурують у дослідженнях кіпрських мовознавців.

**Диглосія**, згідно з класичним визначенням Фергюсона, – «це відносно стабільний лінгвістичний стан, за якого поряд з основними діалектами мови (що можуть включати стандартні або місцеві стандарти) існує відмінний, формалізований (часто зі складнішою граматику), накладений різновид, носій великого та шанованого корпусу письмової літератури більш ранньої доби або іншої мовної спільноти, який вивчається в основному в рамках формальної освіти і використовується в письмовому та в офіційному усному мовленні, але не використовується жодним сектором суспільства для повсякденного спілкування» (Ferguson, 1959, с. 336).

**Мовний різновид** – природний стан мов і невід'ємна частина мовної реальності та мовних ресурсів, мовна техніка (Τσιπλάκου, 2007, с. 466) носіїв мови.

Різновиди мов, якими користуються греки-кіпріоти:

**Стандартна новогрецька мова** (Κοινή Νέα Ελληνική γλώσσα) – офіційна та цільова мова в мовній освіті в школі, офіційний, домінуючий або стандартний різновид, який зазвичай є екзогенним (Τσιπλάκου, 2007, с. 467). Відповідно до панівної політичної ідеології, це – національна загальнонародна мова.

**Кіпрський грецький різновид / діалект** (Κυπριακή Ελληνική ποικιλία / διάλεκτος) – це мовний різновид, який засвоюється в природний спосіб; як правило, не вважається інструментом і засобом культивування грамотності, незважаючи на те, що він також може мати письмову традицію. Оцінні характеристики – *χωρκάτικα, μη ευγενικά, βαρετά / βαριά* (сільський, грубий, важкий) тощо (Τσιπλάκου, 2007, с. 466, 468). Існує міф про те, що «кіпрський мовний різновид не є частиною писемної культури», який руйнується, коли ми переконуємося, що кіпрський діалект, який легко можна було б назвати мовою, бере участь у формуванні кіпрської літератури (Χατζηιωάννου, 2021).

**Загальнокіпрський різновид / столичний, міський кіпрський мовний різновид** – домінуючий різновид, заснований на місцевому діалекті Месаорії, але з загальнокіпрськими елементами та без будь-якого специфічного та впізнаваного місцевого характеру. (Загальна) кіпрська все ще є мовним різновидом переважно сфери приватного спілкування і складає пару стандартній новогрецькій мові в диглосній ситуації Республіки

Кіпр (Τσιπλάκου, 2007). Але насправді цей термін виокремлюють лише лінгвісти, маючи на увазі той варіант кіпрського мовного різновиду, що утворився внаслідок урбанізації, підвищення мобільності населення та уніфікації географічних різновидів у межах Кіпру. Для звичайних греків-кіпріотів мова, яку вони використовують у повсякденному спілкуванні – це *Κυπριακά* (кіпрська).

### **Кіпрський грецький різновид в освітніх програмах, у мові класу та у ставленні вчителів**

Оскільки греки-кіпріоти зазвичай починають систематично вивчати стандартну офіційну мову в школі, важливо зробити огляд навчальних програм з вивчення новогрецької мови та схарактеризувати мовлення шкільного класу, як воно представлено у відповідних дослідженнях.

Шкільний клас вважається важливою соціальною сферою з таких причин. По-перше, дуже важлива частина повсякденного життя дітей присвячена школі. По-друге, школа закладає основи для габітусу, – системи стійких набутих схильностей, – майбутніх громадян і легітимізації знань, конструюючи соціальні ролі та ієрархію (Ιωαννίδου, 2017, с. 158).

В освітніх програмах, які створювались до 2010 року, зовсім не згадувався кіпрський діалект. Характеризуючи місце кіпрського діалекту в офіційній мовній політиці на основі відповідних документів та рекомендацій вчителям з боку Міністерства освіти і культури Кіпру, С. Циплаку зазначає, що йдеться про «позицію толерантності щодо використання кіпрського діалекту в школі з педагогічною / психологічною метою, оскільки основний наказ – дозволяти дітям висловлюватися кіпрським діалектом, але при цьому важливо, щоб вчителька не виправляла, а повторювала «правильною грецькою» (Τσιπλάκου, 2007, с. 470).

Дослідження в шкільних класах Кіпру, що базувалися на етнографічному підході, продемонстрували, що обидва мовних різновиди так чи інакше співіснують в мові шкільного класу, а перемикавання мовних кодів і їх змішування – це основна ознака як мовлення учнів, так і мовлення вчителів (Τσιπλάκου, 2007; Kontovourki & Ioannidou, 2013; Ιωαννίδου, 2017; Tsiplakou et al., 2018). Але основне питання дослідників полягало в тому, як найбільш ефективно використовувати кіпрський діалект у шкільному класі в межах навчання критичному мисленню. Причому, оскільки формування критичного мислення в кіпрських школах пов'язане зі стандартною новогрецькою мовою і «передбачає здатність використовувати складні мовленнєві форми, асоційовані з панівними або стандартизованими мовними різновидами», існує «уявна несумісність терміну «грамотність» зі знанням і здатністю використовувати географічні діалекти чи соціолекти» (Τσιπλάκου, 2007, с. 466).

Введення нових навчальних програм з вивчення новогрецької мови (2010 р.) і подальше поступове їх запровадження в державні кіпрські школи давало надію на зміни, особливо щодо ролі, яку нова програма відводила кіпрському діалекту. Показово, що згідно з цілями нової програми, учні та учениці повинні були:

- «Усвідомити структуру новогрецької мови та кіпрського грецького різновиду (фонетика та фонологія, морфологія, словотвір, синтаксис).

- Знати основні структурні подібності та відмінності новогрецької мови та кіпрського різновиду та буди здатними виявляти елементи з інших різновидів / мов у гібридних, змішаних та мультилінгвальних текстах.

- Розглядати кіпрський діалект як мовний різновид зі структурою та системними зв'язками на фонологічному, морфологічному, синтаксичному та лексичному рівні.

- Бути здатними обробляти різні варіанти гібридних текстів, які продукуються в результаті перемикавання мовних кодів та є притаманними мультилінгвальному та мультикультурному соціуму, яким є кіпрське суспільство» (Υπουργείο, Παιδείας & Πολιτισμού, 2010).

Дослідження позицій освітян підтвердили, що вони доволі позитивно сприйняли тему

визнання та вивчення мовного розмаїття на уроці мови. Однак це сприйняття мало вихідним пунктом передусім комунікативний вимір розмаїття, а зовсім не структурний та металінгвістичний (Kontovourki & Ioannidou, 2013, с. 97). І все ж, приблизно 50% опитаних відповіли негативно на питання щодо того, чи спробували вони запровадити запропоновану освітню програму на уроках мови. Серед основних причин негативної відповіді були відсутність теоретичної підготовки та відповідного методичного супроводу, а з іншого боку, сумніви з приводу необхідності змін (Kontovourki & Ioannidou 2013, с. 98).

Критика, яку зазнала аналізована програма щодо використання кіпрського грецького різновиду свідчить про страхи, які існують в кіпрському суспільстві відносно мовного питання та його політичної складової: «Нова навчальна програма принижує статус стандартної новогрецької мови і, навпаки, підвищує статус кіпрського діалекту. По суті, вона урівнює в статусі стандартну новогрецьку мову та кіпрський діалект, створюючи підґрунтя для визнання кіпрської грецької як офіційного різновиду (мови)» (Ξένης, 2013). Намагання укладачів програми запропонувати діяльність, що мала на меті формування в учнів / учениць усвідомленості щодо фонологічних, граматичних, лексичних та стилістичних відмінностей двох мовних різновидів було чимось безпрецедентним і стало підставою для звинувачень, що вони мають на меті «сформувати для кіпрського діалекту авторитет стандартного офіційного різновиду, забезпечивши його присутність навіть у письмовому мовленні» (Ξένης, 2013).

#### **Необхідність інтеграції кіпрського грецького різновиду в політику та практику викладання та навчання**

Той факт, що вищезазначена освітня програма проіснувала лише 3 роки, був наслідком як політичних перетворень на Кіпрі, так і того, що не була проведена попередня робота, яка б створила підґрунтя для реалізації такої програми. Врешті, підтвердилася теза, що «сама ідеологія найбільше впливає на рішення щодо освітньої політики та освітніх програм на державному та місцевому рівні» (Cadiero-Kaplan, 2002, с. 373), а для того, щоб змінилася ідеологія, мають зійтися багато факторів. Процес зміни навчальних програм з рідної мови, і в ширшому сенсі, мовної освітньої політики є багатовимірним, довготривалим і ідеологічно заангажованим (Kontovourki & Ioannidou, 2013, с. 104). Такі докорінні зміни мають буди продуктом колективних зусиль з боку освітян, політиків, і, в цілому, всіх греків-кіпріотів. А науковці є рушійною силою в цьому процесі, що має починатися з інформування та сенсифікації суспільства. Освітяни, які мають повну картину мовної ситуації на Кіпрі завдяки відповідним дослідженням, стають все категоричнішими в своїх твердженнях щодо необхідності інтеграції кіпрського мовного різновиду в політику та практику викладання та вивчення мови (Ioannidou et al., 2020). Очікувані позитивні наслідки описуються так: покращиться поінформованість учнів щодо мовного розмаїття, простимулюється розвиток критичного мислення, учні та учениці зможуть легше засвоїти стандартну новогрецьку мову. Зрештою, це допоможе боротися з негативним ставленням, стереотипами та почуттям меншовартості, пов'язаними з використанням кіпрського діалекту (Ioannidou et al., 2020).

З огляду на вище зазначене наново визначаються цілі викладання уроку рідної мови в контексті мовного розмаїття, які сприятимуть популяризації та запровадженню технологій розвитку критичного мислення: вчителі та навчальна діяльність мають формувати, по-перше, поінформованість та повагу до різних мовних різновидів, якими розмовляють в класі, як до стандартної новогрецької мови, так і до кіпрського діалекту; по-друге, усвідомленості щодо лексики та граматики в межах використання обох мовних різновидів та їхньої соціальної зумовленості. Вважається, що такий підхід остаточно змінить те, як ми бачимо мову та набуття грамотності (Ioannidou et al., 2020). В межах окресленої філософії докорінно змінюється роль освітян. Вони вже більше «не дистриб'ютори знання, які просувають лише один стандарт чи переконання, але агенти змін, які допомагають здобувачам освіти побачити себе в ширшому історичному, політичному, культурному та економічному контексті, в якому можна почути голос

здобувачів освіти» (Cadiero-Karlan 2002: 379).

### **Вивчення ставлення до різних мовних різновидів на індивідуальному рівні**

Задля вивчення ставлення та думок самих греків-кіпріотів, ми використали етнографічний підхід; збір даних проводився за допомогою індивідуальних напівструктурованих інтерв'ю. Були записані інтерв'ю з трьома людьми, усі троє є / були вчителями за професією, різного віку. Тематичні блоки, за якими велося інтерв'ю: шкільний досвід респондентів як учнів (минуле), використання мовних різновидів у різних комунікативних ситуаціях (сьогодення), оцінні судження щодо вживання різновидів мови (сьогодення та минуле), прогнози щодо співвідношення мовних різновидів у громаді греків-кіпріотів (майбутнє).

### **Шкільний досвід респондентів як учнів (минуле)**

Шкільні роки респондентів (Р) припали на 1980-ті, 1990-ті, 2000-ті та 2010-ті рр. Здебільшого систематичне вивчення стандартної новогрецької мови респонденти починали зі школи, хоча один раз згадувалося про читання книжок стандартною новогрецькою вдома в дошкільному віці. В усіх трьох інтерв'ю було зазначено, що перехід від домашньої мови до мови школи, у цьому випадку від кіпрської до стандартної новогрецької, відбувся без особливих труднощів, оскільки вчителі використовували кіпрський різновид протягом усього процесу для пояснення:

*P1. – Μαθαίναμε την ΚΝΕ αξιοποιώντας και τη διάλεκτο στο μάθημα.*

*P2: - Δεν το καταλαβαίναμε ως κάτι διαφορετικό τότε. Και η δασκάλα, όταν δεν καταλαβαίναμε, μας μιλούσε την Κυπριακή.*

*P3. Δεν ήταν τόσο απότομη για μένα η αλλαγή, ήταν μια μικρή... Διαφοροποίηση.*

На запитання, чи була різниця між вчителями щодо ступеня їхньої прихильності до вживання офіційного мовного різновиду, усі відповіли ствердно, зазначивши, що відмінності були пов'язані як із специфікою предметів (приміром, викладачі мови та релігієзнавства завжди більш активно використовували стандартну новогрецьку), так і з особистими переконаннями вчителів. Це цілком очікувані відповіді, оскільки в кіпрській системі освіти саме уроки мови, історії та релігієзнавства – це те освітнє середовище, в якому безпосередньо формується та засвоюється національно-релігійна ідентичність здобувачів освіти.

*P1. - Υπήρχαν εκπαιδευτικοί που ήταν απόλυτα προσεκτικοί στο να αξιοποιούν την ΚΝΕ στο μάθημα, δύσκολα ξέφευγαν απ' αυτήν την χρήση. [...] Υπήρχαν και αυτοί που συνδύαζαν την ΝΕΚ με την καθημερινή γλώσσα που ήταν η διάλεκτος.*

*P2. - Μας έλεγαν οι καθηγητές: «Τα Κυπριακά είναι να τα μιλάτε έσσω σας»... Είναι να μιλούνται καθαρά σπίτι.*

Звичайно, респонденти згадували про перемикування кодів у класі залежно від цілей мовця та обставин спілкування, як з боку вчителів, так і з боку учнів / учениць:

*P1. – να κάνουν μια παρατήρηση, να μεταφέρουν μια δική τους εμπειρία, σε μια πιο χαλαρή συζήτηση μες στην τάξη..., αφήγηση μιας ιστορίας δικής τους...*

*P2. – όταν ήθελαν [οι δάσκαλοι / δασκάλες] να δώσουν εντολές, ή οδηγίες, ή πώς θα ήθελαν να γίνει κάτι, χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα της εξουσίας... που ήταν η ΚΝΕ. (...) να δώσουν παραδείγματα για να γελάσουμε, να ευθυμήσουμε, για να περάσει άλλο κλίμα στην τάξη, να χαλαρώσει λίγο, ας πούμε... ανέκδοτα μας λέγανε στην Κυπριακή, ιστορίες μας λέγανε στην Κυπριακή, όταν ήθελαν να έρθουν πιο κοντά μας.*

*[...] τότε την εναλλαγή δεν την καταλαβαίναμε, χωρίζαμε απλώς τις περιστάσεις: όταν θα μιλούσες σε συνομήλικα θα μιλούσες στην Κυπριακή, όταν θα μιλούσες σε δάσκαλο θα μιλούσες στη Νεοελληνική.*

*P3. – αν ήθελε να μοιραστεί μια ιστορία, να πει ένα ανέκδοτο ή ίσως να εξηγήσει κάποια πράγματα πιο απλά, εντάζει, πετούσε μια κυπριακή φράση, για να μεταδώσει και με λίγο χιούμορ...*

Посилаючись на вивчення текстів кіпрським діалектом з «Кіпрської антології», респонденти висвітлювали різні аспекти цього досвіду. З одного боку, приємні відчуття викликало прийняття та «узаконення» використання кіпрського діалекту під час читання /

обговорення діалектних текстів. З іншого боку, зміст запропонованих для вивчення текстів не мав прямого відношення до безпосереднього культурного та соціального досвіду студентів, а самі тексти не стали приводом для (мета)лінгвістичного аналізу кіпрського різновиду:

P1. - .... Ήταν ένα πολύ ευχάριστο μάθημα, γιατί υπήρχε ένας κοινός κώδικας επικοινωνίας εκπαιδευτικού – μαθητών ανεξάρτητα με το επίπεδο του καθενός. [...] Όλοι μπορούσαν να συμμετέχουν σ'ένα τέτοιο μάθημα λόγω της διαλέκτου. Ήταν, ... ας το πούμε... νόμιμη η χρήση της στο μάθημα. [...] μπορούσαν να εισπράττουν ως μαθητές την πιο ζωντανή διδασκαλία λόγω διαλέκτου, την άνεση που υπάρχει.

P2. - Ήταν πολύ μυθοπλαστικά κείμενα. Δεν βλέπαμε και πολύ την καθημερινότητα των Κυπρίων, των παλαιών Κυπρίων εκεί μέσα.

P3. - Εντάσσοντας στα ΝΕ την Κυπριακή διάλεκτο λίγα κάναμε, δεν αφορούσε τη διδασκαλία της Κυπριακής. Απλά ανάγνωση, ερωτήσεις και ίσως εξηγούσαν κάποιες λέξεις – φράσεις που δεν ξέραμε τι σημαίνουν.

### **Використання мовних різновидів в різних комунікативних ситуаціях**

Відповідаючи на запитання про мову спілкування у їхній повсякденній комунікації, респонденти мали висловити свої думки щодо прийнятності терміну «загальнокіпрська мова», і, хоча двоє з трьох запитали, що саме я маю на увазі під цим терміном, і отримали як відповідь наукове визначення цього лінгвістичного феномену, наведене в теоретичній частині нашої статті, ствердно відповіли двоє з трьох респондентів:

P1. -Στις καθημερινές μου συναναστροφές κυρίως και στα παιδιά μου και το σύζυγό μου, που χρησιμοποιώ τις κυπριακές λέξεις, αλλά δεν είναι η διάλεκτος η πολύ... [...] στις συνομιλίες μου με συναδέλφους, στις τηλεφωνικές μου επικοινωνίες με τους φίλους μου, στο περιβάλλον του σπιτιού μου... αν τελικά επιτρέπεται η χρήση του όρου, χρησιμοποιώ την Κοινή Κυπριακή.

P2. – Ναι, συμφωνώ. Μπορώ να σου δώσω ένα παράδειγμα. Όταν σπούδαζα Αθήνα, ήμασταν μια ομάδα Κυπρίων, υπήρχαν λέξεις, ας πούμε, κάποια από την Πάφο, από τη Λεμεσό, από τις επαρχίες της Κύπρου που δεν ηξέραμε εμείς και αντίθετα, κάποιες λέξεις που ξέραμε εμείς δεν τις λέγανε αυτοί. [...] Λέγαμε να μιλήσουμε Απλά Κυπριακά, δεν το ονομάζαμε Κοινή Κυπριακή, το λέγαμε για σκοπούς επικοινωνίας. [...] Σε κάποιον που δεν τον ξέρεις καλά, αλλά ... τον έχεις ξαναδεί κάπου θα μιλήσεις στα Απλά Κυπριακά, δε θα κάτσεις να του μιλήσεις Ελληνικά, για να μην δημιουργηθούν σχέσεις εξουσίας σε κάποιον που πρωτίστως σου ήταν άγνωστος...

P3. – Στην καθημερινότητα ο περισσότερος κόσμος χρησιμοποιά την Κυπριακή διάλεκτο. Είναι Ελληνική γλώσσα, αλλά με στοιχεία της διαλέκτου, αναλόγως του context, το πού βρισκόμαστε. (...) Όταν λέμε Κοινή Κυπριακή είναι σαν να υπάρχει προσπάθεια να την παρουσιάσουμε ως διαφορετική γλώσσα, ενώ δεν είναι. Είναι μια διάλεκτος της ΝΕ.

У відповідях щодо ситуацій та контекстів, в яких вони використовуватимуть стандартну новогрецьку мову, респонденти згадували банки та державні організації, навчальні заклади, спілкування з начальством (в державній службі), у розмовах з незнайомими греками з Греції та під час подорожей до Греції. Але знов-таки, в інтерв'ю ми почули коментарі стосовно педагогічного досвіду одного з опитаних, де він зазначив, що коли дітям важко зрозуміти щось стандартною новогрецькою, він не витрачає багато часу на пояснення, а переходить на загальнокіпрську:

P2. – Όταν τα παιδιά δυσκολεύονται, όταν δεν με καταλαβαίνουν, όταν... όλα αυτά... λέω εντάξει, το γυρνάω στην Κοινή Κυπριακή.

Щодо контексту використання базилектних форм кіпрського діалекту, інформанти, перш за все, згадували село, спілкування з людьми похилого віку, гумор, лайливі вирази:

P1. – Όταν έρχομαι στο χωριό μου, μου αρέσει πάρα πολύ να συζητώ με τους ανθρώπους μεγάλης ηλικίας... [...] Αισθάνομαι απόλυτα ελεύθερη να εκφραστώ χρησιμοποιώντας αυτό που μου βγαίνει αυθόρμητα. Και αυτό που μου βγαίνει αυθόρμητα είναι η διάλεκτος.

P2. – Οι υπόλοιποι βρίζουν. Όταν είναι να βρίσουν, θα βρίσουν στα Κυπριακά. [...] Τα πολύ έντονα Κυπριακά είναι όταν μ'έχουν θίξει και προσπαθώ να υπερασπιστώ τον εαυτό μου, να φτάσω στο άλλο άκρο και να τους δώσω πίσω ... τέλος πάντων... την επίθεση που δέχτηκα. Εκεί θα μιλήσω

*Κυπριακά για να μπορέσω να είμαι εντελώς κατανοητός.*

*P3. – όταν επικοινωνώ με κάποιον που χρησιμοποιεί και αυτός βاریά Κυπριακά.*

В цілому, слід зазначити, що респонденти готові адаптувати свій власний комунікаційний код залежно від співрозмовника для досягнення своїх комунікаційних цілей, а також для зручності свого співрозмовника, тоді як ті, хто не мають такої гнучкості через володіння лише одним кодом, піддаються стигматизації.

### **Оцінні судження щодо використання мовних різновидів**

Відповіді респондентів засвідчують їхню стурбованість рівнем грамотності сучасних дітей / молоді щодо продукування мовлення у формальному спілкуванні, відсутністю чіткої межі (між мовними різновидами), занадто активним вживанням іншомовних слів, особливо англійських тощо:

*P1. – Στο σήμερα υπάρχει τρομερή αλλοίωση στη χρήση της Κοινής Νεοελληνικής. [...] γίνεται ένας αγώνας από τους εκπαιδευτικούς να αποκτήσουν τα παιδιά έναν πιο επίσημο τρόπο έκφρασης. [...] Οι νέοι είναι πολύ κοντά σε άλλες γλώσσες.*

*P1. - είναι πιο εύκολο για τους νέους σήμερα η χρήση της διαλέκτου, όχι μόνο σε ελληνόφωνους, αλλά και στους αλλόγλωσσους.*

Але при цьому зазначається, що люди, які мають у своєму мовному репертуарі лише один різновид – кіпрський діалект, тепер зазнають суспільного осуду.

Характерно, що зусилля прогресивних педагогів із інформування кіпрської спільноти щодо лінгвістичної, соціальної та педагогічної цінності кіпрського мовного різновиду також не лишаються непоміченими в ширших колах:

*P3. – Гίνεται μια προσπάθεια τα τελευταία χρόνια να την ανεβάσουν [την Κυπριακή], να απαλλαγούν από το στερεότυπο ότι ήταν... να...*

Усі троє респондентів зазначили, що мовне питання на Кіпрі також має політичне підґрунтя, що іноді призводить до ототожнення тих, хто підтримує використання конкретного різновиду, з певною політичною групою. Тому буває, що людина визначає свої мовні переваги, виходячи з існуючих стереотипів:

*P2. [Οι αριστεροί] έλεγαν συνέχεια: εμείς δεν μιλάμε Ελληνικά, μιλάμε Κυπριακά. Οι ίδιοι έβραζαν ως γλώσσα την Κυπριακή διάλεκτο. Δεν καταλάβαιναν, δεν ξεχώριζαν, δεν ήθελαν να πιστέψουν, δεν αναγνώριζαν ότι υπάρχει διαφορά διαλέκτου και γλώσσας.*

*P2. [...] Απλά δε θα ήθελα το άλλο: να ανέβει μια κυβέρνηση που να προωθεί εντελώς την Κυπριακή και να μην κάνει τη σύνδεση με την Νέα Ελληνική... Επειδή η Κυπριακή απορρέει, βγαίνει, έρχεται από τη Νεοελληνική Κοινή και όχι το αντίθετο.*

*P3. Αν το θέσω σαν Κοινή Κυπριακή είναι έμμεσα σαν να προωθώ, να αποδέχομαι μια διαφορετική γλώσσα. [...] γιατί υπάρχει και μια πολιτική προέκταση στο θέμα. Δε θα ήθελα να γίνω αυλάκι ενδεχομένως σε στόχους και σκοπούς που έχουν άλλοι...*

### **Прогнози щодо співвідношення мовних різновидів у громаді греків-кіпріотів (майбутнє)**

Аналіз відповідей щодо того, як респонденти бачать мовне майбутнє Кіпру щодо співіснування двох мовних різновидів, показав, що вони не бачать можливості змін в найближчому майбутньому через відсутність політичної волі чи через послаблення використання «багатого» кіпрського діалекту, який більше не може обслуговувати всі комунікативні ситуації:

*P2. - Θα ήθελα πάρα πολύ τα κείμενα της κυπριακής να πληθαίνουν στη λογοτεχνία που έχουμε, η παραγωγή του προφορικού λόγου και το γραπτού να μπορούσε να είναι και στην Κυπριακή, αλλά ξέρω ότι αυτό που λέω είναι ουτοπία. Όλα ελέγχονται από τους πολιτικούς, και επειδή υπάρχει σκοπιμότητα της ένωσης με την Ελλάδα, δεν το βλέπω να γίνεται.*

*P3. - Δεν το βλέπω να αλλάξει, γιατί ούτως ή άλλως η Κυπριακή διάλεκτος χρησιμοποιείται αν όχι χρόνο με το χρόνο, ανά δεκαετία, πολύ λιγότερο, δηλαδή... Επειδή χάθηκε η ευκαιρία στο να ενσωματωθεί και να διδάσκεται και να χρησιμοποιείται πολύ πιο εύκολα...*

Крім того, існує думка, що молоді люди не бажають вивчати багатство своєї мови, ані кіпрський різновид, ані стандартну новогрецьку; навпаки, вони схильні використовувати



іноземні слова та спрощувати висловлювання:

*Ρ1. - Το γλωσσικό μέλλον καθορίζεται και από τις παγκόσμιες εξελίξεις... Πλέον και από τις προτιμήσεις της νέας γενιάς... που μάλλον μας στρέφουν σε απομάκρυνση από τις γλωσσικές ρίζες.*

Таким чином, ця ситуація вказує на мовні зміни, які відбуваються, і, як і очікувалося, у людей складається враження, що те, що відбувається, є занепадом мови. Але, згідно з положеннями сучасної лінгвістики, мовні зміни – це не занепад, а розвиток, який спрямований не на виправлення гіпотетичних недоліків, а на покращення спілкування через альтернативну реалізацію мовлення (Aitchison, 2001).

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Було встановлено, що у повсякденному спілкуванні більшість греків-кіпріотів використовують мовний різновид, який характеризується як загальнокіпрська мова. Цей різновид містить загальнокіпрські елементи, які роблять його зрозумілим і прийнятним для всіх носіїв мови, залишаючи зовні базилектні мовні елементи. На думку лінгвістів, цей різновид перебуває в опозиції до стандартної новогрецької мови, офіційної мови держави. З аналізу мовного вжитку та думки вчителів щодо співіснування двох різновидів випливає, що кожна конкретна спільнота мовців (шкільний клас, група друзів, професійний колектив тощо) створює свій власний гібридний різновид, який є сумішшю елементів двох різновидів. Той факт, що шкільні освітні програми до 2010 року та після 2013 року ігнорують цю лінгвістичну реальність і визначають виключно стандартну новогрецьку мову як цільову мову, свідчить, з одного боку, про їх надмірно регулятивний характер, а з іншого – про нездатність скористатися перевагами цієї ситуації для розвитку мовної усвідомленості та критичного мислення учнів в цілому.

Вважається, що зважена мовна політика та її втілення в освіті в країнах, де співіснують кілька мовних різновидів, має узгоджуватися з соціально-політичними змінами та філософією конкретної освітньої системи. Коли в навчальній програмі з мови декларується, що вона спрямована на розвиток критичного мислення, не можна ігнорувати факт існування структурних подібностей та відмінностей у двох мовних різновидах, які використовуються в різних ситуаціях спілкування. Коли йдеться про соціо-функціонально орієнтовані освітні програми, знов-таки не можна ігнорувати концепцію мовного розмаїття та мовного вибору залежно від комунікативної ситуації.

У будь-якому разі, впроваджують кожен конкретну освітню філософію в класі саме вчителі. Тому дуже важливо, щоб їхня професійна діяльність супроводжувалася рефлексією і перевизначенням цілей викладання мовного уроку відповідно до потреб кожного конкретного класу. При цьому критично важливо правильно освоювати ті мовні ресурси, які здобувачі освіти вже мають у своєму розпорядженні, звертаючи увагу на соціальний та комунікативний контекст використання того чи іншого мовного різновиду і допомагаючи формувати в здобувачів освіти відповідні мовні та культурні ідентичності.

Отже, освітяни Кіпру (греко-кіпрської частини) дуже уважно ставляться до мовного питання та визнають ситуацію, що нині склалася в сфері мовної освіти такою, що потребує змін. Протягом трьох років (2010-2013) було запроваджено нові освітні програми, які враховували особливості мовної ситуації в спільноті греків-кіпріотів та прагнули, як здається, запустити процес зміни співвідношення між двома мовними різновидами, які формують ситуацію диглосії. Цей нетривалий досвід продемонстрував, що подібні зміни вимагають дуже ретельної підготовки суспільства, інакше вони відбудуться лише на папері. Перспективою подальшого дослідження вбачається порівняльне вивчення мовної політики України та Республіки Кіпр.

#### Бібліографічний список

- Данилевська, О. М., 2020. *Мовна ситуація в українській шкільній освіті на початку XXI століття*. Доктор наук. Дисертація. Інститут української мови НАН України. Київ.
- Aitchison, J., 2001. *Language change: progress or decay?* Cambridge: Cambridge University Press.

- Cadiero-Kaplan, K., 2002. Literacy Ideologies: Critically Engaging the Language Arts Curriculum. *Language Arts*, 79(5), pp. 372–381.
- Ferguson C., 1959. Diglossia. *Word*, 15, pp. 325–340.
- Ioannidou, E., Tsiplakou, S. & Hadjioannou, X., 2018. Capitalizing on linguistic variation in Greek Cypriot education. *Linguistics and Education*, 45, pp. 62–71.
- Ioannidou, E., Karatsareas, P., Lytra, V. & Tsiplakou, S., 2020. Why and how to integrate non-standard linguistic varieties into education. *Languages, Society & Policy*. DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.54137>
- Kontonourki, S., & Ioannidou, E., 2013. Κριτικός γραμματισμός στο κυπριακό σχολείο: Απόψεις, πρακτικές και στάσεις εκπαιδευτικών. *Preschool and Primary Education*, 1, 82–107. DOI: <https://doi.org/10.12681/ppej.50>.
- Ιωαννίδου, Ε., 2017. Ο λόγος της σχολικής τάξης ως κειμενικό είδος. *Παιδαγωγός: Συλλογικός τόμος με μελέτες προς τιμή της Καθηγήτριας Μαίρης Κουτσελίνη*, 157–183.
- Ξένης, Γ., 2013. Γιατί πρέπει να καταργηθεί το ισχύον αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών για τη νέα ελληνική γλώσσα. *ΠαιδείαNews* [online]. Available at: <<https://paideia-news.com/giati-prepei-na-katargithe-to-isxyon-analytiko-programma-spydon-gia-ti-nea-elliniki-glossa9066c>>
- Τσιπλάκου, Σ., 2007. Γλωσσική ποικιλία και κριτικός εγγραμματισμός: Συσχετισμοί και παιδαγωγικές προεκτάσεις. In: Ματσαγγούρας, Η. Γ. (επιμ.) *Σχολικός Εγγραμματισμός: Λειτουργικός, Κριτικός και Επιστημονικός*. Αθήνα: Γρηγόρης, 466–511.
- Υπουργείο, Παιδείας & Πολιτισμού, 2010. *Πρόγραμμα Σπουδών Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Λευκωσία: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου. Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων.
- Χατζιωάννου, Χ., 2021. Κυπριακή λογοτεχνία και ιδεολογικές αντιφάσεις για την κυπριακή διάλεκτο. *Νέα Εποχή*, Καλοκαίρι, 349.

### References

- Danylevska, O.M., 2020. *Мовна ситуація в українській шкільній освіті на початку XXI століття* [Language situation in Ukrainian school education at the beginning of 21<sup>st</sup> century]. Ph.D. Dissertation. Institute for Ukrainian language in National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. (In Ukrainian)
- Aitchison, J., 2001. *Language change: progress or decay?* Cambridge: Cambridge University Press.
- Cadiero-Kaplan, K., 2002. Literacy Ideologies: Critically Engaging the Language Arts Curriculum. *Language Arts*, 79(5), pp. 372–381.
- Ferguson C., 1959. Diglossia. *Word*, 15, pp. 325–340.
- Ioannidou, E., Tsiplakou, S. & Hadjioannou, X., 2018. Capitalizing on linguistic variation in Greek Cypriot education. *Linguistics and Education*, 45, pp. 62–71.
- Ioannidou, E., Karatsareas, P., Lytra, V. & Tsiplakou, S., 2020. Why and how to integrate non-standard linguistic varieties into education. *Languages, Society & Policy*. DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.54137>
- Kontonourki, S., & Ioannidou, E., 2013. Κριτικός γραμματισμός στο κυπριακό σχολείο: Απόψεις, πρακτικές και στάσεις εκπαιδευτικών. *Preschool and Primary Education*, 1, pp. 82–107. DOI: <https://doi.org/10.12681/ppej.50>.
- Ιωαννίδου, Ε., 2017. Ο λόγος της σχολικής τάξης ως κειμενικό είδος. *Παιδαγωγός: Συλλογικός τόμος με μελέτες προς τιμή της Καθηγήτριας Μαίρης Κουτσελίνη*, 157–183.
- Ξένης, Γ., 2013. Γιατί πρέπει να καταργηθεί το ισχύον αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών για τη νέα ελληνική γλώσσα. *ΠαιδείαNews* [online]. Available at: <<https://paideia-news.com/giati-prepei-na-katargithe-to-isxyon-analytiko-programma-spydon-gia-ti-nea-elliniki-glossa9066c>>
- Τσιπλάκου, Σ., 2007. Γλωσσική ποικιλία και κριτικός εγγραμματισμός: Συσχετισμοί και παιδαγωγικές προεκτάσεις. In: Ματσαγγούρας, Η. Γ. (επιμ.) *Σχολικός Εγγραμματισμός: Λειτουργικός, Κριτικός και Επιστημονικός*. Αθήνα: Γρηγόρης, 466–511.

- Υπουργείο, Παιδείας & Πολιτισμού, 2010. *Πρόγραμμα Σπουδών Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Λευκωσία: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου. Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων.
- Χατζηιωάννου, Χ., 2021. Κυπριακή λογοτεχνία και ιδεολογικές αντιφάσεις για την κυπριακή διάλεκτο. *Νέα Εποχή*, Καλοκαίρι, 349.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2023.

**Y. Labetska**

### **LINGUISTIC DIVERSITY AND LANGUAGE POLITICS IN CYPRUS**

*The article examines the peculiarities of the language situation in the Republic of Cyprus, which is characterized as diglossia. The social and personal dimension of linguistic diversity in the Greek Cypriot community has been analyzed. It has been found that school curricula mostly ignore the coexistence of at least two language varieties, while the classroom language is characterized by constant code-switching and code-mixing. It has been clarified in which communicative situations different language varieties are used, in both classroom language and the language of Greek Cypriots outside the classroom. It has been established that the language issue in Cyprus has an evident political component, and the unsuccessful attempt to change the language situation through the introduction of new educational programs is explained by the unpreparedness of both the education system and the collective consciousness of Greek Cypriots.*

*It was established that in everyday communication, the majority of Greek Cypriots use a language variety known as the common Cypriot language. This variety, excluding basilect elements, only contains all-Cypriot elements that make it understandable and acceptable to all native speakers. This variety is opposed to Standard Modern Greek, the official language of the state. The analysis of language use and teachers' opinions on the coexistence of two varieties reveals that each specific community of speakers (a school class, a group of friends, a professional team, etc.) creates its own hybrid variety, which is a mixture of elements of the two varieties. The fact that the pre-2010 and post-2013 school curricula ignore this linguistic reality and only define Standard Modern Greek as the target language shows on the one hand their over-regulatory nature, and on the other hand, their inability to take advantage of this situation, which could be used to develop language awareness and critical thinking of students.*

*It is emphasized that it is the teachers who implement a particular educational philosophy in the classroom. Therefore, it is very important to be able to reflect and redefine the goals of teaching a language lesson to meet the needs of each specific class. At the same time, it is vitally important to master properly the language resources that students already have at their disposal, paying attention to the social and communicative context of using one or the other language variety and helping to form appropriate linguistic and cultural identities in students.*

*The study showed that educators in Cyprus (the Greek-Cypriot part) are very attentive to the language issue and recognize that the current situation in the field of language education needs changes. During a three-year period (2010-2013), new educational programs were introduced, which took into account the peculiarities of the language situation in the Greek-Cypriot community and sought, as it seems, to start the process of changing the relationship between the two language varieties that form the situation of diglossia. This short experience has demonstrated that such changes require very careful preparation of society, otherwise they will only happen on paper.*

**Key words:** language variety, language policy, Standard Modern Greek language, Cypriot Greek dialect, linguistic diversity, language situation, diglossia.

УДК 811.161.2'271-11:811.162.1'271-11

**В. В. Остапчук**

ORCID: 0000-0003-1348-2769

## **УКРАЇНСЬКА І ПОЛЬСЬКА МОВИ: ДО ПРОБЛЕМ ЕКОЛОГІЇ СЛОВА**

«Бережи чистоту своєї Рідної Мови, – і тим  
збережеш чистою й Душу Народу твого»  
Іван Огієнко. Український стилістичний словник.

*У статті йдеться про важливість і актуальність поняття «екологія мови», у порівняльному аспекті досліджуються проблеми еколінгвістики польської і української мов. З'ясовується характер і ступінь дії модерного суспільства і його культури на польську й українську мови, окреслюється вплив мови на поведінку й мислення людини.*

*Було виявлено, що для сьогоденного українського і польського мовного середовища характерні такі загальні негативні процеси, як: примітивізація мовлення, убогість мовних засобів для висловлення власних думок, засилля англомовних елементів, варваризмів, вульгаризмів.*

*Причинами розповсюдження спрощеного варіанту мови названо загальні тенденції сучасної споживацької культури, процеси глобалізації в суспільстві, моду на вживання іноземних елементів у мові.*

*Стверджено, що мовне середовище впливає на моральний стан і духовну екологію людини, а ефективними методами очищення екології душі є залучення до справжньої творчості й мистецтва.*

**Ключові слова:** екологія, екологія мови, вседозволеність, мода, мовна норма, англіцизми, вульгаризми, скорочення.

**DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-28-196-210**

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Останнім часом значно розширилося конотативне поле поняття *екологія*. Проте навіть слово *екологія* поки що не знайшло повного вираження свого різноманітного змісту в існуючих словниках. Зокрема, «Словник української мови» (СУМ) акцентує лише два основні значення цього слова:

1. «Взаємовідношення між організмом і оточуючим середовищем.
2. Розділ біології, що займається вивченням взаємовідношення між організмом і оточуючим середовищем» (Білодід, 1971, с. 458).

Для розкриття проблеми, порушеної в заголовку статті, важливе перше значення, синонімом якого є *екологія природи*. Проте в мові, крім основного, загальновідомого смислу словосполучення – *екологія природи* – з'явилися нові, тісно пов'язані між собою за змістом терміни – *екологія мови, екологія мислення, екологія культури, екологія душі* тощо. Кожен із цих термінів імпліцитно містить в собі поняття *природи* і читається як: *екологія природи мови (мислення, культури)* тощо. І щоб довести правомірність вживання цих словосполучень, доцільно розглянути етимологію слова *екологія*. Відомо, що воно складається з двох грецьких лексем: *οἶκος* (*середовище, дім, житло*) і *λόγος* (*вчення, наука, слово, поняття, думка*). Отже, слово *екологія* означає не лише *взаємовідношення між організмом і оточуючим довкіллям*, а й *середовище перебування слова (екологія слова), середовище перебування думки (екологія мислення)*. Від того, яким буде це середовище, залежить екологія душі людини і всього народу, недаремно ж мову називають його душею.

Відомо, що екологію не можна «обмежувати тільки завданнями збереження природи», тому що «для життя людини не менш важливим є середовище, створене

культурою її предків і нею самою» (Лихачев, 1982). Але, незважаючи на це, проблемам *моральної екології* все ще не приділяється належної уваги.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Оскільки мова є одним із найважливіших культурних надбань народу, поняття *екології культури* і *екології слова* – взаємопов'язані. Слід зазначити, що еколінгвістиці й лінгвоекології присвячено чимало праць. Серед них особливу увагу привертає стаття українського мовознавця М. Мірченка (Мірченко, 2014), який, проаналізувавши лінгвоекологічні доробки Б. Ажнюка (Ажнюк, 2013), О. Бондара (Бондар, 2002) та ін., зазначив, що праці М. Ганіткевич, Т. Кияк (Кияк, 1997), О. Тараненко (Тараненко, 1997) не є суто лінгвоекологічними.

До наведеного переліку доцільно додати дослідження М. Білоуса (Білоус, 2003), С. Ключко (Ключко, 2017), А. Кравчук (Кравчук, 2011), А. Раду (Раду, 2013), О. Селіванової (Селіванова, 2006), П. Селігей (Селігей, 2007), О. Сербенської (Сербенська, 2002), Ю. Шелюха (Шелюх, 2011), де сформульовано теоретичні основи еколінгвістики і порушено питання чистоти мови, зокрема, екології офіційного мовлення (Ажнюк, 2013) та негативного впливу білінгвізму, запозичення з якого впливають на формування ціннісних орієнтирів сучасної молоді. З цими проблемами стикається не лише український народ, але й інші народи, що доводять і польські вчені – І. Баєрова (Bajerowa, 1995), Й. Бральчик (Bralczyk, 2014), М. Бугайський (Bugajski, 1999), А. Вежбіцька (Wierzbicka, 1999), С. Гайда (Gajda, 2004–2005), А. Марковський (Markowski, 2005), К. Озуг (Ozóg, 2001, 2005), акцентуючи увагу на правильності, чистоті, логічності, виразності рідної мови.

**Актуальність дослідження.** Незважаючи на значні успіхи еколінгвістики у розкритті проблем екології української і польської мов, заявлена в заголовку статті тема у компаративному аспекті майже не вивчалася.

У зв'язку з цим **мета статті** полягає в тому, щоб у порівняльному вимірі дослідити сучасний стан екології української і польської мов.

Досягнення мети вимагає розв'язання наступних **завдань**: охарактеризувати теперішній стан екології польської і української мов, з'ясувати вплив модерного суспільства і його культури на людину, її поведінку, мислення і мовлення, а також на польську й українську мови загалом.

#### **Виклад основного матеріалу.**

Сучасні вчені визначають загальні негативні процеси, характерні для будь-якого сьогоденішнього мовного середовища, серед них, зокрема – примітивізація мовлення, засилля англійських елементів, варваризмів, вульгаризмів. Так, В. Архипова слушно зауважує, що «*ми живемо в часи всезагального культурного зубожіння і бідності духу...*» (Див. дет.: Архипова, 2022). Ніби продовжуючи її міркування, М. Загідулліна підкреслює «*відчуття деградації і виродження мовних здібностей, примітивізації спілкування, елімінації творчого потенціалу мови, і, як наслідок, вичерпання її багатств*» (Загідулліна, 2016, с. 57).

Занепокоєні такою ситуацією лінгвісти доходять висновку, що *загибель творчого потенціалу мови* є наслідком *духовно-моральної індиферентності народів*, що призводить до *вседозволеності* в літературі й мистецтві (Див. дет.: Архипова, 2022). Водночас ця вседозволеність спричиняє розповсюдження «обмеженого» варіанту мови (*kodu ograniczonego*). Такі процеси обумовлені загальними тенденціями споживацької культури, негативними впливами глобалізації, мовною модою. Крім того, сучасні комерційні ЗМІ сприяють поширенню мовних помилок, невмотивованих мовних конструкцій (Див. дет.: Ozóg, 2001). Зокрема, Л. Ажнюк стверджує, що в Україні кодифікація норм мовленнєвої поведінки «мотивується <...> інтересами бізнес-еліт (у сфері реклами, у сфері використання засобів масової комунікації та ін.) та інтересами політичних сил (щодо статусу мов, щодо реалізації мовної політики, щодо політичної реклами та діяльності ЗМІ тощо)» (Ажнюк, 2013, с. 90 – 91).

Аналізуючи мовну ситуацію в Польщі, К. Озуг підкреслює свободу і недбалість у доборі мовних засобів, вульгаризацію і брутальність повсякденного мовлення поляків:

«Wszędzie szerzy się, – stwierdza naukowiec, – moda na *bylejakość mówienia, luz językowy* oraz luz w zachowaniu się... Moda na luz w zachowaniu i mówieniu pociąga za sobą bardzo negatywne zjawisko *wulgaryzacji i brutalizacji* tej odmiany»<sup>1</sup> (Ozóg, 2001).

Внаслідок *вседозволеності* ненормативна лексика, на жаль, уже давно не вважається чимось неприродним, вона заповонила не лише мовний простір українського й польського побуту, а й вторгнулася в літературу та мистецтво. «Niecenzuralne wyrażania słyszemy wszędzie, – справедливо відзначає B. Niesporek-Szamburska, – na ulicy, w śródkach komunikacji, w pracy, a nawet w szkole, czasami niestety również w domu. Pełno ich w filmach, które oglądają dzieci»<sup>2</sup> (Niesporek-Szamburska, 2015). На звичність у повсякденній польській мові нецензурної лексики, «...którą ludzie żują w gębach jak starą gumę»<sup>3</sup> вказує і П. Чаплінський (Czapliński, 2014).

Така ж вульгарність, на жаль, спостерігається і в мовленні українців. Наприклад, слова *kurcze* (пол.) і *блін* (укр.) не сприймаються молоддю як вульгарні, і тому часто використовуються у висловлюваннях учнів, студентів, молодих працівників. У словнику Л. Ставицької поруч із словом *блін* подається примітка: «...замінює непристойну лайку при вираженні досади, роздратування, здивування та ін.» (Ставицька, 2005, с. 60). Так само пише і польський мовознавець – М. Марц'янік: «Zwykłą rzeczą jest na przykład reakcja studenta na popełniony przez siebie błąd: „Kurcze!; O, kurcze!”, – formy kurcze używają w kontaktach z klientami młodzi pracownicy sklepów, hoteli, biur»<sup>4</sup> (Цит.: Кравчук, 2011, с. 472).

На жаль, чимало українських і польських літераторів стають на захист ненормативної лексики. «Хіба матюки заборонені? – зі здивуванням питає львівський поет Ю. Винничук. – Це не аморально» (Цит.: Гунько, 2012). З ним суголосний і польський письменник Я. Рудницький, який *із почуттям національної гордості* заявляє: «Wulgaryzmy to maszty statku języka polskiego. Na nich dopiero rozpiąć można czyste, białe żagle mowy wysokiej»<sup>5</sup> (Цит.: Kwasizur, 2015). Польський поет Я. Подшядло теж боронить право на вживання лихослів'я, оскільки вважає, що воно збагачує мову: «O wulgaryzmy walczę jak o wszystko inne. O wolność słowa po prostu. Bo ja kocham słowo, uwielbiam polski język. A wśród jego bogactw są też wulgaryzmy...»<sup>6</sup> (Цит.: Olczak, n.d.).

Але існують і протилежні погляди на нецензурну лексику. Зокрема, українська поетеса Ліна Костенко зауважує: «Ну, от і дожилися наша мова, / була-була безсмертною в віках, / але прийшли бендюжники від слова / і потопили мову в матюках» (Цит.: Здоровило, 2023). З Ліною Костенко суголосна й українська психологиня І. Давиденко, фахівець у галузі екзистенційного аналізу та йоготерапії, яка, доречно підкреслюючи прозору етимологію словосполучення *ненормативна лексика*, стверджує, що це є «...порушення норми, порушення меж та поваги» і що «лайка отрує атмосферу, немов шкідливі викиди» (Давиденко, 2018). Ще більш емоційно реагує на недопустимість засмічування мови вульгаризмами польський читач: «Wulgaryzmy w literaturze, – пише він, – skutecznie mnie odstraszają»<sup>7</sup> (Biblionetka.pl, 2008). Те, що від фізичного удару й удару словом активізуються однакові ділянки мозку – давно відомий факт, доведений вченими Мічиганського університету (США) (Давиденко, 2018). Ось чому деякі люди, перебуваючи серед тих, хто сквернословить, скаржаться на погане самопочуття. Важливо, що про руйнівну силу «гнилого» слова неодноразово нагадують рядки Біблії:

- «Всяко слово гніло да не исходить из устъ вашихъ, но точію еже есть блго къ созданію вѣры, да дасть благодать слышащымъ». (Еф.4:29)
- «Удержі языкъ твой от зла и устнѣ твои, еже не глаголати лести» [Пс. 33:14].

Біблія застерігає від необдуманого, необережного поводження зі словом, адже воно може бути і мечем, і солодким медом, і золотим яблучком, словом можна і вбити, і воскресити:

Суть, иже глаголюще узвлѣютъ аки мечи: азбыцы же премудрыхъ исцѣлѣютъ (Притчи 12:18)

Сотове медовнїи словеса добраа, сладость же ихъ исцѣленіе души (Притчи Соломона 16:24)

Акоже *аблоко злато* во усера́зи сардїйскагó камене, си́це рещі́ сло́во при прилі́чныхъ́ єму (Притчи 25:11)

*Смерть и живóть въ руцѣ́ а́зыка*: удержавajúщии же єгò снѣдáтъ плодѣ́ єгò (Притчи Соломона 18:21)

Ї́ тѣ́хже усть́ исхóдитъ *благословѣ́нїе и клáтва*. Не подобáеть, браті́е моá возлѣ́бленнаá, симъ́ тáкò бывáти (Иак. 3, 8-10).

Схожих поглядів притримуються й народи різних вірувань. Так, жителі тропічних лісів, незважаючи на свою віддаленість від цивілізації, розуміють цілющу й руйнівну силу слова. Відомо, що є племена, котрі перед тим, як зрубати дерево, кричать на нього. У такий спосіб «дикуни» вбивають душу дерева, і лише після цього рубають його мертве тіло для своїх потреб (Ткачев, 2013).

Навпаки, позитивна словесна енергія змінює світ на краще, оздоровлює мовне середовище. Тому мовознавці радять звертатися до високого мистецтва, читати хороші книги, адже безглузді фільми, низькопробна література ще більше забруднюють екологію мови і душу людини. На жаль, сьогодні можна спостерігати, що люди все рідше захоплюються справжнім мистецтвом, яке завжди виконувало виховну функцію і було взірцем для наслідування правильної літературної мови. «Я досі вірю в силу слова, – стверджує український письменник А. Бондар. – Однак не бачу в літературі якоїсь особливої, високої функції – виправити людину чи відремонтувати світ» (Цит.: Гольберг, 2010).

На наш погляд, недопустимо, коли в деяких книгах і фільмах, у тому числі й дитячих, містяться вульгаризми, і навіть знижена лексика. Проте відомо, що особливістю сучасної літератури – як польської, так і для української – є звернення до темних сторінок людського життя, зображення кризових і проблемних моментів, використання нових стилістичних прийомів, зокрема, ненормативної лексики та суржику. «Psychologiczno-introwertyczne wywalenie bebeczów, ocieranie o zbrodnię, o brud, o sensację»<sup>8</sup> – так характеризують сучасну польську літературу її представники (Див. дет.: Czupryn, 2016). Сказане переконує в тому, що у сучасній літературі, як і в усному мовленні, панує вседозволеність і відсутня самоцензура.

В українському мовному середовищі неприємно дивує і та література для дітей, котра формує викривлені смаки у підростаючого покоління і погано впливає на мовну екологію. Так, український письменник, вчитель, лауреат Київської обласної літературної премії ім. Григорія Косинки (2013 р.) М. Карасьов у своїй книзі «Азбука натураліста», яка номінувалася на премію Кабміну імені Лесі Українки в номінації «Літературний твір для дітей і юнацтва» (2015 р.), не лише допускає вживання жаргонної лексики, а й певною мірою пропагує наркотики та алкоголь: «Екзотичний страус Ему / Ущипнув за тім'я Емму. / Емма страусу за це / Вщент *розгепала* яйце» [Тут і далі курсив мій. – В. О.] (Карасьов, 2011). У цьому катрені використано згрубіло-розмовне *розгепала*, що не збагачує української мови, а навпаки, її засмічує. Те ж саме спостерігається і в наступному чотиривірші: «Їжачок не винуватий / Сам Іванко вийшов з хати / В *кайфі* після *косячка* – / Голий сів на їжачка» (Карасьов, 2011). Звернемо увагу на те, що жаргонне слово *косяк* означає сигарету, «яка є сумішшю коноплі і тютюну, згорає нерівномірно з різних боків» (Андрощук, 2012). Невипадково у СУМі слово *косяк* у такому значенні не вказується. Викликає здивування тема і сюжет наступного дитячого вірша: «*Йорш* личинками об'ївся, / *Йорш* у школу запізнився, / Бо, скажу вам по секрету, / Не доплив до туалету» (Карасьов, 2011). Незрозуміло, чому автор замість слова *йорж* (укр.) вживає *йорш*. Чи не калька це з російського слова – *єри*? Вражають і такі рядки: «Корівка крута і рогата / Штрикнула за клунєю тата / Бо тато всю випив наливку / Й поліз цілувати корівку» (Карасьов, 2011). Антиморальність цих віршів не викликає сумнівів. І незважаючи на те, що автор з мовної точки зору не відступає від літературної норми і не використовує ненормативної лексики з вульгаризмами, він все ж таки пропагує вседозволеність і аморальність. Ось чому «Абетка натураліста» слугує яскравим прикладом порушення екології культури і псування мовних

смаків.

Мовний смак дітей формується насамперед під впливом батьків, а також оточення й моди. Тому важливо, щоб саме у сім'ї дитина черпала зразкові моделі мовної поведінки й цнотливості. Цьому мала б сприяти художня література і мовний режим у сім'ї. Але за висновками українських і польських педагогів часто з дому діти виносять не тільки вульгаризми, жаргонізми, а й нецензурну лексику. На жаль, навіть вчителі у школах користуються молодіжним сленгом, вважаючи, що так вони налагоджують більш тісні контакти з учнями (Goetz, 2018).

Оскільки в сучасному світі молодь багато часу проводить з гаджетами, обмінюючись в Інтернеті повідомленнями, вони застосовують скорочення:

**хз** – *хтозна*, **зроз** – *зрозуміло*, **спс** – *спасибі*, **нп** – *найкраща подруга*, **матеша** – *математика*, **контроша** – *контрольна робота*, **футзалки** – *кросівки для футболу* та ін.

Під впливом російської мови в переписці і в розмові іноді з'являються скорочення такого типу:

**пж** – *пожалуйста*, **пон** – *поняла*, **лп** – *лучшая подруга*.

Юні поляки у листуванні користуються абрєвіатурами: **ОСВ** – *o co biega* (інакше – *o co chodzi*); **SPX** [spoks] (*spoko, nie ma problemu*); **PZDR** (*pozdrawienia*); **КС** (*kocham Cię*); **ZW** (*zaraz wracam*)<sup>9</sup>.

У переписці молодих поляків також зустрічаються скорочення, що виникли на основі англійської мови:

**TTYL** – *Talk to you later*; **OMG** – *Oh my God*; **JK** – *Just kidding (To tylko żart)*; **ILY** – *I love you (Kocham cię)*; **QQ** – *Crying (Płakać)*; **FIMH** – *Forever in my heart (Na zawsze w moim sercu)*; **IMO** – *In my opinion (Moim zdaniem)*; **GL** – *Good luck (Powodzenia)*; **IDK** – *I don't know (Nie wiem)*; **W8** – *Wait (Zaczekaj)*; **CYT** – *See you tomorrow (Do jutra)* (Див.: Wiechniak, 2021).

Як бачимо, інтернет активно сприяє поширенню такого типу спілкування, представивши словники значень цих скорочень.

Крім того, і в Україні, і в Польщі існують спеціальні словники молодіжного сленгу, без яких зрозуміти розмови молодих носіїв мови часто буває неможливо. Наведемо для прикладу висловлювання польського учня, записане В. Зембатим:

«*Elo! Słuchaj, ta cindi z II s zalała taką pianę na sobotniej zalewajce, że aż dym. A wszystko przez to, że chciałem zarzucić przynętę. Czaisz bazę? Mówię ci, zalamka totalna! Nie wiedziałem, a był z nią jakiś wyżeł, który zwąchał akcję i wpienił się tak, że mało nie doszło do zadymy. Masakra totalna. Co miałem robić? Odpuściłem...Cały wieczór zasysałem i jarałem dizle...»<sup>10</sup> (Цит.: Seretny, 2007, с. 39).*

*Хай! Слухай, та няша з ІІ в аґрилася на суботній бухайлівці, аж дим ішов. А все через те, що я хотів підколотися до неї. Шарши? Кажу тобі, просто жєсть! Я не знав, а був із нею якийсь дишель, який пронюхав справу і пинився так, що мало не дійшло до мордобою. Зашквар повний. Що я мав робити? Відпустив... Цілий вечір труби заливав і тягнув примаки. (Переклад українською – мій. – В. О.).*

У разі нерозуміння наведеного тексту В. Зембати радить звертатися до «Wypasonego słownika najmłodszej polszczyzny» (Chaciński, 2003) або до «Nowego słownika gwary uczniowskiej» (Zgółkowa, 2000). В українській мові також існують спеціальні словники, серед них, зокрема – «Словник сучасного українського сленгу» (Кондратюк, 2006), «Український жаргон» (Ставицька, 2005) та ін.

Останнім часом сленгові слова потрапляють до теле-, радіопередач, до сторінок газет, журналів, художніх творів, активно ними оперують журналісти, політичні діячі та блогери. Водночас сьогодні неоднозначність ставлення до сленгової і жаргонної лексики продовжує актуалізуватися. І якщо Т. Левченко стверджує, що «зазвичай їх (сленгізми і жаргонізми – В. О.) вважають показником низької культури, цинізму, грубості...тощо»



(Левченко, 2021, с. 3), то Л. Ставицька не сприймає таких негативних відгуків, вважаючи їх *неонародницьким мітом*: «Жаргонний дискурс, – пише вона, – попри гвалтування мовних смаків, є все-таки адекватом дійсності...» (Ставицька, 2005, с. 10). З нею погоджується і О. Шевченко, наголошуючи, що «молодіжний сленг і жаргон дозволяє висловлювати свою думку в дуже цікавій, іноді абсурдній формі» (Шевченко, 2018). Прибічником таких міркувань є польський мовознавець, професор Є. Бральчик, котрий пише, що сленг збагачує мовлення: «Na pewno wzbogaca język, bo każda odmiana jakoś język wzbogaca»<sup>11</sup> (Цит.: Skrobecka, 2005).

Сказане переконує в тому, що в нашому сьогоденні відбуваються неоднозначні зміни в мовному етикеті українців та поляків. Скороченню і спрощенню підлягають і формули ввічливості. Наприклад, у польській мові відомі такі нові форми привітання – *dobry; bry* (від *dzień dobry*); *cze* (від *cześć*), прощання – *cze* (від *cześć*); *nara; narazka; narka; narazicho; naraziszcz* (від *na razie*), подяки – *dzięks* (від *dziękuję*). Від запитання «*Jak się masz?*» поляки утворюють *siemasz* (*siemanko; siemka*), вираз *trzymaj się* трансформувався у *trzym się; trzymanko*. Висловлювання такого типу К. Озуг вважає *комп'ютерною ввічливістю, ввічливістю споживацької культури* (Ożóg, 2005, с. 13).

Характерною рисою *комп'ютерної ввічливості* є використання англійських формул мовного етикету як українцями, так і поляками. Спільними для обох мов є запозичені з англійської мови слова: *хай* (англ. – *hi*), *хеллоу* (англ. – *hello*) – привіт; *бай* (англ. – *bye*), *пана, па* (англ. – *papa*) – до побачення, бувай; *пліз* (англ. – *please*) – будь ласка, *сенк'ю, сенкс* (англ. – *thank you, thanks*) – дякую, *сопі* (англ. – *sorry*) – вибачення. Використання таких лексем, як *сопі* (*sorry*), деякими мовознавцями вважається недоречним, оскільки запозичене *сопі* не виражає щирого каяття (див. дет.: Кравчук, 2011, с. 463).

Значний і негативний вплив англійської мови виявляється не лише у сфері етикету, а й у інших сферах спілкування української і польської молоді. У нашому сьогоденні поширена така лексика, як: *ок, окей* (англ. – *o'key*) – ствердна відповідь, *супер* (англ. – *super*) – позитивна оцінка, *вау* (англ. – *wow*) – вигук на позначення подиву чи захоплення; *кул* (англ. – *cool*), *зе бест* (англ. – *the best*) – позитивна оцінка чого-небудь; *крейзі* (англ. – *crazy*) – як позитивна, так і негативна оцінка; *мані* (англ. – *money*) – гроші; *бой* (англ. – *boy*) – хлопець, *мен* (англ. – *man*) – чоловік; *бейбі* (англ. – *baby*), *гьорл* (англ. – *girl*) – дівчина; *френд* (англ. – *friend*) – друг, приятель; *дірек* (англ. – *director*), *босс* (англ. – *boss*) – начальник.

Вплив англійської мови на мови слов'янські не завжди оцінюється позитивно. «*Zalewa nas anglojęzyczna terminologia*»<sup>12</sup>, – пишуть польські блогери (Język mnie zachwycił, 2011). У свою чергу Ю. Шелюх, називаючи зовнішні чинники, що впливають на стан української мови, доходить висновку, що «процеси глобалізації й тотальної „вестернізації” українського суспільства... призвели до нерегульованого неадекватного вживання англійських слів, часто-густо спотворених» (Шелюх, 2011, с. 312). Підтвердженням такого негативного явища слугує розмова між двома подругами, «підслухана» і записана Я. Лехом, яка пістріє необґрунтованими англіцизмами, вживання котрих подиктоване модою, а не необхідністю:

«*Stoję w kolejce do kasy w polskim sklepie... Stojące przede mną dwie panie w średnim wieku rozmawiają, ze sobą:*

– *A widziała pani „Pana Tadeusza”?*

– *Tak, byliśmy. Tylko że mąż zaparkował kara w kornierze i dostał tiketa. Poszło 50 baksów na film i 20 na tiketa. 70 baksów, proszę pani, piechotę nie chodzi.*

– *To ja wiem, kochana. Ja muszę cały dzień klinować flory na takie pieniądze.*

– *A jak córka sobie radzi w szkole?*

– *Dzjejn? Teraz już lepiej, wie pani, ten jej nowy ticzer podobno lepiej tłumaczy. Byłam dopiero co na tym ich interwju i wszyscy ją chwalili...»<sup>13</sup> (Цит.: Seretny, 2007, с. 54)*

Очевидно, англійські слова, вжиті в розмові двох польок, мають власне польські відповідники: *kar* – *samochód*, *tiket* – *bilet*, *interwju* – *wywiadówka*, *baksy* (англ. – *bucks*) –

*dolary, ticzter* (англ. – *teacher*) – *nauczyciel*. Останні три запозичення притаманні й українській мові (*мікет* – *квиток*, *бакси* – *долари*; *тічер*, *тічерка* – *вчитель*, *вчителька*). Сучасна учнівська молодь активно вживає такі слова, як *тічер*, *тічерка*. Але і в офіційній освітній сфері спостерігається витіснення питомо українського слова *вчитель* запозиченими – *коуч* (англ. *coach* – персональний тренер), *тьютор* (англ. *tutor* – репетитор), *фасилітатор* (англ. *facilitator* – координатор, помічник), *модератор* (наставник, керівник), *ментор*, *едвайзер* (англ. *adviser* – радник, консультант). Усі ці запозичені лексеми не відповідають значенню українського слова *учитель*, якому СУМ дає наступні визначення:

1. «Особа, яка навчає, викладає який-небудь навчальний предмет у школі.
2. Людина, яка є авторитетом у якій-небудь галузі, яка впливає на інших, передає свій досвід, знання, служить для них прикладом» (Білодід, 1979, с. 536).

Синонімами до українського слова *учитель* слугують слова *педагог*, *викладач*, *навчитель*, тобто той, що навчає і виховує (у тому числі й власним прикладом), а слова *коуч*, *тьютор*, *фасилітатор*, *модератор*, *ментор*, *едвайзер* указують на людину, яка лише допомагає в навчанні, консультує, керує пізнавальною діяльністю учнів, іншими словами, «надає освітні послуги». Але завдання школи цим не обмежуються, бо вона повинна не лише навчати людину, а й виховувати.

Інколи співрозмовники, на що вказує і Я. Лех, застосовують «спотворені» англійські конструкції, які роблять висловлювання незрозумілим. Так, у наведеному Я. Лехом діалозі одна з жінок використовує штучно створений вираз *klinować flory* (від англ. *clean* – чистий, *floor* – підлога) – *mutu підлогу*. Самі учасники діалогу не завжди розуміють значення почутих англіцизмів. Ось чому одна із співрозмовниць не може збагнути сенсу словосполучення: *dostać rejz*:

«– Moj mąż, wie pani, dostał właśnie rejz w pracy i zaprosił parę osób.

– Jak to: rejs dostał?

– No, rejz, wie pani – *podwyżkę*.

– To robicie party?

– Nie, tylko taki mały *dyner*. A to znowu *ekspensy...*»<sup>14</sup> (Цит.: Seretny, 2007, с. 54)

Останні репліки «підслуханої» Я. Лехом розмови звучать комічно:

«– Który chleb wziąć, jak pani myśli?

– Ja to ten zawsze biorę: Ontario Mills Bread.

– No co też pani. Przecież my Polacy, to polski *bred* trzeba kupować. Tradycje i język trzeba pielęgnować, żeby ludzie wiedzieli, jak przyjdą, że to jest polski dom!»<sup>15</sup> (Цит.: Seretny, 2007, с. 54)

Проте мовлення жінки, яка вимагала *берегти традиції і мову*, перенасичене англломовними запозиченнями.

Усе це підкреслює справедливість занепокоєння В. Архипової, котра акцентує небезпеку того, що нас *буквально розчиняє чужий нам спосіб життя* (Архипова, 2022). І дійсно, разом із запозиченням слів спостерігається також перенесення культурних явищ. Так, в Україні, як і в Польщі, все більшої популярності набуває американське свято Хелловін. В англійській мові цей день має назву *All Hallows' Eve*, що означає *переддень усіх святих*. Слов'янські мови адаптували скорочену назву – *Halloween*: Хелловін (укр.), хэловін (білорус.), хелоуин (болг.) тощо. На жаль, ми не завжди слідуємо заповіту нашого великого Кобзаря, котрий писав: «...І чужому научайтесь й свого не цурайтесь...». Знати традиції й мови інших народів – дуже добре, але треба насамперед дбати про збереження національного культурного середовища, в тому числі – про чистоту мовного оточення, у якому ми постійно перебуваємо. Натомість людина, не замислюючись над наслідками некритичного сприйняття чужого слова, псує, калічить рідну мову, утворюючи в ній «комунікативні гібриди», які порушують мовну гармонію і перешкоджають розумінню висловлювання. Недаремно українські й польські мовознавці доходять подібних висновків, що «сучасний стан нашої мови... не може не викликати серйозного занепокоєння» (Шелюх,

2011, с. 312).

### Висновки та перспективи подальших розвідок.

Отже, задля оздоровлення екології літературної мови (як польської, так і української) варто дбати про виховання лінгвістичного смаку сучасних мовців, що є умовою слухного вживання мовленнєвих засобів, пропагувати й поширювати моральні норми й ідеали, традиційні національні надбання, естетику висловлювання, високу мовну культуру.

### Примітки

1. «Всюди розповсюджується мода на *абияке мовлення, свободу в мові і свободу в поведінці...* Мода на розкутість у поведінці та мовленні тягне за собою дуже негативне явище *вulgаризації та бруталізації мови*» (Тут і далі переклад із польської мій – В. О.).
2. «Нецензурні вирази ми чуємо скрізь – на вулиці, в транспорті, на роботі і навіть у школі, а іноді, на жаль, і вдома. Їх повно у фільмах, що дивляться діти».
3. «...яку люди жують у роті, як стару жуйку».
4. «Звичною є, наприклад, реакція студента на допущену помилку: „*Kurcze!*; *O, kurcze!*”, – форму „*kurcze*” вживають молоді працівники магазинів, готелів, офісів при спілкуванні з клієнтами».
5. «Вulgаризми – це щогли корабля польської мови. Тільки на них можна розгорнути ясні, білі вітрила високої мови»
6. «Я борюся за vulgаризми, як і за все інше. Просто за свободу слова. Тому що я люблю слово, люблю польську мову. А серед її багатств є також vulgаризми...»
7. «Вulgаризми в літературі дійсно мене відштовхують».
8. «Психологічно-інтровертне вивертання кишок, тиражування злочинів, бруду, сенсаційності».
9. *про що йдеться; спокійно, немає проблем; вітання; я люблю тебе; зараз повертаюся.*
10. Наводимо приклади, як у словниках пояснено деякі сленгові слова і вирази:

Jezyk mlodziezowy	Jezyk literacki	Молодіжний сленг	Літературна мова
Elo!	Cześć!	Хай!	Привіт!
cindi	ładna dziewczyna	няша	гарна дівчина
załapać pianę	zdenerwować się	агритися	нервуватися
zalewajka,	impresa (syto	бухайлівка	вечірка з алкоголем
zarzucić przynętę.	zakrapiana alkoholem),	підколотися.	залицятися
Czaisz bazę?	poderwać.	шарити	розуміти
załamka totalna!	Rozumiesz?	жесьть	жах
wyżeł	coś okropnego.	дишель	високий хлопець
zwąchać akcję	chłopak, który uczy się	пронюхати справу	зорієнтуватися
wpienić się	w starszej klasie.	пінитися	нервуватися
zadyma	zorientować się	мордобій	бійка
masakra	zdenerwować się	зашквар	соромний, негідний
	bójka.		вчинок, який псує
	czarna rozpacz		репутацію
odpuścić	dać sobie spokój	відпустити	дати собі спокій
zasysać	pić alkohol	труби zalivati	пити алкоголь
jarać dizle	palić tanie papierosy	тягнути примачи.	палити дешеві
			цигарки

11. «Безумовно, збагачує мову, тому що кожен різновид так чи інакше збагачує мову».
12. «Заливає нас англomовна термінологія».
13. «Стою в черзі до каси в польському магазині... Дві жінки середнього віку, що стоять переді мною, розмовляють між собою:
- Ви бачили «Пана Тадеуша?»
  - Так, ми були. Але чоловік припаркував кара на розі й отримав тікета. Пішло 50 баксів на фільм і 20 на тікета. 70 баксів, прошу пані, на дорозі не валяється.
  - Це я знаю, дорогенька. За такі гроші я мушу цілий день клінувати флори.
  - А як твоя донька вчиться в школі?
  - Джейн? Тепер краще, знаєте, цей її новий тічер, нібито, краще пояснює. Я щойно була у них на інтерв'ю і всі її хвалили».
14. «– Мій чоловік, знаєте, щойно отримав рейз на роботі і запросив кількох людей.
- Що значить «отримав рейз»?
  - Ну, рейз, знаєте – підвищення.
  - То ви влаштуєте паті?
  - Ні, тільки такий малий дїнер, як цей, а це знову експенсі».
15. «– Який хліб взяти, як думаєте?
- Я завжди беру цей: «Ontario Mills Bread».
  - Ну що Ви теж. Ми ж – поляки, тому треба польський бред купувати. Традиції та мову потрібно берегти, щоб люди знали, коли придуть, що це польський дїм!»

#### Бібліографічний список

- Ажнюк, Л. В., 2013. Екологія офіційного мовлення як об'єкт правового захисту. *Українська мова*, 1, с. 88–103
- Андрощук, Т. О., 2012. *Наркотичні та токсичні речовини* [online] Доступно: <<http://shkola-internat.rv.ua/vihovna-robota/narkotichni-ta-toksichni-rechovini.html>> (Дата звернення 15.01.2023).
- Архипова, В., 2022. Язык – душа народа. Что происходит с душой народа сейчас? *Православие в Татарстане* [online]. Доступно: <[https://tatmitropolia.ru/all\\_publications/publication/default.asp?id=70154](https://tatmitropolia.ru/all_publications/publication/default.asp?id=70154)> (Дата звернення 12.01.2023).
- Білодід, І. К., 1971. *Словник української мови*: в 11 т. К. : Наукова думка, Т. 2. (Г–Ж).
- Білодід, І. К., 1979. *Словник української мови*: в 11 т. К. : Наукова думка, Т. 10. (Т–Ф).
- Білоус, М. та Сербенська, О., 2003. *Екологія українського слова. Практичний словничок-довідник*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Бондар, О., 2002. Екологія українського слова: аспекти і проблеми. *Мовознавство: доповіді та повідомлення на IV Міжнародному конгресі українців*. К.: Пульсари. С. 158–163
- Гольберг, Л., 2010. Поет Андрій Бондар: Спочатку було слово «пам'ять»... *Майдан* [online]. Дрогобицька інтернет-газета. Доступно за: <<http://maydan.drohobych.net/?p=6484>> (Дата звернення 12.03.2023).
- Гулько, О., 2012. Мене дивує, що вірш «Убий пі...са» обурих опозиціонера Леоніда Грача – Винничук. *Gazeta.ua* [online]. Доступно за: <[https://gazeta.ua/articles/culture/\\_mene-divuyue-scho-virsh-ubij-pisa-oburiv-opozicionera-leonida-gracha-vinnichuk/418922](https://gazeta.ua/articles/culture/_mene-divuyue-scho-virsh-ubij-pisa-oburiv-opozicionera-leonida-gracha-vinnichuk/418922)> (Дата звернення 12.01.2023).
- Давиденко, І., 2018. *Як матюки впливають на людину* [online]. Доступно за: <<https://wanna.com.ua/poglyad-na-oglyad/yak-matyuku-vplyvayut-na-lyudynu/>> (Дата звернення 03.01.2023)
- Загидуллина, М. В., 2016. Содержательная динамика эколингвистики: к вопросу о современном состоянии научного поля в междисциплинарном аспекте и медиаисследовательских перспективах. *Вестник Челябинского государственного*

- университета, 9(391). Филологические науки, вып.102, с. 56–65
- Здоровило, Т., 2023. Ліна Костенко відзначає 93-річчя. *Україна молода* [online], 016. Доступно за: <<https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/173987>> (Дата звернення 25.04.2023)
- Карасьов, М. В., 2011. Азбука натураліста [online]. Доступно за: <<http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=283740>> (Дата звернення 26.04.2023)
- Кияк, Т., 1997. Проблеми тактики українського термінотворення. *Українська термінологія і сучасність : матеріали II Всеукр. наук. конф.* К., с. 19–23.
- Клочко, С. О., 2017. Поступ еколінгвістики в Україні: аналітичний огляд. *Система і структура східнослов'янських мов*, 12, с. 3–18.
- Кондратюк, Т. М., 2006. *Словник сучасного українського сленгу*. Харків: Фоліо, 2006. 350 с.
- Кравчук, А. М., 2011. *Лексикологія і культура польської мови: у 2 т. Т. 2. Культура мови: Підручник для вищих навч. закладів*. К.: ІНКОС.
- Левченко, Т. М., 2021. *Субстандартна лексика в мові засобів масової комунікації: стилістика і прагматика*. Доктор наук. Автореферат. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди.
- Лихачев, Д. С., 1982. Екологія культури. *Знание – сила*, 6, с. 22–24.
- Мірченко, М. В., 2014. Основи екології української літературної мови: проблеми, можливості, перспективи *Наукові записки Національного університету «Острозька академія» Серія «Філологічна»*, 50, с. 16–19.
- Радю, А. І., 2013. Мовна екологія: напрями та проблеми дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*, 27, с. 191–197.
- Селіванова, О. О., 2006. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля–К.
- Селігей, П. О., 2007. Що нам робити із запозиченнями? *Українська мова*, 3, с. 3–16.
- Сербенська, О. А., 2002. Сучасна українська термінографія і проблеми екології мови. *Вісник НУ «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*, 453, с. 17–20.
- Ставицька, Л. О., 2005. *Український жаргон: словник*. К.: Критика..
- Тараненко, О. О., 1997. Лінгвістичні проблеми українського термінотворення на сучасному етапі. *Українська термінологія і сучасність: Матеріали II Всеукр. наук. конф.* К. С. 3–9.
- Ткачев, А., 2013. О слове в свете молитвы Ефрема Сирина. *Православие.ru* [online] Доступно за: <<https://pravoslavie.ru/60329.html>> (Дата звернення 10. 01. 2023).
- Шевченко, О., 2018. Як зрозуміти молодь, або молодіжний сленг у нашому житті. *Трудова слава*. Петрівська районна громадсько-інформаційна газета, № 32 (10049). [online] Доступно за: <<https://tspetrovo.net/10049/6102-yak-zrozumiti-molod-abo-molodizhnij-sleng-u-nashomu-zhitti.html>> (Дата звернення 25.01.2023).
- Шелюх, О. М., 2011. «Екологія мови» в контексті проблеми формування особистості В: Львівський державний університет безпеки життєдіяльності. *Гуманітарні аспекти формування особистості: збірник статей V Всеукраїнської наукової конференції*. Львів: Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, с. 311–317.
- Bajerowa, I., 1995. *Kultura języka dziś – z perspektywy historycznojęzykowej. Kultura języka dziś*. Poznań: Kurpisz.
- Biblionetka.pl, 2008. *Co sądzicie o wulgaryzmach w literaturze pięknej?* [online] Доступно за: <<https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=71145&aid=348728&answer>> (Дата звернення 21.02.2023)
- Bralczyk, J., 2014. *Mówi się. Porady językowe profesora Bralczyka*. Warszawa: PWN.
- Bugajski M., 1999. *Pół wieku kultury języka w Polsce 1945-1995*. Warszawa: PWN.
- Chaciński, B., 2003. *Wypasiony słownik najmłodszej polszczyzny*. Kraków: Znak.
- Czapliński, P., 2014. *Przekleństwa i wulgaryzmy albo o kryzysie języka*. Доступно за: <[https://www.academia.edu/38239022/Przekleństwa\\_i\\_wulgaryzmy\\_albo\\_o\\_kryzysie\\_ję](https://www.academia.edu/38239022/Przekleństwa_i_wulgaryzmy_albo_o_kryzysie_ję)

- zyka\_Curses\_and\_Vulgarisms\_or\_Language\_Crisis\_> (Дата звернення: 22.01.2023).
- Czupryn, A., 2016. *Polska literatura współczesna, czyli sztuka paradoksu*. Доступно за: <<https://i.pl/polska-literatura-wspolczesna-czyli-sztuka-paradoksu/ar/11644449>> (Дата звернення 22.04.2023)
- Gajda, S., 2004–2005. Język – językoznawstwo – polonistyka. *Postscriptum*, 2-1(48-49), s. 100–113.
- Goetz, M., 2018. *Wulgaryzmy i inne językowe „kwiatki”* [online]. Доступно за: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Iq0vCUYYAPMJ:https://www.glospedagogiczny.pl/artukul/wulgaryzmy-i-inne-jezykowe-kwiatki&cd=3&hl=uk&ct=clnk&gl=ua>> (Дата звернення 12.03.2023).
- Język mnie zachwyca, 2011. *Ekologia języka polskiego: bronmy polszczyzny – przykujmy się do drzewa* [online]. Доступно за: <<http://jezykmniezachwyca.blogspot.com/2011/06/ekologia-jezyka-polskiego-bronmy.html>> (Дата звернення 25.04.2023)
- Kwasizur, K., 2015. Absztyfikanci Grubej Berty – czyli o wulgaryzmach w wierszu. *Pisarze.pl* 8/23 (532).
- Markowski, A., 2005. *Kultura języka polskiego*. Teoria. Zagadnienia leksykalne. Warszawa: PWN.
- Niesporek-Szamburska B., 2015. *Jak przeklinać..., czyli o emocjach w literaturze dla dzieci* [online]. Доступно за: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3448/1/Niesporek\\_Szamburska\\_Jak\\_przeklinac\\_czyli\\_o\\_emocjach.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3448/1/Niesporek_Szamburska_Jak_przeklinac_czyli_o_emocjach.pdf) (Дата звернення 12.01.2023)
- Olczak, J. n.d. «Kutas» Mickiewicza czyli... o wulgaryzmach w literaturze [online]. Доступно за: <<http://lkh.zsz-ozorkow.org/jezyk-polski/67-kutas-mickiewicza-czyli-o-wulgaryzmach>> (Дата звернення 12.02.2023).
- Ozóg, K., 2001. *Polszczyzna przelomu XX i XXI wieku*. Rzeszów: Otwarty rozdział. s. 176–195
- Ozóg, K., 2005. Współczesny model polskiej grzeczności językowej. *Język a kultura*, 17. Wrocław.
- Seretny, A. 2007. *Kto czyta – nie błądzi*. Podręcznik do nauki języka polskiego. Kraków: Universitas.
- Skrobecka, M. 2005. Zapis czata z prof. Jerzym Bralczykiem. *Wirtualna Polska* [online]. Доступно за: <[http://czytelnia.pwn.pl/100t\\_slow/czat.php](http://czytelnia.pwn.pl/100t_slow/czat.php)> (Дата звернення 25.01.2023)
- Wiechniak, K. 2021. *Co oznacza XD, lol, idk – poznaj słownik slangu młodzieżowego* [online]. Доступно за: <<https://geex.x-kom.pl/lifestyle/co-oznacza-xd-lol-idk/>> (Дата звернення 25.01.2023).
- Wierzbicka, A. 1999. *Język, umysł, kultura. Wybor prac pod redakcją Jerzego Bartmińskiego* Warszawa: PWN. 592 s.
- Zgółkowa, H., 2000. *Nowy słownik gwary uczniowskiej*. Wrocław: Europa.

### References

- Azhniuk, L. V., 2013. Ekolohiia ofitsiinoho movlennia yak obiekt pravovoho zakhystu [Ecology of official broadcasting as an object of legal protection]. *Ukrainian language*, 1, pp. 88–103. (in Ukrainian).
- Androshchuk, T. O., 2012. *Narkotychni ta toksychni rehovyny* [Narcotic and toxic substances]. [online] Available at: <<http://shkola-internat.rv.ua/vihovna-robota/narkotichni-ta-toksichni-rehovini.html>> (Accessed 15.01.2023). (in Ukrainian).
- Arhipova, V., 2022. *Yazyk – dusha naroda. Chto proishodit s dushoy naroda seychas?* [Language is the soul of the people. What is happening to the soul of the people now?] [online] Available at: <[https://tatmitropolia.ru/all\\_publications/publication/default.asp?id=70154](https://tatmitropolia.ru/all_publications/publication/default.asp?id=70154)> (Accessed 12.01.2023). (in Russian).
- Bajerova, I., 1995. *Kultura języka dziś – z perspektywy historycznojęzykowej* [Culture of

- language today – from a historical-linguistic perspective]. *Culture of language today*. Poznań: Kurpisz. (in Polish).
- Biblionetka.pl, 2008. *Co sądzicie o wulgaryzmach w literaturze pięknej?* [What do you think of vulgarisms in fiction?] [online] Available at: <<https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=71145&aid=348728&answer>> (Accessed 21.02.2023) (in Polish).
- Bilodid, I. K., 1971. *Slovník ukrajskoi movy: v 11 t* [The Dictionary of the Ukrainian language in 11 vols.]. K. : Naukova dumka, T. 2. (H–Zh).
- Bilodid, I. K., 1979. *Slovník ukrajskoi movy: v 11 t* [The Dictionary of the Ukrainian language in 11 vols.]. K. : Naukova dumka, T. 10. (T–F).
- Bilous, M. and Serbenska, O., 2003. *Ekolohiia ukrajskoho slova* [Ecology of the Ukrainian word]. Practical Dictionary-Reference. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv Publishing Centre. (in Ukrainian).
- Bondar, O., 2002. Ekolohiia ukrajskoho slova: aspekty i problemy. [Ecology of the Ukrainian word: aspects and problems]. *Linguistics: reports and messages at the IV International Congress of Ukrainian Studies*. Kyiv: Pulsary. pp. 158-163 (in Ukrainian).
- Bralczyk, J., 2014. *Mówi się. Porady językowe profesora Bralczyka* [Spoken. Professor Bralczyk's linguistic advice]. Warszawa: PWN (in Polish).
- Bugajski M., 1999. *Pół wieku kultury języka w Polsce 1945-1995* [Half a century of language culture in Poland 1945–1995]. Warszawa: PWN. (in Polish).
- Chaciński, B., 2003. *Wypasiony słownik najmłodszej polszczyzny* [An exquisite dictionary of the youngest Polish]. Kraków: Znak. 180 p. (in Polish).
- Czapliński, P., 2014. *Przekleństwa i wulgaryzmy albo o kryzysie języka* [Cursing and vulgarity or the crisis of language]. [online] Available at: <[https://www.academia.edu/38239022/Przekleństwa\\_i\\_wulgaryzmy\\_albo\\_o\\_kryzysie\\_języka\\_Curses\\_and\\_Vulgarisms\\_or\\_Language\\_Crisis\\_](https://www.academia.edu/38239022/Przekleństwa_i_wulgaryzmy_albo_o_kryzysie_języka_Curses_and_Vulgarisms_or_Language_Crisis_)> (Accessed 22.01.2023) (in Polish).
- Czupryn, A., 2016. *Polska literatura współczesna, czyli sztuka paradoksu* [Polish contemporary literature, or the art of paradox]. [online] Available at: <<https://i.pl/polska-literatura-wspolczesna-czyli-sztuka-paradoksu/ar/11644449>> (Accessed 22.04.2023) (in Polish).
- Gajda, S., 2004–2005. Język – językoznawstwo – polonistyka [Language – linguistics – Polish studies]. *Postscriptum*. nr 2–1(48–49). pp. 100–113. (in Polish).
- Goetz, M., 2018. *Wulgaryzmy i inne językowe „kwiatki”* [Vulgarisms and other linguistic "flowers"] [online] Available at: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cach e:Iq0vCUYYAPMJ:https://www.glospedagogiczny.pl/artykul/wulgaryzmy-i-inne-językowe-kwiatki&cd=3&hl=uk&ct=clnk&gl=ua> (Accessed: 12.03.2023). (in Polish).
- Golberg, L., 2010. Poet Andrii Bondar: Spochatku bulo slovo «pamiat»...[The poet Andriy Bondar: First there was the word "memory"...] *Maidan*. Drohobych online newspaper. Available at: <<http://maydan.drohobych.net/?p=6484>> [online] (Accessed 12.03.2023). (in Ukrainian).
- Davydenko, I., 2018. *Yak matiuky vplyvaiut na liudynu* [How swearing affects a person] [online] Available at: <<https://wanna.com.ua/poglyad-na-oglyad/yak-matyuky-vplyvayut-na-liudynu/>> (Accessed 03.01.2023). (in Ukrainian).
- Język mnie zachwyca*, 2011. *Ekologia języka polskiego: brońmy polszczyzny – przykujmy się do drzewa* [Ecology of the Polish language: let's defend the Polish language – chain yourself to a tree.]. 2011. [online] Available at: <<http://jezykmniezachwyca.blogspot.com/2011/06/ekologia-jezyka-polskiego-bronmy.html>> (Accessed: 25.04.2023) (in Polish).
- Gunko, O., 2012. Mene dyvuie, shcho virsh «Ubyi pi...sa» oburyv opozytsionera Leonida Hracha – Vynnychuk [I'm surprised that the poem "Kill the f...ker" outraged opposition leader Leonid Grach – Vynnychuk]. *Gazeta.ua* Available at: [online] [https://gazeta.ua/articles/culture/\\_mene-divuye-scho-virsh-ubij-pisa-oburiv-opozicionera-leonida-gracha-vinnichuk/418922](https://gazeta.ua/articles/culture/_mene-divuye-scho-virsh-ubij-pisa-oburiv-opozicionera-leonida-gracha-vinnichuk/418922) (Accessed 12.01.2023). (in Ukrainian).

- Karasiiov, M. V., 2011. *Azbuka naturalista [The ABC of a naturalist]*. [online] Available at: <<http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=283740>> (Accessed 26.04.2023). (in Ukrainian).
- Kiyak, T., 1997. Problemy taktyky ukrainskoho terminotvorennia [Problems of tactics of Ukrainian terminology creation]. *Ukrainian terminology and modernity: Materials of the II All-Ukrainian scientific conference*. pp. 19–23. (in Ukrainian).
- Klochko, S. O., 2017. Postup ekolinhvistyky v Ukraini: analitychnyi ohliad [Progress of ecolinguistics in Ukraine: an analytical review]. *System and structure of East Slavic languages*, issue 12, pp. 3–18. (in Ukrainian).
- Kondratiuk, T. M., 2006. *Slovnnyk suchasnoho ukrainskoho slenhu [Dictionary of Modern Ukrainian Slang]*. Kharkiv: Folio, 2006. 350 p. (in Ukrainian)
- Kravchuk, A. M., 2011. *Leksykolojiia i kultura polskoi movy [Lexicology and Culture of the Polish Language]*. In 2 vols. Vol. 2: Culture of the language: Textbook for higher education institutions. KYIV: INKOS. 520 p. (in Ukrainian).
- Kwasizur, K., 2015. Absztyfikanci Grubej Berty – czyli o wulgaryzmach w wierszu [Fat Bertha's abductors - vulgarisms in poetry]. *Pisarze.pl*, 8/23 (532). (in Polish).
- Levchenko, T. M., 2021. *Substandartna leksyka v movi zasobiv masovoi komunikatsii: stylistyka i prahmatyka [Substandard vocabulary in the language of mass communication: stylistics and pragmatics]*. Ph.D. Abstract. Pereiaslav-Khmelnitskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University (in Ukrainian).
- Likhachev, D. S., 1982. *Ekologiya kulturyi [Ecology of culture]*. Knowledge is power. № 6, pp. 22-24. (in Russian).
- Markowski, A., 2005. *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne [Culture of the Polish language. Theory. Lexical issues.]*. Warszawa: PWN. (in Polish).
- Mirchenko, M. V., 2014. Osnovy ekolohii ukrainskoi literaturnoi movy: problemy, mozhlyvosti, perspektyvy [Fundamentals of the Ecology of the Ukrainian Literary Language: Problems, Opportunities, Prospects] *Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy*. Series "Philological", issue 50, pp. 16-19. (in Ukrainian).
- Niesporek-Szamburska B., 2015. *Jak przeklinać..., czyli o emocjach w literaturze dla dzieci [How to swear..., or emotions in children's literature]*. [online] Available at: <[https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3448/1/Niesporek\\_Szamburska\\_Jak\\_przeklinac\\_czyli\\_o\\_emocjach.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/3448/1/Niesporek_Szamburska_Jak_przeklinac_czyli_o_emocjach.pdf)> (Accessed 24.01.2023) (in Polish).
- Olczak, J. «Kutas» Mickiewicza czyli... o wulgaryzmach w literaturze [Mickiewicz's "Dick" or... vulgarisms in literature] [online] Available at: <<http://lkh.zsz-ozorkow.org/jezyk-polski/67-kutas-mickiewicza-czyli-o-wulgaryzmach>> (Accessed 24.01.2023) (in Polish).
- Ożóg, K., 2001. *Polszczyzna przelomu XX i XXI wieku [The Polish language of the turn of the 20th and 21st centuries]*. Rzeszów: Otwarty rozdział. pp. 176–195. (in Polish).
- Ożóg, K., 2005. Współczesny model polskiej grzeczności językowej [The contemporary model of Polish linguistic politeness]. *Język a kultura*. №17. Wrocław. (in Polish).
- Radu, A. I., 2013. Movna ekolohiya : napryamy ta problemy doslidzhennya [Language ecology : directions and issues of research]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 27, pp. 191–197 (in Ukrainian).
- Selivanova O. O., 2006. *Suchasna linhvistyka : terminolohichna entsyklopediya [Contemporary linguistics : encyclopedia of terminology]*. Poltava : Dovkillia-K. (in Ukrainian).
- Selihey, P. O., 2007. Shcho nam robyty iz zapozychennyamy? [What shall we do with borrowings?]. *Ukrainska mova*, 3, pp. 3–16. (in Ukrainian).
- Serbenska, O. A., 2002. Suchasna ukrainska terminohrafiya i problemy ekolohii movy [Contemporary Ukrainian terminography and issues of language ecology]. *Visnyk NU «Lvivska politehnika»*. *Problemy ukrainskoi terminolohii*, 453. pp. 17–20 (in Ukrainian)
- Seretny, A., 2007. *Kto czyta – nie błędzi*. Podręcznik do nauki języka polskiego [Kto czyta – nie błędzi. Podręcznik do nauki języka polskiego]. Kraków: Universitas (in Polish).
- Sheliukh, O. M., 2011. «Ekolohiia movy» v konteksti problemy formuvannia osobystosti



- [«Ecology of language» from the perspective of personality development]. In: Lvivskyĭ derzhavnyĭ universytet bezpeky zhyttiediialnosti. *Humanitarni aspekty formuvannia osobystosti: zbirnyk stateĭ V Vseukraïnskoï naukovoï konferentsii*. Lviv: Lvivskyĭ derzhavnyĭ universytet bezpeky zhyttiediialnosti, p. 311–317.
- Shevchenko, O., 2018. Yak zrozumity molod, abo molodizhnyi sleng u nashomu zhytti. [How to understand young people, or youth slang in our lives]. *Trudova slava*. Petrivske District Public Information Newspaper, 32 (10049) [online] Available at: <<https://tspetrovo.net/10049/6102-yak-zrozumiti-molod-abo-molodizhni-j-sleng-u-nashomu-zhitti.html>> (Accessed: 25.01.2023). (in Ukrainian).
- Skrobecka, M., 2005. Zapis czata z prof. Jerzym Bralczykiem [Transcript of a chat with Prof. Jerzy Bralczyk]. *Wirtualna Polska* [online] Available at: <[http://czytelnia.pwn.pl/100t\\_slow/czat.php](http://czytelnia.pwn.pl/100t_slow/czat.php)> (Accessed 25.01.2023) (in Polish).
- Stavytska, L. O., 2005. *Ukrainskyi zharhon* [Ukrainian Jargon]. Dictionary. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
- Taranenko, O. O., 1997. Lihvistychni problemy ukrainskoho terminotvorennia na suchasnomu etapi [Linguistic Problems of Ukrainian Terminology at the Present Stage]. *Ukrainian terminology and modernity: Materials of the II All-Ukrainian scientific conference*, pp. 3–9.
- Tkachev, A., 2013. *O slove v svete molitvyi Efrema Sirina* [On the Word in the Light of Ephraim the Syrian Prayer]. [online] Available from: <https://pravoslavie.ru/60329.html> (Accessed: 10. 01. 2023). (in Russian).
- Wiechniak, K. 2021. *Co oznacza XD, lol, idk – poznaj słownik slangu młodzieżowego* [What does XD, lol, idk mean - get to know the dictionary of youth slang]. [online] Available at: <<https://geex.x-kom.pl/lifestyle/co-oznacza-xd-lol-idk/>> (Accessed 25.03.2023) (in Polish).
- Wierzbicka, A. 1999. *Jezyk, umysl, kultura. Wybor prac pod redakcja Jerzego Bartminkiego* [Language, Mind, Culture. A selection of works edited by Jerzy Bartminkski]. Warszawa: PWN (in Polish).
- Zagidullina, M. V., 2016. Soderzhatelnaya dinamika ekolingvistiki: k voprosu o sovremennom sostoyanii nauchnogo polya v mezhdistsiplinarnom aspekte i mediaissledovatel'skikh perspektivah [Content dynamics of ecolinguistics: on the current state of the scientific field in interdisciplinary aspect and media research perspectives]. *Vestnik (Herald) of Chelyabinsk State University*, 9(391). Philological sciences, issue 102, pp. 56–65. (in Russian).
- Zdorovylo, T., 2023. Lina Kostenko vidznachaie 93-richchia [Lina Kostenko celebrates her 93rd birthday] *Ukraina moloda*. Issue 016. [online] Available at: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/173987> (Accessed 25.03.2023) (in Ukrainian).
- Zgółkowa, H., 2000. *Nowy słownik gwary uczniowskiej* [New dictionary of student dialect]. Wrocław: Europa (in Polish).

Стаття надійшла до редакції 30.04.2023.

**V. Ostapchuk**

#### **UKRAINIAN AND POLISH LANGUAGES: TO THE PROBLEMS OF WORD ECOLOGY**

*The article describes the importance and relevance of the concept of "language ecology". The scientific novelty of the article lies in the fact that it is the first to study the problems of ecolinguistics of the Polish and Ukrainian languages in a comparative aspect. The nature and extent of the impact of modern society and its culture on the Polish and Ukrainian languages is clarified, and the influence of language on human behaviour and thinking is outlined.*

*The article analyses the terms that are closely related in meaning - ecology of language, ecology of thinking, ecology of culture, ecology of the soul, etc. The etymology of the word*

*ecology, consisting of two Greek lexemes, is considered: οἶκος (environment, house, dwelling) and λόγος (doctrine, science, word, concept, thought). In this regard, it is argued that the word ecology means not only the relationship between the organism and the environment, but also the environment of the word (ecology of the word), the environment of thought (ecology of thinking). The ecology of the human soul and the entire nation depends on what this environment will be like.*

*It was found that today's Ukrainian and Polish linguistic environment is characterised by such general negative processes as primitivisation of speech, scarcity of linguistic means for expressing one's own thoughts, dominance of English-language elements, barbarisms, and vulgarisms.*

*The article analyses some negative poems for children by M. Karasyov from The Naturalist's ABC. It is argued that despite the fact that from the linguistic point of view the author does not deviate from the literary norm, does not use profanity and vulgarities, he still promotes permissiveness and immorality, and therefore The Naturalist's ABC is a vivid example of violation of the cultural ecology and spoils the linguistic taste.*

*There is an active process of penetration of not only English words but also Anglo-American cultural realities (Halloween celebrations, etc.) into Slavic languages.*

*It is noted that abbreviations and simplifications in Polish and Ukrainian are most often used in youth slang. Examples of abbreviated formulas of the so-called "computer politeness" are given, which is characterised by the uncritical use of English words.*

*The reasons for the spread of the simplified version of the language are the general trends of modern consumer culture, the processes of globalisation in society, and the fashion for the use of foreign elements in the language. The primitivisation of language is linked to the primitivisation of culture. Low-grade films and literature, the yellow press, and the mass media spread vulgarisms, barbarisms, numerous (often unnecessary) borrowings from the English language, and abbreviations.*

*It is argued that the linguistic environment affects the moral state and spiritual ecology of a person, and effective methods of purifying the ecology of the soul are involvement in high creativity and art. Taking care of the linguistic ecology, native speakers should take care of preserving the national spiritual and artistic heritage of their people.*

*The article makes the conclusion that in order to improve the ecology of the literary language (both Polish and Ukrainian), it is necessary to take care of the education of linguistic taste of modern speakers, which is a condition for the appropriate use of linguistic means, to promote and disseminate moral norms and ideals, traditional national heritage, aesthetics of expression, and high linguistic culture.*

**Key words:** *ecology, ecology of language, permissiveness, fashion, language norm, anglicisms, vulgarisms, abbreviations.*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БОДИК ОСТАП ПЕТРОВИЧ, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

БОЙКО НАДІЯ ТЕОДОРІВНА, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, кандидат філологічних наук

БОНДАРЕВА ОЛЕНА ЄВГЕНІВНА, головний науковий співробітник кафедри української літератури, компаративістики та грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук

ВІНТОНІВ МИХАЙЛО ОЛЕКСІЙОВИЧ, професор кафедри української мови Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук

ГАПОНОВА ЛЮДМИЛА ЄВГЕНІІВНА, доцент кафедри гуманітарної підготовки, філософії та митної ідентифікації культурних цінностей Університету митної справи та фінансів, кандидат філологічних наук

ГОРОДНЮК НАТАЛІЯ АНДРІІВНА, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, доктор філологічних наук

КАРАКАЯ АЛП, бакалавр кафедри російської мови та літератури, міжнародної торгівлі та бізнесу, англійської мови та літератури університету Єдітепе, Турція

КОВАЛЕЦЬ ЛІДІЯ МИХАЙЛІВНА, професор кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, доктор філологічних наук

КОВАЛЬОВА НАТАЛІЯ АНАТОЛІІВНА, професор кафедри філософії та українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету, доктор історичних наук

КОЛІСНИК ГАЛИНА МИКОЛАІВНА, старший викладач кафедри філології та перекладу ДЗВН «Український державний хіміко-технологічний університет»

КРОПИВКО ІРИНА ВАЛЕНТИНІВНА, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, доктор філологічних наук

КУЛАКЕВИЧ ЛЮДМИЛА МИКОЛАІВНА, професор кафедри філології та перекладу ДВНЗ „Український державний хіміко-технологічний університет”, доктор філологічних наук

КУЧЕР АЛЬОНА СЕРГІІВНА, аспірантка кафедри української мови Київського університету імені Бориса Грінченка

ЛАБЕЦЬКА ЮЛІЯ БОГДАНІВНА, доцент кафедри грецької філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

ОСТАПЧУК ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА, старший викладач кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, кандидат філологічних наук

СОЛЕЦЬКИЙ ОЛЕКСАНДР МАРКІЯНОВИЧ, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор філологічних наук

ШМОРЛІВСЬКА ЛІЛІЯ ІГОРІВНА, аспірант кафедри української літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

BODYK OSTAP PETROVYCH, PhD Philology, Associate Professor (English Philology Department of Mariupol State University)

BOIKO NADIIA, PhD, senior research fellow, Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine

BONDAREVA OLENA YEVGENIVNA Doctor of philological sciences, professor, Chief researcher (Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies, Borys Grinchenko Kyiv University)

HAPONOVA LYUDMYLA EUGENIIVNA, Candidate of Philology, PhD, Associate (Department Humanitarian Training, Philosophy and Customs Identification of Cultural Property, University of customs and finance)

HORODNIUK NATALIA ANDRIIVNA, Doctor of Philology, Associate Professor (Department of English Philology, Mariupol State University)

KARAKAYA ALI, Bachelor's student (Departments of Russian Language and Literature, International Trade and Business, English Language and Literature, Yeditepe University, Turkey)

KOLISNYK HALYNA MYKOLAIIVNA, senior lecturer of the Department of Philology and Translation of the Ukrainian State University of Chemistry and Technology, Doctor of Historical Sciences

KOVALETS LIDIYA, Docent, Professor of the Department of Ukrainian Literature (Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University)

KOVALOVA NATALIYA, Professor of the Department of Philosophy and Ukrainian Studies Ukrainian State University of Chemical Technology,

KROPYVKO IRYNA VALENTYNIVNA, Doctor of Philology, Professor (Department of Ukrainian Literature, Oles Honchar Dnipro National University)

KUCHER ALONA SERHIIVNA, postgraduate student of the Department of Ukrainian Language (Kyiv University named after Borys Grinchenko)

KULAKEVYCH LYUDMYLA MYKOLAIIVNA, Ukrainian State University of Chemical Technology, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor

LABETSKA YULIYA BOGDANIVNA, Candidate of Philology, PhD, Associate Professor (Greek Philology Department, Mariupol State University)

OSTAPCHUK VIKTORIYA, Senior Lecturer at the Department of Polonistics and Translation, Lesya Ukrainka Volyn National University, PhD in Philology

SOLETSKYI OLEKSANDR MARKIIANOVYCH, professor of the Department of Ukrainian Literature of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, doctor of philological sciences, associate professor

VINTONIV MYKHAYLO, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Ukrainian language department, Borys Grinchenko Kyiv University

SHMORLIVSKA LILYA, graduate student of the Department of Ukrainian Literature, Yuri Fedkovich Chernivtsi National University

## РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА НАУКОВОГО ВИДАННЯ «ВІСНИК МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ»

Редакційна колегія наукового видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» у своїй діяльності дотримується етичних норм, прийнятих міжнародним науковим співтовариством, рекомендацій та стандартів Комітету з етики публікацій (COPE) – Committee on Publication Ethics (<http://publicationethics.org/>), видавництва Elsevier, міжнародних стандартів для редакторів та авторів – International standards for editors and authors (<http://publicationethics.org/resources/international-standards>), а також Етичного кодексу ученого України (<http://znc.com.ua/ukr/news/2009/20090123ethic.php>).

Політика видання полягає у формуванні на його сторінках сучасної наукової думки вітчизняних та закордонних вчених щодо новітніх досягнень та актуальних проблем філології. У зв'язку з цим редакційна колегія при розгляді статей керується виключно їх науковою новизною, теоретичною цінністю та практичним внеском у розвиток філологічної науки, незалежно від посади автора, його вченого звання, віку, національності, статі, релігійних та політичних поглядів.

### Принципи редакційної політики:

- об'єктивність та неупередженість у відборі статей до публікації;
- висока вимогливість до якості наукових досліджень;
- обов'язкове конфіденційне рецензування статей;
- колегіальність у прийнятті рішень щодо публікації статей;
- доступність та оперативність у спілкуванні з авторами;
- суворе дотримання авторських та суміжних прав;
- суворе дотримання графіку виходу журналу.

Видання веде систематичну роботу, направлену на його включення до міжнародних електронних бібліотек, каталогів та наукометричних баз з метою входження в світовий науковий інформаційний простір, підвищення рейтингу журналу та індексів цитування його авторів.

Члени редколегії категорично засуджують прояви плагіату в статтях як порушення авторських прав і наукової етики та вживають всіх можливих заходів для його недопущення. Важливим є дотримання норм етичної поведінки для всіх учасників процесу публікації: автора (-ів), редактора, рецензентів, засновника видання, читача.

### Етичні зобов'язання редакційної колегії

1. Редакційна колегія несе відповідальність за видання, винесення справедливих та неупереджених рішень, забезпечення добросовісного процесу рецензування і недопущення розповсюдження іншим особам інформації, пов'язаної зі змістом рукописів, переданих на рецензування, крім осіб, які беруть участь у її фаховій оцінці.

2. Всі подані до редколегії авторські матеріали мають бути такими, що не публікувалися раніше, і підлягають ретельному відбору і рецензуванню. Редколегія під керівництвом відповідального редактора керується достовірністю поданих даних та науковою значимістю поданих матеріалів, виносить неупереджені рішення, незалежні від комерційних чи інших інтересів, забезпечує чесний і об'єктивний процес рецензування.

3. Всі члени редакційної колегії є рецензентами. Редколегія залишає за собою право відхилити статті, якщо вони не відповідають тематиці видання, неприйнятні до друку через низьку якість, або повертати їх авторам на доопрацювання відповідно до зауважень рецензентів. За редколегією залишається право направити рукопис на розгляд

сторонньому рецензенту, групі рецензентів, а також право вилучити вже надруковану статтю в разі виявлення порушення будь-яких прав або загальноприйнятих норм наукової етики. Про факт вилучення статті інформується установа / організація / заклад, де було виконано дослідження, а також автор. Запобігання протизаконним публікаціям є відповідальністю кожного з учасників процесу публікації.

4. Рецензування всіх матеріалів, що прийняті до розгляду, є сліпим: рецензенту не повідомляється ім'я автора, чий матеріал він рецензує, а автору не повідомляються відомості про рецензента. Однак, у разі виникнення у рецензента зауважень до змісту роботи, сумнівів у достовірності або точності окремих даних, редакційна колегія надасть можливість автору надати пояснення або уточнення.

5. Редакційна колегія гарантує, що матеріали, не прийняті до друку, не будуть використані в особистих інтересах членів редакційної колегії без письмової згоди автора

6. Редакційна колегія відкрита до співпраці та діалогу з усіма авторами, рецензентами, читачами з питань публікації матеріалів (у тому числі щодо внесення змін та виправлень до опублікованих матеріалів, публікації спростувань та/або вибачень) та вживання заходів для відновлення порушених прав.

### **Етичні зобов'язання рецензентів**

Рецензування здійснюється висококваліфікованими спеціалістами, що мають науковий ступінь не нижче кандидата наук (доктора філософії), достатній досвід роботи у сфері філології та публікації за відповідним напрямком. Експертна оцінка повинна допомагати автору поліпшити якість тексту статті, а відповідальному редактору і редакційній колегії – ухвалити рішення про публікацію. Рецензент здійснює наукову експертизу авторських матеріалів, внаслідок чого його дії повинні носити неупереджений характер, що полягає у дотриманні наступних принципів:

1. Авторський матеріал (рукопис), що прийнято для рецензування, має розглядатися як конфіденційний документ, який не можна передавати для ознайомлення чи обговорення третім особам, які не мають на те повноважень від редакційної колегії. Рецензент зобов'язаний своєчасно надати рецензію на рукопис.

2. Рецензент зобов'язаний давати об'єктивну і аргументовану оцінку викладеним результатам дослідження. Усі зауваження, що надаються рецензентом, повинні бути обґрунтовані та коректні й не можуть зачіпати особистості автора. Персональна критика автора є неприйнятною.

3. Неопубліковані дані (відомості), отримані з представлених до розгляду авторських рукописів, не повинні використовуватися рецензентом для особистих цілей.

4. Рецензент, який має сумніви у своїй здатності забезпечити якісне, неупереджене та об'єктивне рецензування авторського рукопису (через відсутність достатньої кваліфікації для оцінювання за тематикою матеріалу, наявність конфлікту інтересів з автором або установою, організацією, закладом), повинен повідомити про це редакційну колегію з проханням виключити його з процесу рецензування даного рукопису. Рукопис невідкладно повертається до редакції.

5. Рецензент повинен звернути увагу редакційної колегії на будь-яку істотну схожість між наданим йому на оцінювання рукописом і будь-якою іншою опублікованою статтею або рукописом, на некоректність оформлення текстових запозичень або відсутність посилань на інших авторів.

### Етичні зобов'язання авторів

1. Авторські матеріали (рукописи), що подаються до редакційної колегії, мають бути оформлені відповідно до встановлених вимог. Інформаційні матеріали для авторів з питань друку публікацій, зокрема вимоги до оформлення статей, порядок їх надсилання до редколегії та ін., розміщені на сайті видання у відповідній рубриці.

2. Автори зобов'язані дотримуватися законодавства України про захист прав інтелектуальної власності, а також принципів наукової етики. Критика робіт дослідників-опонентів за темою дослідження має висловлюватися коректно і обґрунтовано і у жодному випадку не може мати особистісний характер.

3. Автори гарантують, що подані до редакційної колегії матеріали раніше не публікували та не перебувають на розгляді в інших виданнях, і гарантують, що до переліку авторів включені лише ті та усі ті дослідники, що зробили істотний внесок у створення матеріалів; також автори гарантують, що усі співавтори погодили кінцевий варіант рукопису та передачу його на розгляд редакційної колегії.

4. Автори несуть відповідальність за точність і повноту посилань, у т.ч. посилань на власні попередні праці. Посилання оформляються відповідно до встановлених вимог. Плагіат у будь-якій формі неприпустимий.

5. Автори повинні сприяти редакційній колегії у підготовці матеріалів до друку, зокрема, невідкладно повідомляти про усі самостійно виявлені помилки та неточності, надавати на запитовані редколегією пояснення та підтвердження.

6. Автори повинні попереджати редакційну колегію про існування будь-якого реального чи потенційного конфлікту інтересів, що може вплинути на оцінку та / або інтерпретацію рукопису. Автори повинні розкривати джерела фінансової (державні програми, гранти, конкурсні проекти тощо) та іншої підтримки рукопису, якщо такі є.

### Інші питання публікаційної етики

1. Публікація матеріалів здійснюється у порядку черговості їх отримання.

2. Автори не отримують винагороду (гонорар) від редакційної колегії за публікацію матеріалів у науковому виданні «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія».

3. Автори мають право на отримання одного безкоштовного примірника видання за кожною опублікованою статтею. Якщо стаття має більш ніж одного автора, другий та наступні примірники випуску надаються з відшкодуванням їх вартості.

4. Джерелом фінансування видання є авторські збори.

5. Періодичність видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» - два рази на рік.

Набір статей до друку у червні відбувається до **30 квітня**.

Набір статей до друку у грудні відбувається до **31 жовтня**.

Матеріали, які були надіслані автором у терміни після 30 квітня і 31 жовтня, приймаються до розгляду з метою публікації у наступному випуску, якщо автор не повідомить про своє бажання зняти матеріали з розгляду.

---

Міністерство освіти і науки України  
Маріупольський державний університет

ВІСНИК  
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ : ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 28

**УДК 80(05)**

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія  
/ гол. ред. О. Г. Павленко. – Київ : МДУ, 2023. – Вип. 28. – 215 с.

**Головна редколегія:**

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

Заступник головного редактора – д-р філол. наук, доц. Н. А. Городнюк.

Відповідальний секретар – канд. філол. наук, доц. О.В.Педченко.

Відповідальний за англійськомовний супровід – канд. філол. наук, доц. О. Ф. Пефтієва

Засновник Маріупольський державний університет  
03037, Київ, вул. Преображенська, 6  
e-mail: [visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua](mailto:visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua)

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»  
03037, Київ, вул. Преображенська, 6  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4930 від 07.07.2015 р.  
Тираж 100 примірників. Замовлення № 024/23