

Київський університет  
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko  
Kyiv University

Засновано 2012 р.  
Щокварталу

Since 2012  
Quarterly

# СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2021 ——— ISSN 2311-259X ——— 27(4) —————

Склад редакційної колегії затверджено на засіданні Вченої ради  
Київського університету імені Бориса Грінченка від 23.01.2020

Головний редактор:

*Русудан Махачашвілі*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

Заступник головного редактора:

*Роман Козлов*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

Члени редколегії:

*Людмила Анісімова*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Олена Бондарева*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Артур Себастьян Брацкі*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Олена Бровко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Ізабелла Бунятова*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Тетяна Видайчук*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Юлія Вишницька*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Наталія Віннікова*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Тетяна Вірченко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Кароліна Гіллесгайм*, д-р філології, Бамберзький університет Отто Фридриха (Німеччина)

*Юрген Гіллесгайм*, д-р філології, Аусбурзький університет (Німеччина)

*Олена Єременко*, д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Сніжана Жигун* (випусковий редактор), д-р філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Христо Кафтанджиев*, д-р габілітований з маркетингових комунікацій, маркетингових трансмедіа та маркетингової семіотики, Софійський університет (Болгарія)

*Микола Ліпівіцький*, канд. філол. н., Житомирський державний університет імені Івана Франка

*Тетяна Мейзерська*, д-р філол. н., Київський національний лінгвістичний університет

*Світлана Олійник*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Віллі ван Пір*, д-р філософії в галузі філології, Мюнхенський університет Людвіга Максиміліана (Німеччина)

*Андрій Рижков*, канд. філол. н., Національний автономний університет Мексики (Мексика)

*Олексій Сінченко*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

*Ганна Чеснокова*, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

## ЗМІСТ

### **Практики інтерпретації художнього тексту**

Модус театральності у творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу» 204  
*Оксана Ніколаєва*

Постколоніальна візія роману Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень» 212  
*Володимир Даниленко*

Візія вікторіанської екологічної катастрофи  
(на основі вибраних романів Сінді Спенсер Пейп) 218  
*Дарія Хохель*

Афро-американська історія у збірці поезій Наташі Третевей «Вітчизняна гвардія» 224  
*Ірина Яковенко*

### **Доба народництва: простір інтерпретації**

О. Кониський в рецепції І. Франка: процеси зближення, відштовхування і меморіалізації 231  
*Надія Бойко*

Борис Грінченко про способи регулювання творчого натхнення 238  
*Ірина Руснак*


### **Медіа та віртуальна реальність**

Соціальний обмін емоціями у системі соціальних медіа:  
результати аналізу коментарів до крипіпасти на платформі Reddit 245  
*Антон Чорнобильський, Оксана Кирилова*

Телепрограма «Світ навиворіт» як проєкт формату української тревел-журналістики 252  
*Катерина Дюжева*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.1>  
УДК 821.161.2.09:792

**Оксана Ніколаєва**

Національний медичний університет імені О. О. Богомольця  
бульвар Тараса Шевченка, 13, Київ, 01601, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-7196-4611>  
sokhatska@gmail.com

## МОДУС ТЕАТРАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ УГРУПОВАННЯ «БУ-БА-БУ»

Статтю присвячено феномену театралізації художньої картини світу у творчості авторів-репрезентантів угруповання «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець), які здійснюють масштабне оновлення українського письменства шляхом театралізації дійсності. Саме тому модус театральності якнайкраще проявляє основні художні принципи угруповання (бурлеск-балаган-буфонада). Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу творчості представників «Бу-Ба-Бу» в аспекті театральності. Предметом розгляду є поетологічні особливості, система персонажів та принципи характеротворення представників угруповання. Метою цієї статті є виявлення світоглядної самобутності літературного доробку угруповання «Бу-Ба-Бу» з погляду оприявлення в ньому театрального дискурсу що визначає новизну дослідження. Для досягнення мети використані порівняльний, порівняльно-історичний та описовий методи.

Результати дослідження. Велику прозу Ю. Андруховича і драматургію О. Ірванця розглянуто в контексті постмодерністської концепції «суспільства театру», що трактує різні форми соціального і культурного життя як різновиди перформансу, а також у зв'язку з поняттям кемпу, для якого характерне іронічне рефлексування масової культури і естетизація повсякдення. Виміри театральності реалізуються угрупованням передусім у формі карнавалу, що постає засобом подолання постколоніальної травми і особливим простором існування (активне залучення публіки до театралізованого дійства, стирання меж між «театром» і дійсним життям). Звернення до основних положень теорії карнавалу М. Бахтіна дозволило виявити особливості естетики «кризових періодів» у прозі й драматургії сучасних авторів (протиставленість офіційним дискурсам, тотальна свобода і фамільярність, акцентуація тілесного «низу»). Особлива увага приділена тілесності, що виявляє карнавальні риси (гротескність, плинність, динамізм) і водночас перетворюється на засіб реабілітації свободи і віталістичної енергії людини, корелюючи з постколоніальним суспільним контекстом. Доведено, що національна своєрідність творчості митців проявляється передусім у конструктивному характері карнавалу, який, формально співвідносячись із ризомою, імпліцитно утверджує ціннісну вертикаль.

*Ключові слова:* театральність; карнавал; постмодернізм; постколоніалізм; «Бу-Ба-Бу»; національна література; тілесність.

Діяльність групи «Бу-Ба-Бу», яка відкриває епоху українського постмодернізму, нерозривно пов'язана з такими поняттями, як карнавалізація, театралізація, перформанс. В умовах, коли форми комунікації між письменниками і читачами, властиві радянській дійсності, відходили в минуле, а соцреалістичний дискурс засвідчив свою вичерпаність, саме представники цього творчого об'єднання провадили активний пошук нових можливостей не тільки для творення національної літератури, а й для вироблення нових моделей культурної поведінки.

Упродовж останніх десятиліть творчість угруповання неодноразово ставала предметом зацікавлення дослідників. У вітчизняній і закордонній гуманітаристиці широко вивчалися концептуальні особливості світосприйняття і творчої саморепрезентації митців (праці Т. Гундорової (2013), Л. Бербенець (2007), Р. Харчук (2017) та ін.); здійснювалися спроби визначити місце угруповання

в сучасній культурі та літературному процесі (А. Матусяк (2014), Г. Мережинська (2007), Н. Філоненко (2007)); окреслювалася жанрова своєрідність поетичної, прозової та драматургічної творчості представників об'єднання (О. Бондарева (2006), Ж. Бортнік (2006), Н. Філоненко (2007), О. Цокол (2017) та ін.). Звертаючись до творчості «Бу-Ба-Бу», більшість дослідників констатують театральність як спосіб існування й самоусвідомлення угруповання, однак цей аспект потребує глибшого вивчення з огляду на необхідність теоретичного осмислення значення творчості представників об'єднання для формування нових художніх стратегій української літератури з постмодерністської перспективи.

Отже, метою цієї статті є виявлення світоглядної самобутності літературного доробку угруповання «Бу-Ба-Бу» з погляду оприявлення в ньому театрального дискурсу як провідної характеристики постмодерністського художнього мислення

і карнавальних стратегій як особливого способу існування помежівних культурних періодів.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання таких завдань:

– окреслити провідні особливості літературно-мистецької діяльності представників «Бу-Ба-Бу», що найповніше втілюють світогляд постмодерністського «суспільства театру»;

– виявити характер художнього оприявлення провідної для творчості угруповання метафори карнавалу / свята;

– визначити кореляцію між карнавальністю як особливим виміром творчої самореалізації митців і їхнім історичним та громадянським самоусвідомленням;

– охарактеризувати взаємозв'язок карнавального дискурсу і таких світоглядних констант, як «тілесність» і «свобода», у великій прозі Ю. Андруховича і драматургії О. Ірванця.

Окреслені мета і завдання зумовили застосування відповідних методів: *порівняльного*, який дав змогу зіставити національну й західну постмодерністські світоглядні парадигми; *порівняльно-історичного*, на основі якого виявлено ознаки карнавалу як культурного феномена в художньому світі представників «Бу-Ба-Бу»; *описового*, що посприяв виокремленню у творах найбільш показових із погляду репрезентації карнавального дискурсу художніх образів і прийомів.

Зауважимо, що модус театральності уповні реалізувався в п'єсах О. Іванця, єдиного драматурга з-поміж представників угруповання, однак сприйняття світу як театру, орієнтованість на драматичне дійство, тяжіння до сценічного перевтілення притаманні творчості всіх його учасників. У цій статті ми свідомо зосереджуємося на аналізі романів Ю. Андруховича «Рекреації» і «Перверзія» та драматичних творів О. Ірванця, оскільки саме вони найбільш наочно представляють світоглядні домінанти об'єднання в контексті становлення національного варіанту постмодернізму, відмінного від західного.

Тяжіння до інтермедіальності й масмедійності простежується упродовж усієї історії існування угруповання й у подальшій, «зрілій», творчості його представників, передусім Ю. Андруховича як творця і теоретика молодіжного постколоніального карнавалу. Зрештою, названі тенденції вповні реалізувалися у виставі «Абсент», яку письменник підготував спільно з групами «Kar-bido», «Cube», «АртПоле» і в якій поєднані спів, відео- й аудіозасоби. Вихід літератури за власні межі, активна взаємодія її з іншими мистецтвами, орієнтація на масове дійство, безпосереднє спілкування з реципієнтом можуть бути потрактовані як прагнення стерти межі між творчою фікцією і реальністю, властиве для карнавалу, що перетворюється на спосіб існування. Т. Гундорова у зв'язку з цим наголошує на багатовимірності творчості угруповання: «Український постмодернізм у його бубабістській формі виникає як

театралізація життя і є поліморфним явищем: він є літературним явищем, але водночас і явищем національним, лінгвістичним, соціальним, гендерним, політичним» (Гундорова, 2013). Це твердження, за всієї його влучності, потребує розширення контексту, у якому досі розглядалася діяльність групи «Бу-Ба-Бу». Тотальна театралізація, до якої вдаються її представники, може бути потрактована не тільки як плідна стратегія постколоніальної реабілітації національної культури, а і як конкретний вияв специфічно постмодерністського ставлення до життя, суспільства і культури, що в цьому випадку може бути кваліфіковане як театральність свідомості.

І. Ільїн зауважує, що театральність стає однією з наскрізних міфологем теоретичної думки Заходу. Так, Г. Алмер відзначає театралізованість усіх сфер сучасного життя, «від політики до поезики»; Гі Дебор називає сучасне суспільство «суспільством спектаклю»; Р. Барт уважає, що існування будь-якого дискурсу як світоглядної системи розгортається за принципом шоу, оскільки передбачає аргументацію, застосування певної тактики, емоційний вплив (Ільїн, 2001). Такий погляд на всі сфери людського життя, очевидно, сформувався не без участі теорії М. Бахтіна, що починає здобувати особливу популярність у 80-ті роки, однак провідна роль у його формуванні належить бурхливому розвитку ринкових відносин, становленню «суспільства споживання», або ж «суспільства реклами», у якому перформанс перетворюється на потужний засіб саморепрезентації, а отже, і досягнення успіху. Із таким сприйняттям суспільства і культури пов'язані постмодерністські теорії театру Б. Дорта, С. Мелроуз, П. Паві, А. Юберсфельд та ін.

Характерне для творчості «Бу-Ба-Бу» прагнення стерти межі між перформансом і дійсним життям карнавальне за своєю суттю, адже карнавал є не просто драматичним дійством, а способом існування. Т. Гундорова наголошує на особливому ефекті «зворотного зв'язку», якого змогли досягти учасники угруповання (Гундорова, 2013). В умовах суспільно-політичної кризи, яка засвідчила руйнування міфів радянської доби й пошуки власної національної і культурної ідентичності, ці митці створюють простір свободи, де здійснювалося «перекодування» традиційної української культури, що супроводжувалося іронічною деструкцією усталеного образу поета-пророка і утвердженням натомість божественного героя, витівника й гіперсексуала. Особливе значення для існування угруповання мала наявність публіки, що й забезпечувала відгук, те саме перетворення перформансу на спосіб життя. Цікавими є зауваги А. Матусяк із приводу реалізації потужного маскулінного дискурсу творчості «Бу-Ба-Бу» через масове дійство (Матусяк, 2014). Публіка у світогляді представників угруповання асоціюється з жінкою, на яку хочеться справити враження, викликати в неї захоплення й жадання. На користь

такого твердження свідчать і спогади Ю. Андруховича, якими він ділиться в есе «Голова, що літала», наголошуючи на можливості безпосередньої комунікації з реципієнтами, закладеній у самі тексти митців:

Фактично всі вірші «Літаючої голови» писалися для читання вголос. Ми, бубаїсти, й раніше любили їх читати колом у своєму колі — починаючи від самих початків, коли голоси тремтіли, а роти пересихали. Однак від грудня 1987-го року ми почали виходити на публіку. Саме тоді це і з'явилося — відчуття публіки як коханки. (Андрухович 2007)

Т. Гундорова визначає діяльність «Бу-Ба-Бу» як першу, карнавальну, течію українського постмодернізму, зауважуючи пафос звільнення, молодості, потужного оновлення світу, властивий виступам трьох молодих митців (Юрія Андруховича, Володимира Неборака та Олександра Ірванця). Дослідниця згадує у зв'язку з розгорнутою характеристикою перформансів угруповання теорію карнавалу М. Бахтіна, популярність якої зростає у 80-ті роки ХХ ст. Варто пригадати, що названа теорія акцентує особливий тип комунікації між людьми. Карнавал, що відбувається у визначений час, є не стільки дійством, скільки способом життя. Він протиставляється офіційній духовній і феодальній культурі, близький до народних театральних-видовищних форм і передбачає, по суті, театралізацію дійсності. Сутність народного карнавалу полягає не в мистецькому осягненні життя, а в самому житті, точніше, особливій його організації. Усі ці ознаки (масовість, стихія молодіжної фамільярності, живий контакт з публікою) притаманні не тільки перформансам, а й літературному доробку «Бу-Ба-Бу». Не випадково А. Матусяк характеризує діяльність митців як кемп, акцентуючи в цьому явищі особливий спосіб існування й осягнення дійсності — естетизований і еротизований, такий, що привносить мистецький компонент у щоденні практики і постає засобом саморефлексії масової культури (Матусяк, 2014).

Для нашого дослідження, як і для осмислення художньої специфіки творчості угруповання «Бу-Ба-Бу», особливе значення має святковість як головна умова карнавалу. Свято, за М. Бахтіним, є особливою формою життя і світовідчуття, завжди ґрунтоване на певній концепції часу і пов'язане з кризовими моментами: смерть і воскресіння, оновлення, нове народження завжди визначають саму сутність свята. Однак офіційні свята і карнавальна стихія по-різному переживали ці переломні моменти. Церковні та державні свята були покликані підтримувати усталений порядок, увиразнювали ієрархічність і, по суті, апелювали до минулого — криза, змістом якої є смерть і відродження, мислилася як уже пережита, натомість офіційне свято підкріплювало певні

стабільні соціальні структури, констатувало незмінність наявного порядку. Карнавал, на відміну від нього, утверджував тотальну фамільярність, тимчасове скасування всіх суспільних умовностей. Його учасники переживали безпосередньо досвід єднання людей, їхню, нехай і тимчасову, рівність і оновлення.

Карнавальний характер творчого мислення представників «Бу-Ба-Бу» найповніше проявляється в кількох аспектах: моделюванні образу вільного, естетизованого й еротизованого тіла; актуалізації національних міфів і національної історії; прагненні до відновлення специфічно національної ціннісної шкали.

Звертаючись до естетики Рабле, яка стає вершиною карнавального світовідчуття, М. Бахтін широко аналізує явище гротескного тіла, яке є центральним у творі великого французького письменника. Гротескне тіло, за М. Бахтіним, відображує динаміку змін, однак, зберігаючи полярильність і амбівалентність, воно вказує на обидві фази становлення — і смерть, і народження нового. Саме ця особливість протиставляє гротескне тіло тілу класичного мистецтва. Гротескні образи можуть бути потворними з погляду «офіційної» культури, орієнтованої на досконалість і завершеність. Важливою ознакою гротескного тіла є його прагнення вийти за власні межі, активно взаємодіючи зі світом. Звідси, за М. Бахтіним, — гіпертрофовані зображення тих частин тіла, які зазнають активного впливу світу чи самі активно впливають на нього (роззявленого рота, дітородних органів, живота вагітної жінки тощо). Принагідно зауважимо, що тут проявляється фундаментальна спорідненість естетики перехідних періодів історії, до яких належать і бароко, і модернізм, і постмодернізм з їхньою увагою до карнавальної стихії, стихії хаосу та становлення. Карнавальне тіло, яке перебуває в центрі художнього світу Рабле, стає інструментом осягнення світу, впливу на нього, проте водночас таким, яке й саме зазнає зовнішнього впливу, розвивається і трансформується. Перекидаючи місток до постмодерністської естетики, варто зауважити: цей принцип існування карнавального тіла суголосний поняттю тілесності, що базується на постулаті «про нерозривність чуттєвого й інтелектуального начал» (Ильин, 2001). Людський досвід у постмодерністському світосприйнятті, на відміну від традиційних концепцій європейської думки, мислиться як отілеснений, невід'ємний від чуттєвої сфери. У зв'язку з цим варто згадати драму О. Ірванця «Recording»: персонаж-наратор, відірваний від звичного життя, осягає замкнений світ бункера виключно за допомогою власних тілесних відчуттів, вони стають тією єдиною реальністю, яка гідна довіри. Водночас гротескові тіла тварин і штучних жінок, як і пейзажі Землі майбутнього, згадані в монолозі Старого, стають для реципієнта своєрідними знаками часу, адже вони відсилають до популярної у футуристичній

літературі теми мутацій. Зміни звичного вигляду живих істот, що, на перший погляд, виконують роль художньої деталі, покликаної оживити і конкретизувати вигаданий світ, насправді втілюють ідею еволюції / деградації, тобто знову ж таки акцентують динамічний аспект існування світу, який не є завершеним і викликає в реципієнта тотальний сумнів і в логіці розгортання подій, і в можливих шляхах свого подальшого розвитку. Образність «Recording» суголосна також із бахтінськими міркуваннями про комічність карнавального тіла — воно становить мікрокосм, активно виявляючи в собі ознаки тварин і неживої природи. Цій особливості якнайповніше відповідає головний принцип монодрами — єдиний персонаж представляє «людину взагалі», дану у своїй неприкритій і нічим не ускладненій людськості. Старий у творі «Recording» відчуває свою спорідненість із хробаком, що виникає на основі усвідомлення себе як живої істоти, протиставленої небутті. Водночас карнавальне тіло репрезентує виключно низові прояви людського існування. Таке підкреслення тілесного «низу» проявляється в згаданій п'єсі передусім через сексуальність: персонаж кохається зі стюардесою в літаку, а потім — із численними штучними жінками в бункері. Статевий акт стає засобом утвердження його віталістичної енергії, допомагає протистояти небутті й утверджувати людське, бодай у його сучасному тілесному вираженні.

Коментар до естетики «бубабістів» у світлі бахтінської теорії не був би повним без урахування специфічно постколоніальних конотацій, що виразно заявляють про себе в дискурсі тілесності, представленому творами митців. Тілесність, як зауважує А. Матусяк, «виявляється невід'ємною частиною ідентичності Бу-Ба-Бу, їхнього письма, а також частиною ідентичності створюваних на сторінках їхніх творів постатей» (Матусяк, 2014). Таким чином митці «заперечують безтілесний соцреалістичний дискурс, який домінував в українській культурі понад століття» (Матусяк, 2014). Однак така творча стратегія може бути розглянута і в ширшому історичному контексті — як прагнення вивести українську літературу на нові обшири, встановити жвавий діалог зі світовим письменством, адже «створення “безтілесної людини” насправді було — якщо відкинути модернізм — домінантною стратегією новітньої української культури в цілому, на чолі з народництвом» (Матусяк, 2014). У соцреалістичному контексті ця стратегія висуває на перший план вимогу утилітарності — активність людського тіла підпорядковується критерію корисності, таким чином насолода й життя тіла, не підпорядковані діям на користь суспільства, постають неправомірними. Представники «Бу-Ба-Бу» утверджують натомість примат насолоди в тілесному бутті людини. Саме цей модус чи не найбільшою мірою виявляє карнавальний і кемповий характер творчості митців. Як уже було зазначено,

карнавал передбачає стирання меж між театралізованим дійством і життям, а кемп становить особливий естетизований спосіб екзистенції. Ю. Андрухович і В. Неборак у своїх критичних саморефлексіях наголошують на тому, що стиль «Бу-Ба-Бу» — це стиль не тільки письма, а й життя, «стиль екзистенції», як підсумовує А. Матусяк (Матусяк, 2014). Польська дослідниця акцентує на тому, що в центрі світогляду митців перебуває саме тіло, у якому домінують гедоністичний і еротичний виміри. Услід за З. Бауманом учена характеризує постмодерністське тіло як «знаряддя приємності, налаштоване на поглинання вражень різних типів (сексуальних, гастрономічних, слухових, візуальних тощо)» (Матусяк, 2014). Таким чином, тілесність, змодельована авторами «Бу-Ба-Бу», стає засобом деструкції радянського офіційного міфу про досконале тіло, у якому на перший план виходять функціональні аспекти. Водночас саме тіло стає своєрідним майданчиком самоідентифікації персонажів, яка розгортається в карнавальному, ігровому, ключі. А. Матусяк трактує цей процес із позицій гендерної теорії, зосереджуючи увагу передусім на постаті Хомського, персонажа «Рекреацій» Ю. Андруховича, який з'являється в одному з епізодів, перевдягнений у жінку. Цей сюжетний хід, карнавальний за своєю суттю, є водночас і стратегічним «розхитуванням» панівної радянської ідентичності. Ця ідентичність мислиться як дана наперед і гетеросексуальна, відтак усі інші варіанти самоусвідомлення опиняються на маргінесі. Образ перевдягнутого Хомського демонструє іншу ідентичність — динамічну, яка не є сталою, але моделюється і трансформується залежно від бажань індивіда (Матусяк, 2014).

Карнавал в інтерпретації Ю. Андруховича корелює з поняттям сакрального, і тут, на нашу думку, проявляються особливості українського постмодернізму, що докорінно відрізняють його від західноєвропейського. За спостереженнями дослідників, зокрема Г. Мережинської, національний варіант стилю не пориває зв'язків із освяченими традицією категоріями, такими як Мова, Слово, Батьківщина, відповідно, і сам художній світ мислиться як такий, що «злетів з осі», але не заперечує самого факту існування світоглядної вертикалі (Мережинська, 2007). У романах Ю. Андруховича карнавал специфічно виявляє своє ставлення до сакрального, яке зазвичай не окреслюється безпосередньо, але все-таки мислиться як певний належний стан речей, до якого прагнуть учасники карнавального дійства. Низка сцен з аналізованих романів, передусім похмурі зібрання в Будинку з Грифонами («Рекреації») і ритуал із рибиною, що є одним із вступних епізодів «Перверзії», яскраво ілюструють висновок М. Бахтіна про пародіювання релігійних обрядів у карнавальному дійстві. Однак варто зауважити, що таке пародіювання, утілюючи ігрову природу і самого карнавалу, і постмодернізму як особливого

світоглядного комплексу, специфічно апелює до конструктивних цінностей, які є необхідними в контексті постколоніального суспільства. Те, що має настати після карнавалу, зумовлює його сприйняття як «рекреацій», особливого хронотопу, покликаного дати відпочинок і відновлення, а також звільнитися від болісного тягаря тоталітарного спадку. Не випадково тема інтернаціонального семінару, на який вирушає Перфецький у романі «Перверзії», звучить так: «Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?» Прикінцеві рядки листа від організаторів семінару констатують особливу культурну ситуацію, у якій опинився світ, — тотальну деконструкцію й самоповтори, однак такий стан речей розглядається не як остаточний, а як певний перехід до інших етапів розвитку культури.

Суттєва відмінність національного варіанту постмодернізму від світового яскраво проявляється в романі Ю. Андруховича «Рекреації». Світ карнавалу, хаотичний, вільний, всуціль зітканий із цитат, у фіналі твору несподівано опиняється під загрозою: у його буянні втручаються військові, у яких легко впізнати представників імперії. Незважаючи на те, що захоплення міста й учасників карнавалу виявляється витівкою режисера — постановника свята Павла Мацапури, персонажі переживають цілком реальний страх за власні життя. Г. Мережинська так коментує цей епізод: «В “Рекреаціях” Ю. Андруховича сама гра (веселий карнавал відродження духу в Чортополі) виявилася під загрозою більш жорстокої гри, і цей виклик вимагав повернення до серйозного, до вирішення проблем національної ідентичності, відновлення ціннісної шкали» (Мережинська, 2007).

Персонажі, захоплені військовими, не здатні чинити активний спротив, однак «надзвичайний стан» пробуджує національну самосвідомість; учасники карнавалу ідентифікують себе і спільноту, до якої належать, як «своїх» на протиположному полюсі. Очевидно, що такий сюжетний поворот адекватно може бути трактований у широкому контексті постколоніальної проблематики. Г. Мережинська зауважує, що і західний, і східний постмодернізм сприймають світ як текст. Однак у західному варіанті стилю маємо довільну гру культурними кодами, розрив причинно-наслідкових зв'язків, відчуття світу як хаосу. Цю ідею найповніше представляє ризома, яка урівнює в значенні всі фрагменти світової культури, ставиться до художньої творчості як до центону. Твори, які представляють східний варіант постмодернізму, не обмежуються ігровим цитуванням культури, вони вбачають у характерному для західного світогляду ставленні до світу як бібліотеки кризи, що має бути подолана. Ризомі тут протиставляється світоглядна вертикаль, «українські романисти показують, що втрата осі, яку розуміють як комплекс вічних цінностей, культурних основ, призводить, по-перше, до хаотичного руху і повторення помилок і катастроф,

<...> по-друге, до “зникнення” реальності, заміни її хибною, симулякрами» (Мережинська 2007).

Напад солдатів персонажі «Рекреацій» сприймають як «вічне повторення», що не тільки стає результатом безвідповідальної гри, а й дає можливість порушити в контексті вітчизняної літератури проблему історичної долі української інтелігенції, яка виконує роль речників національної ідеї і часто стає жертвою ворожих політичних сил. Саме тому один з головних персонажів у момент найбільшої емоційної напруги проводить виразні історичні паралелі, порівнюючи себе і своїх товаришів із поколінням «розстріляного відродження».

Тему карнавалізації в постмодернізмі доцільно розглядати в широкому контексті, що враховував би не тільки архаїчні основи художнього мислення, а й теоретичну рецепцію більш ранніх форм культури. Так, С. Гурін зауважує деяку неповноту бахтінської концепції, як і можливість двоїстого прочитання багатьох її положень (Гурін, 2018), адже карнавал є як стихією свободи, так і образом «нижнього світу». Аналізуючи концепцію М. Бахтіна, дослідник зауважує відмову карнавалу від трансцендентного, прямо відсилаючи до констатованого вченим пародіювання церковного культу в карнавальному дійстві. Це дає підстави говорити про карнавал як про не вповні самостійне явище, хоча М. Бахтін наголошує на тотальності карнавальної культури, що стає особливою формою життя. У культурі Середньовіччя карнавал супроводжує сакральне, утверджуючи його у власний парадоксальний спосіб. Однак сам по собі він «нічого не додає до наявного буття людини, а тільки позбавляє людину вертикального виміру в житті, особистісного буття й справжньої свободи — духовної» (Гурін, 2018). У цьому сенсі карнавал корелює з постмодерністським поняттям ризоми, суть якого полягає у відмові від ціннісної вертикалі, горизонтальному вимірі світосприйняття. С. Гурін уважає необхідним доповнити карнавальну теорію М. Бахтіна концепціями інших учених, передусім теорією свята В. Топорова. В. Топоров указує на зв'язок свята із сакральним, визначаючи його як особливий часовий проміжок, суть якого становить причетність усіх учасників до сфери сакрального. Свято завжди орієнтоване на певний суспільний порядок, однак його соціальне значення доповнене й освячене сферою сакрального. Таке розуміння свята протистоїть бахтінській теорії, згідно з якою карнавал нівелює суспільну ієрархію й інституції, стає періодом уседозволеності й тотальної фамільярності. Про сакральність свята свідчить передусім його протиставлення будням, профанному часу. При цьому у своїй праці В. Топоров приділяє увагу і такому явищу, як профанізація свята, однак профанний його варіант є вторинним і становить «виродження» сакрального змісту. С. Гурін зауважує, що між концепціями М. Бахтіна і В. Топорова існують точки дотику, зокрема це

ідея ігрового відтворення життєвого циклу, який передбачає життя, тимчасове завмирання і відродження, однак самі ці дії в теоріях двох учених мають принципово різне джерело.

В контексті концепції карнавалу М. Бахтіна оновлення життя і нове народження відбувається за рахунок стихійних матеріальних сил, властивих самій природі. <...> В теорії архаїчного свята оновлення життя і нове народження можливі тільки завдяки поверненню до початку, повторенню священної події творення світу. (Гурін 2018)

Незважаючи на те, що святкове дійство автор «Рекреацій» позиціонує як карнавал, його сакральний вимір набуває особливого значення в художній структурі роману. Карнавал здобуває назву свята Воскресаючого Духу, і його вільна стихія стає простором духовного розкріпачення, конструктивного осміяння колоніального спадку. У цьому карнавальному просторі іронічно переосмислюються історичні шляхи українства — і болюча історія депортації, і «габсбурзький міф». Кожен із персонажів переживає власне блукання, щоб зрештою в очікуванні розстрілу на площі стати причетним до духовного перетворення.

Те, що кульмінація свята позбавлена виразно героїчних рис і співвідносна із перформансом, у якому беруть участь молоді актори в ролі солдатів і яким керує персонаж із промовистим іменем Мацапура (пряма відсилка до «Енеїди» І. Котляревського), також відповідає особливостям національного варіанту постмодернізму, адже вітчизняний варіант стилю

як одна із багатьох культурних мов перехідної епохи перебуває в річищі загальних пошуків, але здійснює їх специфічними засобами. Актуальність культурних, національних цінностей доводиться апофатичним шляхом, через юродство, з використанням гри з читачем, яка, однак, на відміну від західної моделі, не буває абсолютно самоцінною, але незмінно приводить до утвердження дійсності й високого статусу констант національної культури (Мережинська, 2007).

Зміщена ціннісна вертикаль як характеристика національного варіанту постмодернізму, яку відзначила Г. Мережинська, організує образну структуру п'єси О. Ірванця «Електричка на Великдень». Свято в його висхідній, конструктивній, позиції, за В. Топоровим, відіграє роль цієї вертикалі, існування якої більш чи менш ясно усвідомлюють персонажі. Вагон електрички становить «нижній», профанний, світ, для якого свято існує тільки у вигляді відголосків церковних дзвонів і сільського хресного ходу, що його видно з вікна. При цьому зеки, говорячи про євангельські події, мимоволі торкаються проблеми

відмінностей віросповідань, різночитань у їхньому розумінні. Все це разом із акцентуацією побутових, часто потворних і абсурдних сторін життя створює ефект «викривлення» істини в «нижньому» світі. Таким чином, карнавал із його егалітарною, низькою природою, як зауважує М. Бахтін, супроводжує сакральне, хоч і непрямо, утверджуючи його в житті. Разом з тим у подієвій структурі п'єси можна чітко виокремити момент, коли час припиняє своє існування, перетворюється з профанного на сакральний. Цей момент може бути зіставлений із катастрофою в архаїчному святи, коли старий світ припиняє своє існування і натомість утверджується світ оновлений. Наближення катастрофи відзначене діалогом між Штирем і Андрієм, що стає дедалі напруженішим та поступово перетворюється на виразну алюзію, у якій звучать слова Ісуса і Пілата. Перетворення профанного світу на світ сакральний ознаменоване голосом із гучного воя, також алюзією на біблійні заповіді.

Отже, про театральність як конститутивну рису естетики й світогляду угруповання «Бу-Ба-Бу» свідчать чимало художніх рис літературної продукції й стратегій саморепрезентації її учасників: позиціонування власних творів у вигляді перформансу; інтелектуальні рефлексії над масовою культурою, що наближують творчість об'єднання до явища кемпу; наскрізна метафора карнавалу / свята в художніх текстах; нарешті, безпосереднє звернення до драматургії одного з представників групи, О. Ірванця. Творчість «Бу-Ба-Бу» засвідчує складну взаємодію двох потужних тенденцій: відродження і переосмислення національних літературних традицій, передусім бароко, з одного боку, і засвоєння художнього інструментарію світового постмодернізму з його орієнтацією на тотальну театралізацію життя — з іншого. Карнавальний модус великої прози і драматургії представників угруповання якнайповніше відображує ці тенденції. Тілесність як провідна константа художнього світу авторів постає художнім утіленням карнавального світовідчуття: акцентування динамічних аспектів буття, плинність, амбівалентність, але водночас виконує функції потужного інструменту подолання постколоніальної травми. Національну своєрідність художньої концепції світу письменників засвідчує конструктивний характер карнавального дійства, яке послідовно доповнюється ідеєю свята. Якщо карнавал орієнтований на пародіювання, зняття табу й ризому, то свято передбачає відновлення ієрархії цінностей.

### Покликання

- Андрухович, Ю. (1999). *Перверзія*. Класика.  
Андрухович, Ю. (2017). *Рекреації*. Фабула.  
Андрухович, Ю., Ірванець, О., Неборак, В. (2007). «Бу-Ба-Бу». *Вибрані твори. Поезія, проза, есеїстика*. Піраміда.



- Бахтин, М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Бербенець, М. (2007). Текст пастиш у творчості Юрія Андруховича. *Слово і час*, 2, 49–59.
- Бондарева, О. (2006). *Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Четверта хвиля.
- Бортнік, Ж. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція* (Дис. ... кандидата філологічних наук. Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки).
- Гундорова, Т. (2013). *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм*. Критика.
- Гурин, С. (2018). Концепція карнавала М. Бахтина і теорія архаїчного праздника В. Топорова. *Топос: Літературно-філософський журнал*. 19 апреля. <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/konceptsiyakarnavala-m-bahatina-i-teoriya-arhaicheskogo-prazdnika-v>
- Ильин, И. (2001). *Постмодернизм. Словарь терминов*. INTRADA.
- Ірванець, О. (2005a). Електричка на Великдень. У: О. Ірванець. *Лускунчик-2004: П'єси, вірші* (с. 87–117). Факт.
- Ірванець, О. (2005b). Recording. У: О. Ірванець. *Лускунчик-2004: П'єси, вірші* (с. 17–36). Факт.
- Матусьяк, А. (2014). Кемп у творчості письменників Бу-Ба-Бу. У: А. Матусьяк (ред.). *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література XIX–XX ст.* (с. 254–274).
- Мережинская, А. (2007). *Русская постмодернистская литература*. ВПЦ «Київський університет».
- Філоненко, Н. (2007). *Група «Бу-Ба-Бу» як явище українського літературного процесу* (Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна).
- Харчук, Р. (2011). *Сучасна українська проза. Постмодерний період*. ВЦ «Академія».
- Цокол, О. (2017). *Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років* (Дис. ... кандидата філологічних наук. Київський університет імені Бориса Грінченка).
- culture of the Middle Ages and Renaissance]. *Khudozhestvennaya literatura*.
- Berbenets, M. (2007). *Tekst pastysh u tvorchosti Yuriiia Andrukhovycha* [The text of the pastiche in Yuriy Andrukhovich's works]. *Slovo i chas*, 2, 49–59.
- Bondareva, O. (2006). *Mif i drama v novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviyazku cherez zhanrove modeliuвання* [Myth and drama in a modern literary context: renewal of the structural connection through the genre modelling]. *Chetverta khvylia*.
- Bortnik, Zh. (2016). *Suchasna monodrama yak kulturno-istorychniy fenomen: heneza, poetyka, retseptsiia* [Modern monodrama as a cultural and historical phenomenon: genesis, poetics, reception] (Thesis of Candidate of philological sciences. Lesia Ukrainka East European National University).
- Filonenko, N. (2007). *Hrupa «Bu-Ba-Bu» yak yavyshe ukrainskoho literaturnoho protsesu* [The group “Bu-Ba-Bu” as a phenomenon of the Ukrainian literary process] (Thesis of Candidate of philological sciences. V. N. Karazin Kharkiv National University).
- Gurin, S. (2018). *Kontseptsiya karnavala M. Bakhtina i teoriya arkhaischeskogo prazdnika V. Toporova* [M. Bakhtin's concept of the carnival and V. Toporov's theory of the archaic holiday]. *Topos: Literaturno-filosofskiy zhurnal*. 19.04. <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/konceptsiyakarnavala-m-bahatina-i-teoriya-arhaicheskogo-prazdnika-v>
- Hundorova, T. (2013). *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm* [Post-Chernobyl library: Ukrainian literary postmodernism]. *Krytyka*.
- Ilin, I. (2001). *Postmodernizm. Slovar terminov* [Postmodernism. Glossary of terms]. INTRADA.
- Irvanets, O. (2005a). *Elektrychka na Velykden* [Train for Easter]. In O. Irvanets. *Luskunchyk-2004: Piesy, virshi* (Pp. 87–117). Fakt.
- Irvanets, O. (2005b). *Recording*. In O. Irvanets. *Luskunchyk-2004: Piesy, virshi* (Pp. 17–36). Fakt.
- Kharchuk, R. (2011). *Suchasna ukrainska proza. Postmoderniy period* [Modern Ukrainian prose. Postmodern period]. VTS “Akademiiia”.
- Matusiak, A. (2014). *Kemp u tvorchosti pysmennykiv Bu-Ba-Bu* [Kemp in the works of writers Bu-Ba-Bu]. In A. Matusiak (Ed.). *Perekhresni stezhky ukrainskoho maskulinnoho dyskursu. Kultura y literatura XIX–XX st.* (Pp. 254–274).
- Merezhinskaya, A. (2007). *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian postmodern literature]. VPTs “Kyivskiy universytet”.
- Tsokol, O. (2017). *Tekstovi stratehii ukrainskoi dramaturhii 1980–2010-kh rokiv* [Textual strategies of Ukrainian drama in the 1980s and 2010s] (Thesis of Candidate of philological sciences. Borys Grinchenko Kyiv University).

## References (translated and transliterated)

### Oksana Nikolaieva

Bohomolets National Medical University, Ukraine

## THE MODE OF THEATRICALITY IN THE WORK OF REPRESENTATIVES OF “BU-BA-BU” GROUP

The article deals with the phenomenon of theatricalization of the artistic picture of the world in the works of authors-representatives of the group “Bu-Ba-Bu”, (Yuriy Andrukhovych, Viktor Neborak, Oleksandr Irvanets) who carry out a large-scale renewal of Ukrainian literature by dramatizing reality. That is why the mode of theatricality best shows the basic artistic principles of the group (burlesque-balagan-buffoonery). The relevance of the study is due to the need to analyze the work of representatives of Bu-Ba-Bu in the mode of theatricality. The subject of research is the poetic features, the system of characters and the principles of characterization of the group. The purpose of this article is to identify the ideological identity of the literary work of the group “Bu-Ba-Bu” in terms of revealing the theatrical discourse, which provides the research novelty. Research methods: comparative, comparative-historical and descriptive were used.

Results of the research. Yu. Andrukhovych's great prose and O. Irvanets' drama are considered in the context of the postmodern concept of “theater society”, which treats various forms of social and cultural life as a kind of performance, as well as in connection with the concept of camp, which is characterized by ironic reflection on mass culture and aestheticization of everyday life. Dimen-


sions of theatricality are realized by groups primarily in the form of carnival, which is a means of overcoming postcolonial trauma and a special space of existence (active involvement of the public in theatrical action, blurring the line between “theater” and real life). Addressing the main tenets of Bakhtin’s theory of carnival revealed the peculiarities of the aesthetics of “crisis periods” in prose and drama of modern authors (opposition to official discourses, total freedom and familiarity, accentuation of the bodily “bottom”). Particular attention is paid to corporeality, which reveals carnival features (grotesqueness, fluidity, dynamism) and at the same time becomes a means of rehabilitating human freedom and vitalistic energy, correlating with postcolonial social context. It is proved that the national originality of artists’ creativity is manifested primarily in the constructive nature of the carnival, which, formally correlated with the rhizome, implicitly affirms the value vertical.

*Keywords:* theatricality; carnival; postmodernism; postcolonialism; “Bu-Ba-Bu” group; national literature; corporeality.

*Стаття надійшла до редколегії 26.10.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.2>  
УДК 82-311.1

### Володимир Даниленко

Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна»  
вул. Львівська, 23, Київ, 03115, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-8646-0504>  
danylenko-v@ukr.net

## ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ВІЗІЯ РОМАНУ ЯРОСЛАВА ПАВЛЮКА «САД П'ЯНИХ ВИШЕНЬ»

Актуальність статті полягає в дослідженні проблеми втраченого покоління в сучасній українській літературі, яка залишається недостатньо вивченою літературознавством. Предметом дослідження є постмодерний роман Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень», до розгляду якого застосовано методи постколоніальної теорії. При аналізі оприявнюється літературний персонаж із роздвоєною свідомістю. Це тип людини, у якої традиційна українська самосвідомість поєднується з радянською. Головним результатом дослідження є виявлення специфіки національної ідентичності української людини в Радянському Союзі, яка була прихованою і не виставлялася публічно, а радянська ідентичність ставала соціальною маскою, яку людина одягала, щоб відповідати загальноприйнятим соціальним стандартам. Новизна результатів дослідження допомагає розкрити соціальну маску, якою в Україні радянського періоду була російська мова, що нею змушені були користуватися на офіційному рівні. До драматичного конфлікту між головним персонажем роману, який є альтер-его автора, і бібліотекаркою Орестом у творі додаються листи художника Бориса Жданюка та відомих режисерів Андрія Тарковського і Сергія Параджанова, чії емоції й думки розкривають реальну картину відсутності індивідуальної і національної свободи в СРСР. На прикладах людей мистецтва показано, як радянська система знищувала вільнодумство і травмувала творчих особистостей. Роздвоєність митців в Україні радянської епохи часто призводила їх до деградації. Цензура, контроль за інакомисленням, нав'язування соцреалізму в мистецтві, загроза арештів змушували письменників, художників, режисерів пристосовуватись до системи або ставати дисидентами. У романі зображено персонажів, які не сприймають офіційної ідеології, намагаючись зберегти свій приватний світ від утручання держави. Результати дослідження мають перспективу для подальшого аналізу творчості окремих письменників і поколінь, які стали пропащою силою і не використали сповна закладеного в них творчого потенціалу.

*Ключові слова:* постколоніалізм; метрополія; колонія; самосвідомість; соціальна маска; альтер-его; постмодернізм; втрачене покоління; пропаща сила; сімдесятники; вісімдесятники; радянська система.

З ослабленням радянської системи в кінці 80-х років ХХ століття осмислення колоніальних травм літературою стало магістральною темою української літератури, яка проходить через усі 90-ті роки минулого століття. Українське суспільство мало вивговоритись і осмислити свій колоніальний досвід. Тож література відразу включилася в цей процес. А найактивнішим стало покоління вісімдесятників, яке сформувалося в період горбачовської відлиги, коли правда про злочини радянської влади так отруїла свідомість мистецького авангарду українського суспільства, що радянські цінності воно вже не сприймало серйозно. І вісімдесятники використали весь арсенал комічного, щоб сплундрувати радянські чесноти. Серед великого грона яскравих творів письменників-вісімдесятників загубився постмодерний роман Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень», цікавий із погляду постколоніального осмислення золотої доби радянської епохи і першого постколоніального десятиліття після розвалу

Радянського Союзу та утворення на одному з його уламків незалежної України. У цьому романі показано, як радянська система завдавала колоніальної травми українським письменникам, художникам, режисерам та іншим митцям. Тож за допомогою колоніальної критики можна виявити, як метрополія через своїх намісників у колоніях контролювала мистецьке середовище і не дозволяла йому сповна реалізувати свій творчий потенціал, щоб тримати українську культуру на провінційному рівні, не дати їй піднятися вище панівної російської.

В Україні потреба в постколоніальній теорії та критиці з'явилася наприкінці 80-х років ХХ століття відразу з появою Товариства української мови імені Тараса Шевченка та Народного Руху України, коли після тривалого колоніального сну в українському суспільстві активізувалися громадсько-політичні процеси. Прологом до постколоніального осмислення української літератури радянського і дорадянського періоду стало есе

Ліни Костенко «Геній в умовах заблокованої культури» (1991). Та найбільший поштовх для розвитку постколоніальних студій дала «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» (1996) за редакцією Марії Зубрицької, де був розділ «Постколоніальна критика і теорія», до якого увійшли праці Стівена Слемона, Геленга Тіффіна, Гаятрі Чакраворті Співак, Едварда Саїда, Гомі Бгабги, Аруна П. Мукгерджи, Саймона Дюрінга. У цьому ж році в Україні з'явилося видання австралійського літературознавця українського походження Марка Павлишина «Постколоніальна критика і теорія», після якого вийшло есе Ліни Костенко «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала» (1999). А потім одне за одним з'явилися дослідження Соломії Павличко «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського» (2000); Любомира Сеника «Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції)» (1996) і «Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності» (2002); Оксани Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» (1997) і «Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х» (1999); Григорія Сивоконя «“Постколоніалізм” в сучасній українській літературі: симптоми, тенденції, явища» (2003); Петра Іванишина «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» (2005); Ірини Захарчук «Війна і слово: Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму» (2006); Ніли Зборовської «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури» (2006); Тамари Гундорової «Франко не Каменярь. Франко і Каменярь» (2006); Ярослава Поліщука «Україна як чинник колоніальної стратегії тексту: роман Михайла Булгакова “Біла гвардія”» (2007) і «Література як геокультурний проект» (2008); Миколи Рябчука «Постколоніальний синдром. Спостереження» (2011); Петра Іванишина «Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві: історико-літературний аспект» (2009); Олени Юрчук «У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії» (2013); Тамари Гундорової «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї» (2013); Вікторії Доній «Постколоніальні студії в українському літературознавстві» (2014); Тамари Гундорової «Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи» (2015); Олексія Сінченка, Марини Гавриловської «Постколоніальні дослідження: український вимір» (2016). У 2019 році на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка Уляна Федорів підготувала робочу програму навчальної дисципліни «Українська література ХХ–ХХІ ст.: Ключі до

постколоніалізму». Російсько-українська війна на Донбасі зробила постколоніальну теорію і критику інструментом не лише літературознавства і літературної критики, а й політології, історії, мистецтвознавства, фольклористики, краєзнавства, лінгвістики та інших дисциплін.

Тож за допомогою постколоніальної критики в статті розкодовується роман Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень» для того, щоб виявити в ньому колоніальні травми, відчай і роздвоєність особистості персонажів.

Неповна версія невеликого роману Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень» уперше була надрукована в часописі «Літературний Львів» (1994, Ч. 15), а повністю твір вийшов під однією обкладинкою з Ольгою Скоробагатько під назвою «Романи подружньої пари» (Львів: Класика, 2000). У довідці про роман «Сад п'яних вишень» упорядник антології «Приватна колекція» Василь Габор зазначив, що є дві версії твору: часописна і книжкова, тому версію, опубліковану в «Літературному Львові», називають повістю, а книжкову — маленьким романом. У цьому дослідженні твір Ярослава Павлюка розглядається як невеликий постмодерний роман, який охоплює доволі значний часовий проміжок (від 1970-х до кінця 1990-х років) і є документом двох епох: колоніальної і постколоніальної. За визначенням В. Габора, цей твір є «справжньою сагою про безнадію і відчай покоління, що не відбулося» (2002, с. 419). Такий погляд на роман дає можливість розглянути його з позицій ідеї втраченого покоління.

У зарубіжній літературі втраченим поколінням вважаються письменники, юність яких припала на Першу і Другу світові війни. Джеймс Джойс, Ернест Хемінгуей, Джон Дос Пассос, Томас Еліот, Френсіс Скотт Фіцджеральд були свідомі, що належать до когорти втраченого покоління. Цей вислів увійшов в обіг із легкої руки Гертруди Стайн, позначивши авторів, які в юності потрапили на війну і були психологічно травмовані жорстокістю, із якою зіткнулися на фронті. До втраченого покоління належать люди, народжені між 1896 і 1900 роками, яким між 1914 та 1918 роками виповнилось 18 років і які побували в окопах Першої світової війни. А другою генерацією втраченого покоління є люди, народжені між 1923 і 1927 роками, яким між 1941 та 1945 роками виповнилось 18 років і які були солдатами Другої світової.

Друга хвиля втраченого покоління в українській літературі мала себе проявити в 40–50-ті роки, але не продемонструвала себе так яскраво і масово, як шістдесятники чи вісімдесятники. До покоління, яке свою юність віддало війні, належать Павло Загребельний (1924), Олесь Гончар (1918), Анатолій Дімаров (1922), Микола Руденко (1920), Григорій Тютюнник (1920), Феодосій Роговий (1925). Але вони не відчували себе втраченим поколінням, тому що це була епоха сталінізму, Радянський Союз переміг у війні,

і письменники, які побували на фронті, вважали, що були солдатами «справедливої армії».

Діти війни, що народилися в 30-ті роки ХХ століття, за кількісним і якісним проявом стали справжнім пасіонарним вибухом у літературі, тому їх теж не можна вважати втраченим поколінням. І такі дисиденти, як Василь Стус чи Олекса Тихий, не робили погоди серед своїх ровесників, які вважали, що радянська система могла мати людське обличчя. Шістдесятники були цілком радянським поколінням. Письменники, добре вписані в систему ідеологічних координат, у принципі не могли бути втраченим поколінням. Вони себе такими й не вважали.

У повоєнній генерації українців першим поколінням, яке можна назвати втраченим, є сімдесятники, які почувалися чужими в соцреалізмі. Письменники з високим рівнем філологічної культури, зорієнтовані на вічні цінності, вони намагалися бути поза політикою, тому радянська система не бачила в них опори і їх ігнорувала. До цього покоління належать Григорій Чубай, Софія Майданська, Світлана Йовенко, Алла Тютюнник, Ярослав Стельмах, Юрій Покальчук, Лариса Хоралець, Валерій Ляхевич, Анатолій Кичинський, Любов Голота, Неоніла Стефурак, Ляля Рубан, Ганна Чубач. Естетично вони були нонконформістами і орієнтувалися більше на Нью-Йоркську групу та зарубіжну літературу, ніж на старших за себе шістдесятників. На думку поета-вісімдесятника Ярослава Довгана, вплив сімдесятника Грицька Чубая на українську поезію співмірний «з постаттю Томаса-Стерна Еліота та його впливом на англомовну літературу» (2008, с. 128).

Саме цей контрапункт може бути співвіднесений з ідеєю Василя Габора стосовно роману Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень», який розповідає про покоління, що не відбулося. Хоча відразу варто застерегти, що, незважаючи ні на що, покоління сімдесятників усе ж таки відбулося. Його роль у літературі недооцінена. Це покоління не було публічним, воно формувалося в розмовах на кухнях і в художніх майстернях, але його творчість не мала нічого спільного з радянськими ілюзіями шістдесятників, а твори найкращих його представників — із соцреалізмом.

У романі «Сад п'яних вишень» є образ художника-аматора Бориса Жданюка, який належить до покоління сімдесятників. Скупі дані про художника свідчать, що він був програмістом, малював оригінальні картини, мав світлу натуру, до нього тягнулися люди, і він прожив усього 33 роки.

Письменник Юрій Винничук у спогадах «Кнайпи Львівської брами» писав, що він разом із Грицьком Чубаєм часто бував у майстерні Бориса Жданюка, куди заходив Ярослав Павлюк, який згодом написав роман «Сад п'яних вишень». Крім живопису, Жданюк займався музикою, писав вірші і помер трагікомічною смертю: вдавився салом, випиваючи нерозведений спирт у знайомого

військового лікаря. Кусок сала потрапив у трахею, а п'яний лікар не зміг його врятувати. І доки приїхала швидка допомога, він задихнувся (Шевчук, 2020). Його життя і смерть були абсурдними, а сам Борис Жданюк належав до того типу людей, яких в українській літературі називають пропашою силою.

Образ Бориса Жданюка більше відповідає темі пропашої сили, ніж темі втраченого покоління. Пропашою силою в Україні називають обдарованих людей, які не можуть реалізувати свій потенціал, оскільки в соціумі на таких людей немає запиту. Пропаша сила вписується в тему втраченого покоління. Особливо якщо це покоління суперечить природі держави як машини для пригнічення колонізованого народу. Цей тип героя описаний у класичній українській літературі, зокрема в романі Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», що вперше вийшов 1880 року в Женеві. Відтак на постать Бориса Жданюка можна подивитися з позицій постколоніальної критики. Як Чіпка з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», так і Борис Жданюк були всебічно обдарованими людьми, але не могли самореалізуватися, бо ні Російська імперія, ні Радянський Союз як модернізована імперія не були зацікавлені в розвитку своїх колоній. Хоча декларативно Українська РСР вважалася окремою республікою, що мала свій голос в ООН і формально могла вийти з Радянського Союзу, Йосиф Сталін був виразником месіанської ролі Росії, а радянські республіки вважав автономіями у складі Росії (2010, с. 292). Імперії потрібні були солдати і слуги, а не вільні люди, якими почували себе Чіпка і Борис Жданюк. Зрештою, вони нічого ні від кого й не вимагали. Адже свобода — це не те, що можуть дати, а те, чого ніхто не може забрати. Для них їхня внутрішня свобода була найбільшою цінністю в державах, побудованих на несвободі, тому вони залишалися чужими для цих держав.

Про покоління сімдесятників у романі сказано так: «Сентиментальні семидесятники усі гуртом і кожен поодиноці насолоджувалися життям, на хрущовських кухоньках насичувалися високими матеріями, джазом, сексом та горілкою, лише не тягарем відповідальності за те, що чинили» (2002, с. 429). Щодо «тягаря відповідальності» варто відразу зауважити, що сімдесятники були першим нерадянським поколінням, яке формувалося під впливом хіпі, і свою творчість кожен по-своєму виражав як контркультуру. Відголос сексуальної революції, інтерес до містики, східних практик, зневага до суспільних цінностей, несприйняття державного офіціозу — усе це, безперечно, у сімдесятників було. Це покоління усвідомлювало, що поза Радянським Союзом існує вільний світ з іншими, значно цікавішими за радянську культурами.

У романі є образи ще двох реальних особистостей — режисерів Андрія Тарковського і Сергія

Параджанова, але вони постають не як літературні персонажі, а у формі думок та емоцій, висловлених у приватних листах. Із цих листів стає зрозуміло, у якому безнадійному стані їм доводилося займатися творчістю. Андрій Тарковський, двоюрідний онук корифея українського театру Івана Карпенка-Карого, жив у Москві. У листах до Сергія Параджанова він скаржиться, з яким моральним брудом йому доводиться стикатись замість того, щоб віддавати себе високому мистецтву. У Москві Тарковському вдалося зняти фільми «Соляріс», «Андрій Рубльов», «Дзеркало», «Сталкер», які принесли йому міжнародне визнання. Однак атмосфера для творчості була такою важкою, що в 1984 році Тарковський емігрував із Радянського Союзу в Італію, а потім у Францію. Сергію Параджанову зробити це з України було неможливо, хоча його фільм за повістю Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» здобув 24 гран-прі в різних країнах, його високо цінували відомі режисери Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, Акіро Куросава, Анджей Вайда. У 1973 році, на хвилі арештів інтелігенції, Параджанова звинуватили в гомосексуалізмі, посадили до в'язниці за український націоналізм, а після звільнення заборонили жити в Україні, і він змушений був виїхати до Грузії. Про те, як українське партійне керівництво запобігало перед Кремлем, найкраще висловився турецький поет Назим Хікмет, який доживав віку в Москві й добре знав становище українських інтелектуалів: «Коли в Москві обрізують нігті, то в Києві обрубують пальці».

У романі «Сад п'яних вишень» листи Бориса Жданюка, Андрія Тарковського і Сергія Параджанова допомагають відчутти кислотну емоційно-інтелектуальну атмосферу радянської епохи, у якій творча особистість із тонко організованою психікою задихалася від несвободи. Але їхні листи — лише тло, яке створює загальну картину того, що переживала в радянську епоху яскрава творча особистість.

Суть роману дуже просто виражена словами про втрачене покоління: «Вічно п'яне покоління, загублене в бескінчній українській ночі з гоголівським місяцем над садами п'яних вишень» (2002, с. 429). Але якщо Борис Жданюк, Андрій Тарковський і Сергій Параджанов мордуються в Радянському Союзі, відчуваючи, що живуть не в тій країні, то головний персонаж як альтер-его автора, який іронічно відреккомендується молодій бібліотекарці Ансельмом Ансельмовичем, живе вже в незалежній Україні, де, здавалося б, є всі можливості для самореалізації. Але він, як Жданюк, Тарковський, Параджанов у радянську епоху, відчувається зайвою людиною, пропадаючою силою в незалежній Україні. Це було перше десятиліття незалежності з виразним соціальним розшаруванням у суспільстві, коли високопоставлені чиновники вже встигли приватизувати по шматку державної власності. В одному з епізодів

«Саду п'яних вишень» показано, як вродлива жінка в хуторах сідає біля банку в шестисотий мерседес банкіра. Саме в такий час головний персонаж заходить у Львівську національну наукову бібліотеку імені Василя Стефаника і замовляє в спецфонді повне зібрання творів Леоніда Брежнєва. Таким був його протест і несприйняття незалежної України, яка звільнилася від учорапної метрополії, дала людям свободу слова, право розмовляти своєю мовою в школах, судах, університетах, але не зробила їх економічно вільними. І люди як були залежними від держави, так і залишились. У радянську епоху він приходив у цю ж бібліотеку і замовляв у спецфонді заборонений радянською цензурою роман Володимира Винниченка «Кирпатий Мефістофель», твори Олександра Кониського, історичні праці Михайла Грушевського, Дмитра Яворницького. Тоді він так протестував проти радянської системи, а зараз, коли твори Сталіна, Хрущова, Брежнєва перемістилися до спецхрану, він замовляє їх на знак протесту проти вже своєї країни. Адже влада в незалежній Україні успадкувала колишню російську та радянську державні традиції, які не визнавали за людиною права на свободу і гідне поводження з нею чиновників. І українському суспільству ще належало очистити свою країну від колоніальної спадщини.

Центральний конфлікт у романі розгортається між головним персонажем, який називає себе Ансельмом Ансельмовичем, і сімнадцятирічною бібліотекаркою, яка називає себе Орестом Остапівною. Як кожен постмодерний твір, роман «Сад п'яних вишень» зітканий із цитат і раз за разом скеровує читача до чужих текстів. У ситуації з іменем Ансельм це казка Ернста Теодора Амадея Гофмана «Золотий горнець», у якій головний герой, студент Ансельм, знаходить свободу і щастя з чарівною змійкою Серпентиною в романтичному царстві поезії Атлантиді. На відміну від гофманівського Ансельма, павлюківський Ансельм не може потрапити в царство поезії виключно через алкоголізм і внутрішню спустошеність. Якщо в Гофмана Ансельм поєднує світ фантазій із реальним світом, то в Ансельма Павлюка реальне життя пов'язане з алкогольною залежністю і п'яними мареннями. Його життя — це нескінченний алкогольний цикл між запоями і випадковими жінками, переважно такими, як і він, здеградованими алкоголічками. Але одного разу з'являється чиста незаймана дівчина, яку він називає Орчиком. У ньому борються спокуса зіпсувати її чистоту і продати багатому арабу Хасану Бемхаїті, якому подобається дівчина, та готовність запропонувати їй руку й серце.

Спустошеність головного персонажа не залишає йому шансів повернутися до здорового повноцінного життя. Він спитий, здеградований і вже не здатний ні бути активним письменником, ні полюбити жінку. Єдина, кому він був вірним до останнього подиху, — це горілка, що

снилася йому в образі Мадонни. Саме вона уві сні говорить із ним, відверто називаючи речі своїми іменами. Вона викидає у вікно останній екземпляр його книжки і каже, що він не геній.

Паралельне використання української та російської мов у романі виконує концептуальну роль, показуючи роздвоєння головного персонажа, який зізнається, що втратив себе, роздвоївся, «живе не своїм, а чужим життям, що пише не свій, а чужий роман, що немає у нього ні мови єдиної, ні читача, ні видавництва, ніякого свята, яке завжди з ким-небудь, але не з ним...» (2002, с. 441). Постколоніальний погляд на Бориса Жданюка як головного персонажа роману і на Сергія Параджанова оприявнює в них жертв колоніальної політики, яку вела московська метрополія до поневоленних народів. У кожного з них була своя роздвоєність, у кожного життя склалося не так, як могло б скластися, якби вони жили у своїх країнах, а не в тюрмі народів — Радянському Союзу, що успадкував усі найгірші традиції національного поневолення Російської імперії. Єдиний, хто не переживав цього роздвоєння, був Андрій Тарковський. Хоча він і мав українське походження, але народився в Москві, мав цілісну російську свідомість, на відміну від головного персонажа роману Бориса Жданюка і Сергія Параджанова, тому з усіх героїв роману і в реальному житті він був найуспішнішим. Національну роздвоєність головного персонажа, який іронічно називає себе Ансельмом Ансельмовичем, і Бориса Жданюка Євген Маланюк називає малоросійством, указуючи на те, що на цю хворобу слабує не простий народ, а інтелігенція, яка мала б виконувати роль «мозкового центру нації» (1995, с. 223).

Якийсь незбагнений магічний зв'язок простежується між автором роману і його персонажами. І Ярослав Павлюк, і Андрій Тарковський, і Сергій Параджанов померли від раку. Усі троє були різнобічно обдаровані. Ярослав Павлюк писав кіносценарії, був майстром спорту, входив до олімпійської збірної України з легкої атлетики, спеціалізувався в бігу на 100 метрів. Андрій Тарковський мав ідеальний музичний слух і, як зізнався в одному з інтерв'ю, якби не став кінорежисером, то був би диригентом. А Сергій Параджанов, крім режисури, був художником, саме він започаткував в українському образотворчому мистецтві жанр колажу. Усі, якби жили в іншій країні, могли б реалізуватися значно повніше. Але вони зробили те, що могли, залишивши слід у різних мистецтвах.

Узагальнюючи тенденції літератури 80–90-х років ХХ століття, яка найповніше проявила естетичні тенденції українських вісімдесятників,

Ніла Зборовська погоджується зі спостереженням Оксани Пахльовської, яка зауважила, що українська література цього часу хитається між психотипом Дон Жуана і Сократа, та робить висновок, що донжуанівський вибір цього періоду призводить до продовження імперського дискурсу. На посиленні цієї тенденції позначилися активізація материнського первня як інстинкту продовження життя і ослаблення батьківської стихії, тож за такої ситуації втрачається «моральний закон» (2006, с. 403). Ніла Зборовська підводить до думки, що література цього періоду перервала імперську радянську традицію і створила національний літературний проєкт із сильним чоловічим складником, відповідальним за мораль, закон, захист свого роду і дому як центру приватного та національного буття. І роман Ярослава Павлюка «Сад п'яних вишень» уособлює відсутність цього батьківського морального складника, виразно вказуючи на інфантильність покоління.

### Покликання

- Даниленко, В. (2008). *Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес*. Академвидав.
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: Проєкт психоісторії новітньої української літератури*. Академвидав.
- Маланюк, Є. (1995). *Книга спостережень*. Атіка.
- Павлюк, Я. (2002). *Сад п'яних вишень (З міських настроїв)*. У: Габор В. (Упор.). *Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття*. Піраміда.
- Шаповал, Ю. (2010). *Радянський Союз як різновид історії Росії: як усе почалося*. У: Гунчак Т. (Упор.). *Російський імперіалізм*. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Шевчук, М. (2020, 16 січня). *Хочу написати про Бориса Жданюка...* Facebook. <https://www.facebook.com/groups/slavnytuchyn/permalink/3462964750442329>

### References (translated and transliterated)

- Danylenko, V. (2008). *Lisorub u pusteli: Pysmennyk i literaturny protses* [The lumberjack in the desert: the writer and the literary process]. Akademvydav.
- Zborovska, N. (2006). *Kod ukrainskoi literatury: Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury* [Code of Ukrainian literature: Project of psychohistory of modern Ukrainian literature]. Akademvydav.
- Malaniuk, Ye. (1995). *Knyha sposterezhen* [Observation book]. Atika.
- Pavliuk, Ya. (2002). *Sad piannykh vyshen (Z miskykh nastroiv)* [Drunk cherries orchard (Urban moods)]. In V. Gabor (Ed.). *Pryvatna kolektsiia: Vybrana ukrainska proza ta eseistyka kintsia XX stolittia*. Piramida.
- Shapoval, Yu. (2010). *Radianskyi Soiuz yak riznovyd istorii Rosii: yak uсе pochalosia* [The Soviet Union as a kind of Russian history: how it all began]. In T. Hunchak (Ed.). *Rosiyskii imperializm*. Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia".
- Shevchuk, M. (2020, January 1). *Khochu napisaty pro Borysa Zhdaniuka...* [I want to write about Borys Zhdanyuk...] Facebook. <https://www.facebook.com/groups/slavnytuchyn/permalink/3462964750442329>

**Volodymyr Danylenko**

Open International University of Human Development “Ukraine”, Ukraine

## **POSTCOLONIAL VISION OF YAROSLAV PAVLYUK’S NOVEL “THE GARDEN OF DRUNK CHERRIES”**

The relevance of the article lies in the study of the problem of the lost generation in modern Ukrainian literature, which remains insufficiently studied in literary criticism. The subject of the research is Yaroslav Pavlyuk’s postmodern novel “The Garden of Drunk Cherries”, to which the methods of postcolonial theory are applied. In the analysis, a literary character with a bifurcated consciousness stands out. This is the type of person in whom the traditional Ukrainian self-consciousness is combined with the Soviet one. The main result of the study is to identify the specifics of Ukrainian national identity in the Soviet Union, which was hidden and not exposed to the public, and Soviet identity became a social mask that people wore so as not to differ from generally accepted social standards. The novelty of the results of the study helps to reveal the social mask, which in Soviet-era Ukraine was the Russian language, which people had to use at the official level. The dramatic conflict between the novel main character, who is the author’s alter ego, and the librarian Oresta, is accompanied by letters from the artist Borys Zhdanyuk and famous directors Andriy Tarkovsky and Sergiy Parajanov, whose emotions and thoughts reveal the real picture of the absence of individual and national freedom in the USSR. Using the examples of people of art, it is shown how the Soviet system destroyed dissent and traumatized creative personalities. The bifurcation of the creative personality in Soviet-era Ukraine often led vulnerable people to their degradation. Censorship, control of dissent, the imposition of socialist realism in art, and the threat of arrest have forced writers, artists, and directors to adapt to the system or become dissidents. The novel depicts characters who do not accept the official ideology, trying to save their private world from state interference. The results of the study have the prospect for further analysis of the work of individual writers and generations who have become a lost force and have not used the creative potential inherent in them.


*Keywords:* postcolonialism; metropolis; colony; self-consciousness; social mask; alter ego; postmodernism; lost generation; lost power; seventies; eighties; soviet system.

*Стаття надійшла до редколегії 25.11.2021*



<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.3>  
УДК 821.111-3.09(73):502

**Dariya Khokhel**

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University  
vul. Ohienka, 61, Kamianets-Podilskyi, 32302, Ukraine  
 <https://orcid.org/0000-0002-0169-4249>  
khokhel.dariya@kpnu.edu.ua

## VISION OF VICTORIAN ECOLOGICAL DISASTER (BASED ON THE SELECTED NOVELS BY CINDY SPENCER PAPE)

The problem of nature deterioration in the Anthropocene has become an important art concern, thus leading to analysis of ecological images in the texts of various genres. Our analysis of such imagery in a gaslight romance series is equally topical. The subject of the study is universe of the series of novels by Cindy Spencer Pape which centres around alternative nineteenth century London with highly developed steam engines and corresponding technology. Ecocritical approach is chosen as the research method of the study as the novels have powerful ecological imagery, which requires close analysis. The series covers a number of years, and so the ecological deterioration due to coal overuse can be traced through various London locales, which are described in different time frames, and the comparative reading of these descriptions provides the proof of ecological deterioration. It reveals the consistent ecological discourse within the series, its ties strengthened through steady layering of the images of nature, burdened with progressing pollution. There is social dimension to the issue, as the poorer urban residents are shown to be more effected by this problem due to their jobs, work and living conditions. The paper aims to reveal these numerous aspects of ecological imagery in the texts.

The results. Close text analysis of various levels allows us to decipher the multi-layered ecological images and dwell on the message they bear. As the environment degradation takes place in the past, the series allows us to describe its results as facts and compress its progress in time and space within the span of the novels setting. This intensifies the image of the catastrophe, makes it feel more immediate and pressing, thus becoming a powerful plot tool that results in search for solutions of the problem and alleviation of the existing results of coal overuse. This research is the basis of further analysis of ecological imagery in steampunk and gaslight romance as genres, fruitful in that regard.

*Keywords:* Cindy Spencer Pape; ecocriticism; image; deterioration; ecological disaster.

The series of novels by Cindy Spencer Pape, from which we have analysed the selected novels, bears an ecological message, a warning against air pollution and thoughtless use of natural resources. The research discusses the literary devices used in creating ecological imagery in the texts.

Ecocriticism is an approach towards literary text studies in their connection with the environment. It is a rather novel approach to analysing the function of the images of nature. Its functional emphasis is clearly seen in most definitions. According to Cheryll Glotfelty, 'ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment' (xviii). William Rueckert believes it to be 'the application of ecology and ecological concepts to the study of literature' (Rueckert, 2009, p. 107). He also highlights that nature is habitually marginalized in fiction, and it is for ecocritical research to uncover the means of its description. Sepril Opperman agrees with this approach, writing

Nevertheless, eco-literary discourse can address how literary texts articulate the silence of nature, and to what consequences. Thus, ecocriticism can explore what we can call a discursively manipulated nonhuman world in literature, and discuss

how it gets marginalized or silenced by, or incorporated into the human language. (1999, p. 30)

This approach highlights the point that ecocritical focus is not restricted to the texts with a clear ecological message, but also to those where it is part of the chronotope.

Sven Birkerts asks if literature has a place in the ecological cause and what that place may be. He writes: 'Should it be publicized to help advance the cause of natural environment?' (1996). This medium of highlighting the issue is important in contemporary culture. Gretchen Legler accentuates its cultural aspects: 'analysis of the cultural constructions of nature, which also includes an analysis of language, desire, knowledge, and power' (2010, p. 227). The focus on linguistic aspects of the text is natural in ecocriticism according to Wendy Wheeler, who offers a historical analysis of the development of ecocriticism (2008).

Linguistic means of accentuating ecological imagery in a text are varied. To uncover these images of nature we need to conduct text analysis and interpret the results based on the cultural image of nature. This paper focuses on such analysis of London's ecological disaster images in the series of novels by

Cindy Spencer Pape, namely book one (*Steam and Sorcery*) set in 1951, book 4 (*Moonlight and Mechanicals*) set in 1959, and book 6 (*Ashes and Alchemy*) set in 1960. Other novels of the series are set in different locations and ecological imagery in them is far less pronounced than in the closely analysed arch of the three selected novels. According to Chris Baratta, the often overlooked aspect of fantasy and science fiction is 'its importance to serve as a reflection of reality' (2012, p. 3). In this study we seek to analyse the vision of ecological disasters in alternative London. As opposed to the nostalgic approach that allows the reader 'a recreational space to examine the natural world imaginatively', these novels occupy the other extreme of the scale (Brawley, 2014, p. 30). They highlight ecological issues and their effects.

The application of ecocritical analysis to the series of novels *Gaslight Chronicles* by Cindy Spencer Pape a progressing timeline is useful as it allows us to use the functional aspect more fully the use of extensive comparison.

The universe of the *Gaslight Chronicles* series combines magic and accelerated technological development. The overuse of coal in steam-powered machines, such as dirigibles, cars, factory equipment, household appliances, etc. has led to the rapid degradation of air quality in London in the 1950s in this fictional universe. The residents of London are forced to wear facemasks that let them breathe in the streets; otherwise, they die of the illness called 'black lung disease' caused by constant coal soot inhalation.

The image of ecological degradation is traced in two main locations — Whopping, indicative of the poor neighborhoods of London in 1951 (*Steam and Sorcery*) and 1959 (*Moonlight and Mechanicals*), and central London as the place where more well-to-do people reside in 1951 and 1959, and in 1960 (*Ashes and Alchemy*) — image of London as a whole. This also adds social dimension to the issue.

First of all, the description of central London is offered as traditional for the fiction set in those times: 'The cold snap they'd been enduring had left small patches of ice on the road, and he made sure his footing was solid before he held out his hand for Dorothy to alight' (Pape: *Steam & Sorcery*). This description is functional; it accompanies a habitual action. The noncommittal description is clearly a part of the novel chronotope, but it also serves the baseline example of Opperman's 'silence of nature', as it is merely a part of the scene setting (1999). As contrasted to it, most descriptions of nature in the text have definite ecological imagery that underlines the decay of the ecological situation with time.

The situation in the richer locales of London, in particular the Regent's Park, is described as follows: 'The gardens were just beginning to bloom, and Caroline let her senses fill with the shades of green, the sound of the soft breeze, the warmth of the sun and the fragrances of rich soil and budding blooms' (Pape, 2013). This nostalgic landscape harshly

clashes the other descriptions of London nature in the novel.

There are indications of deterioration of air quality in the Mayfair too, and they undermine the traditional romantic imagery of the night outside the ballroom: 'Surely there would be stars visible, if only they weren't hidden by fog and coal smoke. It was such a fantasy of an evening that somewhere inside, Caroline had expected stars' (Pape, 2013).

Still, coal smoke is second to fog in hiding the view and, hence, is a minor issue. But this mention of coal smoke ruining a perfect romantic scene underlines the growing omnipresence of the issue.

Unlike this mention, the description of Whopping in 1951 bears the traces of pollution due to the extensive use of coal in the working areas of London in this universe: 'The pungent reek of rotting food, polluted water and human waste filled Merrick's flared nostrils as his black-clad form slipped through the murky darkness. Though keen senses were part of his birthright as a Knight, and have saved his life on more than one occasion, he spared a moment to regret that the rising fog only served to intensify the stench' (Pape, 2013).

These smells 'The pungent reek of rotting food, polluted water and human waste' are indicative of the poor ill-kept part of London, but the mention of 'the murky darkness' and 'the damp, sooty night' underlines the presence of coal pollution through colour-related epithets. Black is associated with the pollution in the text logically, as coal ash is black in colour, but in addition black is associated with evil, bearing a negative connotation.

This is the result of the active use of steam engines in the work of this part of the city: 'The building hummed with the sounds of mechanized loading and stacking equipment and it belched vast columns of coal smoke and steam' (Pape 2013). The negative connotation of the image is underlined with the verb choice 'belch' and alliteration on sounds [s] and [k], which could represent the sound emanating from the machines.

There is a social layer to the issue — though the results of extensive coal use are more evident in Whopping, the presence of automated washing and drying machines is an abnormality, such amenities are generally used by the richer city residents: 'The Wapping alleyway boasted none of the gas lamps of his Mayfair neighborhood...', 'Merrick was momentarily surprised that such a poor neighborhood should boast automated washing and drying machines, but he didn't allow himself to linger over the thought' (Pape, 2013). This underlines the strict division of London into areas according to social stratification. The richer London residents are feeling the issue less acutely, but still reap all the benefits. This distinction is also the key point in the novels' ecological discourse — it primarily includes the social stratification, but gradually the pollution spreads and becomes a problem for all the residents.

The image of the growing natural degradation is expressed through the child character of the book, who says during his first trip outside London ‘Who’d have ever imagined there was so much green in the whole world?’ (Pape, 2013). His governess rationalizes his remark: ‘Even in the vast space of Hyde Park, the green was so overlain with soot that it wasn’t the same’ (Pape, 2013). This complementing use of different voices to express emotional attitude and provide an explanation for the unadulterated child’s reaction provides another layer to the image.

The next description in *Moonlight & Mechanicals*, year 1859, bears even stronger imagery of the ecological degradation. The image of central London is portrayed as follows:

Coal smoke clogged the air of London until almost every building façade was black. Blight stunted the trees and even in Green Park and Kew Gardens, there was precious little green to be found. Hawkers still cried their wares from street corners, but now they kept scarves over their faces, or air masks if they could afford them. Every day, Londoners too poor to employ air filters in their homes died of black lung, and other respiratory illnesses as if they were coal miners. Couldn’t the *blighters* in the Royal Society see the urgency of the problem or the elegance of the solution? (Pape, 2012b).

The focus on colour epithets is more pronounced here — the pollution-associated black is mentioned, followed with a pun on the colour ‘green’ — the park named for it has little really green, it is mostly black due to the smoke. The connection between the collective name for the pollution ‘blight’ and people, called ‘blighters’ is noteworthy. Through this repetition they are pointed out as the cause of the problem. Cheryll Glotfelty underlines: ‘If we are not part of the solution, we are part of the problem’ (2009, p. xxi) in ecocritical discourse, and this aspect is important to the text of the series.

Another description of the part in the text is as follows: ‘A short ride later, they turned into the park and Wink looked sadly at the black scrubby grass, the stunted trees and scraggly shrubs where once there had been so much green’ (Pape, 2012b). It is dominated by a series of epithets: ‘the black scrubby grass’, ‘the stunted trees’ and ‘scraggly shrubs’, as opposed to the prior condition described with only one phrase: ‘so much green’. This opposition is emphasised on multiple levels. Firstly, the figurative means, used to describe the pollution, outnumber the ones used for the pristine condition. This misbalance shows the text’s focus on the ecological disaster going on. Secondly, the morphological composition of these epithet structures is fundamentally different. The first three ones include the adjectives or past participles, defining the characteristics of nouns, while ‘so much green’ is made of an adverb and a substantivized adjective. This final combination cre-

ates a fuzzy picture, which relies greatly on our image of ‘green’ and its connotations. Such openness allows for a maximized image of ecological wellbeing as opposed to the harshly defined individual features of the polluted version. This polluted version also depends on the images of malformation: ‘the black scrubby grass’ involves the omnipresent colour epithet and the notion of size inferiority; ‘the stunted trees’ strengthens the image with the added meaning of hindered normal development; ‘scraggly shrubs’ capitalizes on this accumulation of images of abnormal structure with the notion of *faulty formation*. This accumulation creates the clearly defined image of abnormality of such an ecological state and stresses the nostalgic feelings of the characters towards the clean nature. Such a condensed and intensive description has the notion of secular apocalyptic prophesy (Garrard, 2012) attached due to the fact that it is described in the past tense, despite it being fantastic.

According to Karla Armbruster and Kathleen R. Wallace, ecocritical analysis can bring attention to local environmental landscapes in a creative way:

By combining attentiveness to natural phenomena and processes with an eloquent voice and a narrative line, nature writing has not only helped to reinvigorate and reintegrate education, but has also inspired environmental activism and confirmed the distinctiveness and value of local landscapes. (2001, p. vii)

From such a point of view the London landscapes in this fictional universe can be viewed as a warning, especially taking into account the underlying contrast to the historical images, as in the example above.

The sound pattern of the sequence of epithet structures adds another facet to the image. Sound repetition creates the aural image. In this instance, the repeated sounds are [s], [k], [t] as highlighted further: ‘the **black scrubby grass**, the **stunted trees** and **scraggly shrubs**’. These voiceless consonants both reflect the image of the sound such barren landscape produces and strengthen the unpleasant aural aspect of the image. All the characterising words begin with the same sound [s], which also gives this sequence of epithet structures inherent unity. This unity is strengthened also by the similarity of sound patterns of the first and third epithets ‘scrubby’ and ‘scraggly’ — they both begin with the same consonant cluster [skr], followed by a voiced vowel and long consonant, also both of these words end in the same vowel. Such profound similarity in sound emphasises the unified image of a desolate landscape. The phonetic level is essential for the all-encompassing image, as it incorporates an auditory layer into the characteristic.

Another token example of socialized ecological imagery is the aforementioned concept of ‘air masks’. They symbolize the effect the pollution with coal has on the everyday life of Londoners, the dangerously

poor quality of air; and highlights that it effects the poorest the most, as they can ill afford to ride and even to buy the necessary safeguard devices.

The image of Wapping in *Moonlight and Mechanicals* has also changed over the eight years that separate the events of the books, containing the description of this location: ‘The stench of the river, horses and human waste that he remembered was masked somewhat by the thick miasma of coal smoke that now cloaked London as a whole’ green’ (Pape, 2012b). The repetition of the verbal means of creating image with the 1951 description (stench, *river* as synonym to *water*, *human waste*) is noteworthy, but now they are considered the lesser of the two evils. The dominant feature is ‘the thick miasma of coal smoke’. The ecological degradation is made evident through the word choice inside the phrase: stench as compared to miasma. It also is remarkable if the comparison spans both descriptions:

Features	1851	1859
Collective natural odour	<i>the pungent reek</i>	<i>Stench</i>
The Themes	<i>polluted water</i>	<i>The stench of the river</i>
Coal smoke	<i>the murky darkness the damp, sooty night</i>	<i>the thick miasma of coal smoke</i>

This short comparative argument shows that the pollution problem has worsened, especially due to the coal exhaust, caused by the technological progress of steam-powered machinery without any nature preserving efforts. The distant interconnection of the descriptions of Wapping in these novels underlines the systemic nature of the ecological discourse in the series. Such steady layering of the images with the definite accent on the worsening of the situation creates the image of this catastrophe. The partial repetition of figurative language in distant descriptions is a method of creating the consistent ecological discourse in this series of novels.

There is direct comparison of the situation in Wapping in 1851 and 1859:

In those days, local gangs and other waterfront lowlifes had been a bigger worry than the soot and smoke that clogged the air. Today, the gangs still operated, but most of the populace didn't worry about them too much. The average worker assumed lung disease would kill him before the criminals had a chance. (Pape, 2012b)

Here the social effects of air pollution are compared to criminal human activity and stated to be the deadlier issue. Such a statement gives voice to the effects of the ecological catastrophe and implies it being a heinous crime against people.

Another important point of this description is the phrase ‘London as a whole’ as contrasted to the mention of Wapping as ‘this part of London’ in 1951 portrayal. This unification shows that the

problem has ceased to be a solely social issue, it now is omnipresent.

The werewolf character possessing heightened senses is described seeing London as follows:

The pea-soup fog mixed with coal smoke to create a nearly solid layer of darkness on the streets. The smells of human waste, soot and rotting garbage were stronger at this level, but Liam had long ago learned to ignore those. They were nothing more than the background odor of town. (Pape, 2012b)

The image of ‘a nearly solid layer of darkness’ is a means of visualizing the issue through colour and texture.

The description of air quality as of 1860 includes no territorial or social differentiation. The characters of *Ashes and Alchemy* travel all around London to both poor and rich parts, and no difference is noted. The only social difference is retained in the amenities available to the poor and rich residents of London — new technologies are only accessible to the affluent people.

The description of a moderately wealthy London neighbourhood is as follows: ‘It was a modest neighborhood, exalted by her standards, but not frequented by the highest of the high. Narrow, well-kept homes were shrouded by the smoke-laden fog and the darkness, but she knew what they looked like’ (Pape, 2014). In this description the use of the verb ‘shroud’ is very revealing, as in addition to its meaning ‘to conceal’ and ‘to cover’, it also has the definition ‘to dress for burial’. This verb invokes an image of an impenetrable veil. The fact that ‘the smoke-laden fog and the darkness’ are mentioned as equal reasons of the poor visibility is telling, especially taking into consideration the fact, that the ecologically laden image is mentioned first, and thus both bear more notice and prominence.

The air pollution in this book is likened to social and supernatural villains: ‘Constantly looking over her shoulder for cutthroats, or even worse, vampires, she soldiered on. Despite the smoke that choked the city, those two elements continued to thrive’ (Pape, 2014). Deteriorating ecological conditions are a hindrance to mundane things, including walking along the streets, and only desperate criminals and vampires with their unnatural powers of the undead survive outside. The emphasis on the fact that the undead are comfortable under such conditions show the unnatural state of London’s air, as vampires are described as unnatural and evil: ‘The vile, bloodsucking fiends’, ‘the monster’s filthy talons’, ‘such unnatural creatures’ (Pape, 2014). As the offered evidence shows, vampires are not called by any nouns denoting people, moreover, they are ‘destroyed’ like things, for they are not alive. This fantastic connection proves the unnatural state of the ecology and its deadliness.

This connection is highlighted further in the novel: ‘She didn’t even wear a breathing mask. With the

coal smoke polluting the London air, that was tantamount to a death sentence, if the vampires or criminals didn't get to her first' (Pape, 2014). The image of the poor state of the environment is reflected here in its danger for the character. Wearing a breathing mask to lessen the negative effects of the highly polluted air is paramount for survival. This image of nature so polluted, it is basically uninhabitable without further devices. This signifies the next step in the deterioration of atmosphere in the city, its detachment from the natural state of being into a dimension of its own that is ruled by the smoke-choked air and its consequences.

The likening of lack of the breathing mask to a capital sentence also provides a powerful image and emphasises the severity of pollution in London in this universe. As it can be observed throughout the series, the environment in London is deteriorating. In 1851, it was described as a city with a mild problem of smoke pollution in the poorer parts, which does not cause real issues in everyday life. In 1860, this pollution has overtaken the whole city and is causing obstacles at every step.

The unnatural situation is underlined by means of inclusion of the two types of inhabitants it breeds — criminals, described as desperate people, and vampires, the fictional undead unnatural creatures. This also leads to the conclusion that the man-made deterioration of the ecosystem of the city is by that moment acting against people, limiting their place and comfort in the habitat of the city.

Throughout the novels, the attempts to change the situation are described. First, in *Moonlight and Mechanicals*, one of the protagonists — a magically gifted mechanic Winifred — offers a solution in the form of alternative energy sources: 'She'd just finished presenting her paper on the beneficial properties of wind and electric power over coal' (Pape, 2012b). Her paper is laughed at due to the gender related restrictions of the Victorian era, superimposed over the business interests of the established coal-mining industrialists:

The problem, missy, is that our economy is built on coal. Reducing its use costs jobs'. She couldn't see the owner of that particularly patronizing tone either, but it obviously met the approval of the audience, because another round of boos and jeers broke out. (Pape, 2012b).

Further discussion of the topic turns into a succession of demeaning remarks from the audience. The negative reaction is underlined with gender-related word choice (missy, girl), sexist suggestions ('Go back to your needlework, girl. It's where you belong', 'Better yet, on her back') and ellipsis use (Pape, 2012b).

It is noteworthy that this solution is partially implemented in the next novel by the laird of the island off the Scottish coast: 'Steam engines are so foul to the atmosphere, and we have to bring in coal from

the mainland. I read a paper about using wind to generate electrical power, so we're testing it out as best we can' (Pape, 2012a). The presence of such an attempt to preserve nature is especially well-placed, as the people and the laird of the island are magically connected with it to the extent that the laird cannot leave it for prolonged periods of time. This may be viewed as symbolic due to the direct dependency of the island's inhabitants on the environment they live in on the desire to preserve it.

There is also an example of another approach to improving the situation — through battling the results. In *Ashes and Alchemy* the main intrigue of the novel revolves around a mad scientist, who invented a bacterium that helps the human organism rid itself of the coal ash inhalation byproducts through bodily fluids, but the exposure to the artificial illness proved to be fatal:

Each one seems to be completely encased in some sort of tiny jellyfish-like bacterium. The organism itself is dead, and I haven't yet been able to separate one from around the carbon particle in the centre. From what I've seen so far, it's as if the bacteria took particles of soot out of your daughter's body and actually pulled them out through the sweat glands in her skin. (Pape, 2014)

The illness kills all its victims, and the only survivor has lived only because she is a magical being, and her magic saved her. In such a way, the concept of treating separate ill consequences of air pollution instead of addressing the issue as a whole is condemned.

Though the effects of the illness are used to also show the profundity of the situation. It transfers the soot inhalation residue from the lungs to the skin. The little girl with fey blood is only four years old, but despite that, when infected with the bacteria, she is covered with soot: 'Black soot seemed to crust almost every inch of the garment, as well as Ivy's face, hands and, well—everywhere else' (Pape, 2014). This amount of soot being extracted from the body over a several hour period shows that poor London residents are facing grave danger to their health because of the polluted state of London's air.

To conclude, the image of the ecological catastrophe in the series of novels by Cindy Spencer Pape is created through the judicious use of figurative language. To uncover the environmental message, a comprehensive analysis of all nature descriptions was made. The descriptions of London all accentuate the black colour of buildings, the black fog, and the rain mixed with coal ash falling onto the streets. They mostly depend on visual and olfactory perception, in addition the sound aspect of the images greatly relies on alliteration, most often of the sounds [s] and [k], to imitate the unpleasant mechanical sounds. The most notable figurative means of image creation are colour-related epithets and distant repetition. The

social aspect as part of the ecological imagery enriches the message of the text and involves humans into the ecological discourse in the series.

The image of pollution due to the unchecked use of coal is omnipresent in *Gaslight Chronicles* by Cindy Spencer Pape, especially profoundly detailed in the analysed novels due to their setting. Its importance is in the message it sends. The consistent ecological discourse in the novels is achieved through distant partial repetition in the descriptions of the images of deteriorating nature throughout the series. The approach to the issue as historical gives the ecological disaster image in these novels additional power. The descriptions highlight its gradual deterioration over time and the negative effects it has on the living conditions of the characters of the series. The fictional compression of the ecological issues of a big industrial city in both time and intensity is intended as a warning message through creative use of nature imagery in London landscape in this series.

Two ways to alleviate the issue are offered in the text, one battling the cause and the second erasing the results. The first one is shown as a success, while the second one kills, hence showing how flawed the idea itself is.

## References

- Allewaert, M., & Ziser, M. (Eds.). (2012). *Ecocriticism. American literature*, 84(2). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/00029831-1587332>
- Armbruster, K., & In Wallace, K. R. (2001). *Beyond nature writing: Expanding the boundaries of ecocriticism*. University Press of Virginia.
- Baratta, C. (2012). *Environmentalism in the realm of science fiction and fantasy literature*. Cambridge Scholars.
- Birkerts, S. (1996). Only God can make a tree: The joys and sorrows of ecocriticism. In *The Boston book review*, 3.1. [https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE\\_Primer\\_Birkerts.pdf](https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_Birkerts.pdf)
- Brawley, C. S. (2014). *Nature and the numinous in mythopoeic fantasy literature*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203806838>
- Glotfelty, C. (2009). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. The University of Georgia Press.
- Legler, G. T. (2010). Ecofeminist literary criticism. In *Ecofeminism: Women, culture, nature* (Pp. 227–238). Indiana Univ. Press.
- Oppermann T., S. (1999, December 15). Ecocriticism: natural world in the literary viewfinder. In *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, 16.2, 29–46.
- Pape, C. S. (2012a). *Kilts & kraken*. Carina Press.
- Pape, C. S. (2012b). *Moonlight & mechanicals*. Carina Press.
- Pape, C. S. (2013). *Steam & sorcery*. Carina Press.
- Pape, C. S. (2014). *Ashes & alchemy*. Carina Press.
- Rueckert, W. (2009). Literature and ecology: an experiment in ecocriticism. *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* (Pp. 105–123). The University of Georgia Press.
- Wheeler, W. (2008, January 01). Postscript on biosemiotics: Reading beyond words — and ecocriticism. *New formations*, 64, 137–154.

## Дарія Хохель

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Україна

### ВІЗІЯ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕКОЛОГІЧНОЇ КАТАСТРОФИ (НА ОСНОВІ ВИБРАНИХ РОМАНІВ СІНДІ СПЕНСЕР ПЕЙП)

Проблема погіршення стану природи в антропоцені стала важливим аспектом художнього дослідження, що привело до аналізу екологічних образів у текстах різних жанрів. Запропонований аналіз таких образів у серії романів жанру «gaslight romance» також є актуальним. Предмет дослідження — художній світ серії романів Сінді Спенсер Пейп, зосереджений навколо образу альтернативного Лондона XIX століття з високорозвиненими паровими двигунами та відповідними технологіями. Методом дослідження обрано екокритичний підхід, оскільки романи мають потужні екологічні образи, дослідження яких реалізується шляхом філологічного аналізу тексту. Серія охоплює низку років, і тому погіршення екології через надмірне використання вугілля можна простежити через різні локації Лондона, описані в різних часових пластах, і порівняльний аналіз цих описів служить доказом погіршення екології. Так розкривається послідовний екологічний дискурс у серії, його зв'язки зміцнюються за рахунок постійного увиразнення образів природи, обтяжених прогресуючим забрудненням. Ця проблема має соціальний вимір, оскільки бідніші жителі міст більше страждають від забруднення через роботу й побутові умови. Стаття має на меті розкрити ці численні аспекти екологічних образів.


Ретельний аналіз тексту різних рівнів дав можливість розшифрувати багатозарові екологічні образи та зупинитися на їхньому значенні в романах. Оскільки деградація навколишнього середовища відбулася в минулому, серія описує її результати як факти і стискає її прогрес у часі та просторі дії романів. Це посилює образ катастрофи, змушує відчувати її більш нагальною й актуальною, перетворюючи її таким чином на потужний сюжетний інструмент, результатом якого є пошук шляхів вирішення проблем і полегшення наявних наслідків надмірного використання вугілля. Стаття є основою для подальшого аналізу екологічних образів стімпанку та «gaslight romance» як плідних для такого дослідження жанрах.

*Ключові слова:* Сінді Спенсер Пейп; екокритика; образ; виродження; екологічна катастрофа.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2021

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.4>  
УДК 821.111(73)

**Ірина Яковенко**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-9161-4013>  
iv.yakovenko@kubg.edu.ua

## АФРО-АМЕРИКАНСЬКА ІСТОРІЯ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЙ НАТАШІ ТРЕТЕВЕЙ «ВІТЧИЗНЯНА ГВАРДІЯ»

Актуальність та новизна розвідки полягають у зверненні до проблеми реконструювання історії США у поетичній збірці «Вітчизняна гвардія» («Native Guard») сучасної американської письменниці Наташі Третевей. Попри те, що письменниця є званою культурною постаттю в американській літературі та лауреатом Пулітцерівської премії, в українській американістиці її творчість ще не була предметом наукового розгляду. У статті застосовано методологічні підходи афро-американських студій та критичної теорії раси з метою проаналізувати принципи художньої реконструкції участі полку афро-американців у складу армії північних штатів у Громадянській війні у США та дослідити репрезентацію расових конфліктів американського Півдня у збірці поезій Н. Третевей «Вітчизняна гвардія».

Результатами дослідження є такі висновки: у літературній творчості письменниці прагне осмислити колоніальний спадок минулого, подолати історичну «амнезію» і заповнити прогалини національної культурної пам'яті, увічливши афро-американський полк у книзі «Вітчизняна гвардія». Поєднуючи автобіографічний та історичний наративи, Наташа Третевей експериментує у царині класичних жанроформ європейських літератур — віланели, елегії, паліндрому, пасторалі, сонета. Поетеса трансформує сонет у неримований та блюзовий, позначений численними повторами, а жанр пасторалі перетворює на діалог із поетами американського Півдня, акцентуючи увагу на проблемах расової нерівності. У центральній частині збірки — вінку сонетів, що у поетичній формі відтворюють щоденникові записи полковника гвардії афро-американців Луїзіани Натана Денієлза, використовуючи образ-маску учасника Громадянської війни та спираючись на архівні матеріали, Третевей розмірковує про зневажливе ставлення до «чорної» гвардії, знецінення її військового внеску та людські втрати афро-американського полку і здійснює «нове творення» історії американського Півдня, вписуючи забуті імена та відкриваючи нові перспективи історичного процесу. Творчий доробок сучасної письменниці позначений прицільною увагою до проблем історичної пам'яті та лакун в історії США, пов'язаних із колоніальним минулим та інститутом рабовласництва. Перспективними є подальші дослідження художньо-стильового новаторства поетичних збірок Наташі Третевей — «Хатня робота», «Офелія на фотографіях Беллока», «Раб», «Пам'ятник: Нові та вибрані поезії», а також дослідження фікціональності та автофікціональності у документальних та автобіографічних творах письменниці «Меморієл Драйв: Спогади дочки», «Після урагану Катріна: Роздуми на березі проливу Міссісіпі».

*Ключові слова:* афро-американська поезія; Наташа Третевей; Громадянська війна у США; «Вітчизняна гвардія»; сонет; елегія; пастораль.

Наташа Третевей — сучасна американська поетеса, авторка п'яти збірок віршів: «Хатня робота» («Domestic Work», 2000), «Офелія на фотографіях Беллока» («Bellocq's Orphelia», 2002), «Вітчизняна гвардія» («Native Guard», 2006), «Раб» («Thrall», 2012), «Пам'ятник: Нові та вибрані поезії» («Momentum: Poems New and Selected», 2018), а також збірок нехудожньої прози «Після урагану Катріна: Роздуми на березі проливу Міссісіпі» («Beyond Katrina: A Meditation on the Mississippi Gulf Coast», 2010) та «Меморієл Драйв: Спогади дочки» («Memorial Drive: A Daughter's Memoir», 2020). У 2007 р. письменниця отримала Пулітцерівську премію за книгу «Вітчизняна гвардія», а у 2012–2014 була двічі удостоєна звання поета-лауреата. Поетеса znana в США, а її творчість активно аналізується в західному літературознавстві. Для

української американістики мистецький доробок Наташі Третевей залишається маловідомим і недослідженим, відтак *актуальність* запропонованої розвідки зумовлена недостатньою увагою до творчості знаменитої афро-американської поетеси у вітчизняному науковому дискурсі.

Стаття має на меті дослідити принципи реконструювання історії участі афро-американської гвардії в подіях Громадянської війни в США та репрезентацію расових проблем американського Півдня в поетичній збірці Наташі Третевей «Вітчизняна гвардія», проаналізувати новаторство і трансформації поетесою канонічних віршованих жанроформ — сонета, елегії, пасторалі.

*Методологія дослідження* спирається на афро-американські студії (African American studies) і критичну теорію раси (Critical Race theory).



Наташа Третевей належить до плеяди сучасних майстрів красного письменства, творчість яких провокує численні наукові розвідки та дискусії. Лінда Кіннан вивчає репрезентацію історичних місць і пам'яток у поетичному доробку Наташі Третевей (Kinnahan, 2019). Досліджуючи поезію екфразису (ekphrastic poetry) збірок «Раб» і «Хатня робота», художня рефлексія яких була викликана витворами малярства XVIII століття (Mexican casta paintings), що зображували мексиканські сім'ї метисів, та фотографіями з колекції письменника Кліфтона Джонсона (Clifton Johnson, 1865–1940), на яких зображені афро-американці, літературознавиця Елоїза Валензуела-Мендоза (Valenzuela-Mendoza, 2014) доходить висновку про тісний зв'язок між поетикою Наташі Третевей та авторок Гарлемського ренесансу, які спирались на двохсотлітню традицію використання тропу ілюстрованої книги. Схожим чином Третевей розмірковує про проблеми раси, гендеру, класових перепон, сексуальності, спираючись на візуальну образність матеріальної культури — пам'ятників, фотографій, картин (Valenzuela-Mendoza, 2014, p. 127).

Здійснюючи літературно-критичне прочитання збірки Наташі Третевей «Офелія на фотографіях Беллока», Аннетт Дебо зазначає, що письменниця слідує традиції «ревізійного міфотворення», обираючи центральною фігурою героїню Офелію. Замість «безголосі» та «божевільної» шекспірівської Офелії перед читачем постає особистість, що відтворює забуту американську історію (Debo, 2010, p. 145).

Поетичний голос Наташі Третевей у художній реконструкції історії не є поодиноким. А. Дебо доходить висновку про спільні прагнення сучасних афро-американських представників красного письменства до «перевинайдення» та «нового творення» американської історії, у якій би знайшлося місце забутих іменам і постатям. Подібний імператив, як вважає дослідниця, спонукає таких майстрів красного письма, як Тоні Моррісон, Чарльз Джонсон, Шерлі Енн Вільямс, до створення нових оповідей про рабство (neo-slave narratives) з метою якнайповніше відобразити досвід поневолення і рабства, на протигагу класичним нарративам XVIII–XIX століть, які проходили цензурування з боку «білих» видавців (Debo, 2010, p. 147).

Саншайн Демпсі (Dempsey, 2020) в одному з розділів докторської дисертації, присвяченої аналізу художніх практик протесту та мовної політики в поезії, розглядає розвінчування офіційних ідеологем і прагнення відтворити альтернативну історію американського Півдня в художніх творах письменниці. Переосмислення історичної перспективи і конструювання інклюзивних нарративів, здійснене Третевей, С. Демпсі називає плинною меморіалізацією (continued memorialization), що унаочнює концепцію мультивалентної історії Півдня США (Dempsey, 2020, p. 14). Подібне

увічнення історичних подій у поезії, на думку дослідниці, сприяє поверненню до історії при читанні художнього твору. На протигагу статичним меморіалам чи пам'ятникам, поетичні зразки невідкладні часу і при цьому можуть відкривати нові перспективи стосовно суб'єктів, які залишалися маргіальними для історичного процесу (Dempsey, 2020, p. 37).

Деніел С. Літлфілд ключовими темами збірки «Вітчизняна гвардія» визначає насильство, міжрасовий шлюб, історію рабства, любов до батьківщини — американського Півдня з його контроверсійною історією та непримиренними расовими конфліктами (Littlefield, 2013, p. 15). Джорджія Де Сенцо аналізує художній доробок поетеси на перетині досліджень приватної історії та расових нарративів Півдня, індивідуальної та культурної пам'яті, стверджуючи, що історичний матеріал для Наташі Третевей служить підґрунтям для фокалізації на расових конфліктах (DeCenzo, 2008, p. 20–21).

Особистий досвід і спогади письменниці вважає частиною більш широкого культурного та історичного контексту, а в її поетичних творах вони дають поштовх для відтворення історичного нарративу і колективної культурної пам'яті:

Мої особисті спогади є частиною колективної пам'яті, а відтак і історичної пам'яті. Моя приналежність до «чорної» раси і навіть досвід домашнього насильства безпосередньо пов'язані із законами, що діяли в певний період часу, — а відтак, обумовлені історією американського законодавства. Коли ви пишете про індивідуальний досвід, то також враховуєте історичні реалії, зокрема юридичні та соціальні, а тому я вважаю, що дослідження внутрішнього світу особистості пов'язане із вивченням історичних чинників. (Magee, Trethewey, 2012) (тут і далі переклад мій. — І. Я.)

Відзначаючи блискавичне сходження Наташі Третевей до літературного успіху та визнання, Мета Дуева Джоунз указує на використання авторкою широкого спектра літературних форм (Jones, 2015, p. 408). У доробку поетеси представлені елегії, епістолярні поезії (epistolary poems), щоденникові записи в поетичній формі (poetic journal entries), віршована новела (verse-novella), поезії-екфразиси (ekphrastic poems), драматизований монолог (dramatic monologue), паліндром (palindrome). М. Д. Джоунз акцентує поцінування письменницею класичних віршованих форм, властивих як європейській, так і східним літературам, таких як сонет, вілланела, блюз, газель, хайку, пантум (Jones, 2015, p. 416).

Поетична книга Третевей «Вітчизняна гвардія» складається з трьох частин. Перша включає елегії, присвячені матері, та вірші-спогади, пов'язані з особистими переживаннями поетеси. У другій частині представлені сцени документальної



історії *Micicini* («*Scenes from a Documentary History of Mississippi*») і вінок сонетів «Вітчизняна гвардія» («*Native Guard*»). Заключний розділ містить поетичні рефлексії про історію американського Півдня.

У поезіях «Блюз на кладовищі» («*Graveyard Blues*»), «Про що може сказати тіло» («*What the Body Can Say*»), «Після твоєї смерті» («*After Your Death*»), «Міф» («*Myth*»), «На світанні» («*At Dusk*») поетеса віддає данину пам'яті матері, яку вбив вітчм через ревності до її першого чоловіка та ненависть до її міжрасового шлюбу. Елегія-спогад «Південний півмісяць» («*The Southern Crescent*»), що відкриває поетичну збірку, репрезентує приватні історії з життя авторки — поетичну реконструкцію подорожі залізницею її 16-літньої матері з Міссісіпі до Каліфорнії та спогади про подорожі Наташі Третевей з матір'ю до східного узбережжя. З поетичною майстерністю авторка відтворює внутрішні переживання матері, яка залишає рідну домівку, та її мрії про Каліфорнію:

*She is leaving behind  
the dirt roads of Mississippi, the film  
of red dust around her ankles, the thin  
whistle of wind through the floorboards  
of the shotgun house, the very idea of home.  
Ahead of her, days of travel, one town  
after the next, and California, a word  
she can't stop repeating.* (Trethewey, 2006, p. 5)

«Блюз на кладовищі» — елегійний вірш, написаний у формі 14-рядкового сонета, що спирається на поетику блюзу з численними повторами. С. Демпсі вважає цей твір зразком «дворасового» вірша («*biracial*» verse), який засвідчує прихильність Третевей як до афро-американської культурної традиції, так і до європоцентричної поетики (Dempsey, 2020, p. 22–23).

Наташа Третевей зазначає, що для першої частини книги свідомо робить вибір на користь елегій, присвячених матері, створивши таким чином своєрідний вступ для читача, який уможливував перехід від приватної до історичної тематики (Schwartz, Trethewey, 2016, p. 7). Історична лінія збірки перегукується з особистими мотивами та прагненням віддати данину пам'яті матері поетеси, а два стрижні книги сходяться в точці «стирання» («*erasure*»). У випадку особистого досвіду авторки, як вважала Наташа Третевей, критика переоцінювала вплив батька-поета Еріка Третевей на її формування як мисткині, тимчасом як зв'язок із афро-американським корінням матері ігнорувався (Dempsey, 2020, p. 21).

У «Вітчизняній гвардії» співіснують приватна лінія й історична площина, а ключовою у творі стає ідея пам'яті та забуття. Національна амнезія щодо участі афро-американців у подіях Громадянської війни та конфлікт, спровокований витісненням афро-американської гвардії зі сторінок

історії, послужили для письменниці поштовхом до особистісної рефлексії про матір:

У «Вітчизняній гвардії» читачеві спочатку відкривається особисте та ліричне, а згодом фокус зміщується на історичне тло. <...> Книга репрезентує полеміку з усталеною в американському суспільстві думкою про пам'ять і забуття, про національну амнезію щодо фактів з історії Громадянської війни. Проте зрештою я відкрила для себе свій внутрішній конфлікт, викликаний докорами сумління через те, що я не в достатній мірі вшановую матір. (Schwartz, Trethewey, 2016, p. 7–8)

Письменниця висловлює занепокоєння і здивування через той факт, що участь афро-американських військових у Громадянській війні замовчується, а їхній внесок у перемогу применшується:

Мені часто трапляються люди, які уявлення не мають про те, що майже 200 000 афро-американських солдат воювали у складі армії Півночі. Більшість вважає, що афро-американці були пасивними здобувачами звільнення з рабства, не замислюючись над тим, що насправді вони виборювали свою свободу та відстоювали ідеали американської конституції під час Громадянської війни. (Magee, Trethewey, 2012, p. 7)

Замовчування історії участі афро-американців у Громадянській війні Наташа Третевей називає «стиранням», вона запитує, чи може поетична творчість заповнити ці лакуни в історії, і відповідає, що вірогідно так (Magee, Trethewey, 2012, p. 7). Відтак поетеса прагне вписати героїчну участь афро-американського полку Луїзіани в національну історію Громадянської війни і заповнити прогалини в культурній пам'яті.

У сучасних критичних студіях раси подібні спроби, спрямовані на справедливе повернення на сторінки історії афро-американців, не є поодинокими. Філіс Р. Клотман (Klotman, 2004) досліджує художні й документальні репрезентації етнічних військових формувань у кінематографі від часів Громадянської війни до середини ХХ століття. Учена вказує, що участь у військових операціях для афро-американців стала одним зі шляхів до реалізації прав на громадянство. Однак якщо для «білих» американців це вважалось патріотичним обов'язком, то «чорну» гвардію сприймали з острахом і недовірою через побоювання дати летальну зброю в руки колишніх пригноблених (Klotman, 2004, p. 113). Стосовно участі афро-американців у подіях Громадянської війни дослідниця зазначає, що на боці армії Півночі служили 178 975 солдат новоутворених гвардій, на той час вони становили десять відсотків армії Сполучених Штатів, проте жоден

афро-американський полк не був запрошений до участі у військовому параді після завершення війни (Klotman, 2004, p. 115).

Історія афро-американського полку Луїзіани (the Louisiana Native Guards), до якої апелює збірка «Вітчизняна гвардія», розпочалась у вересні 1862 року, коли зі звільнених рабів і втікачів утворився піхотний полк у складі армії штатів Півночі (the Union Army). Полк Луїзіани здійснював рейди проти армії конфедератів у Порт Хадсон (Port Hudson), захищав острів Шип (Ship Island) і Форт Пайк (Fort Pike) неподалік Нового Орлеану. Гвардія Луїзіани також здійснювала конвоювання та охорону полонених конфедератів, і в сонетах збірки «Вітчизняна гвардія» ліричний герой відзначає ці дивні перетини історії:

*O how history intersects — my own  
berth upon a ship called the Northern Star  
and I'm delivered into a new life,  
Fort Massachusetts: a great irony —  
both path and destination of freedom  
I'd not dared to travel.* (Trethewey, 2006, p. 26)

«Іронією долі» герой називає свій шлях до свободи, що розпочався з форту Массачусетс — знакового місця для перших американських колоністів, які також торували свій шлях до релігійної свободи з поселення в Массачусетсі в XVII ст. Заключні рядки поезії «Січень 1863» («January 1863») наголошують на рівності перед Богом та схожому шляху і «білих» колоністів-першопоселенців, і чорношкірих рабів, що прагнуть волі:

*And are we not the same,  
slaves in the hands of the master, destiny?  
— night sky red with the promise of fortune,  
Dawn pink as new flesh: healing, unfettered.*  
(Trethewey, 2006, p. 26)

У вінку сонетів «Вітчизняна гвардія», що входить до другої частини поетичної збірки, Третевей використовує образ-маску освіченого воюючої гвардії афро-американців Натана Деніелза (Nathan W. Daniels) — 33-річного колишнього раба, який веде записи у своєму щоденнику, зображуючи будні солдат афро-американського полку, який «білі» солдати перейменували на «військо з Африки» («Corps d'Afrique»). Як указує Кеті-Енн Маджескі (Majeski, 2019), коли поетеса почала працювати над збіркою на початку 2000-х років, вона натрапила на щоденник полковника гвардії Луїзіани Натана Деніелза. Ліричний герой збірки Третевей — художньо переосмислений образ Деніелза, голос якого перегукується з роздумами письменниці та дає можливість додавати власні коментарі до подій Громадянської війни (Majeski, 2019, p. 227).

Міркування Натана Деніелза про зневажливе ставлення до «чорної» гвардії, яку вважали лише загонами з постачання («supply units»), про

знецінення її військового внеску, називаючи обов'язки, що виконувала гвардія, «роботою для негрів» («nigger work»), відбивають прагнення письменниці до виправлення несправедливості щодо участі афро-американських солдат у Громадянській війні й увічнення в художньому творі історії полку. Відтак вінок сонетів, присвячений гвардії Луїзіани, розпочинається і завершується рядком «Правда має бути сказана» («Truth be told») (Trethewey, 2006, p. 30).

Ліричний герой Натан Деніелз у щоденнику пише про людські втрати вітчизняної гвардії, які замовчуються і не визнаються з боку командувачів:

*Some names shall deck the page of history  
as it is written on stone. Some will not.  
Yesterday, word came of colored troops, dead  
on the battlefield at Port Hudson; how  
General Banks was heard to say I have  
no dead there, and left them, unclaimed.*  
(Trethewey, 2006, p. 28)

Проте, на думку героя, смерть — справедливий господар, вона зрівняє всіх: «Death makes equals of us all: a fair master» (Trethewey, 2006, p. 29).

Використовуючи образ щоденника, який пише герой «Вітчизняної гвардії», поетеса наголошує, що нотатки він робить на записках солдата-конфедерата. Таким чином, у текст вводиться метафора перетину — дописи білого конфедерата та роздуми воїна афро-американської гвардії співіснують на сторінках щоденника, символізуючи перетин людських долі та історії:

*We take those things we need  
from the Confederates' abandoned homes:  
salt, sugar, even this journal, near full  
with someone else's words, overlapped now,  
crosshatched beneath mine. On every page,  
his story intersecting with my own.*  
(Trethewey, 2006, p. 25–26)

Обираючи для назви полку Луїзіани слово «native» (вітчизняний), письменниця прагне підкреслити, що Сполучені Штати є батьківщиною для афро-американських солдат з гвардії Луїзіани, утверджує їхнє право на громадянство й водночас визначає свій кривий зв'язок із батьківщиною (Schwartz, Trethewey, 2016, p. 14).

Епіграфом до третьої частини книги послужили поетичні рядки Волта Вітмена, які передають любов і захоплення американським Півднем, але й містять відсилку до нездоланих протиріч регіону («Good and evil!»):

*O magnet South! O glistening, perfumed South!  
My South!  
O quick mettle, rich blood, impulse and love!  
Good and evil!  
O all dear to me!*  
(Whitman as cited in Trethewey, 2006, p. 33)

Система рабської праці, що визначала соціальний та економічний лад південних штатів до часів Реконструкції, ґрунтувалася на насильстві та покараннях як домінуючих чинниках управління. Інститут рабовласництва породжував жорстокі акти не лише до афро-американців, а й сприяв насильству в середовищі «білих», коли плантатор застосовував механізми придушення та фізичних покарань до своїх близьких родичів, що насмілилися суперечити: «But the violence engendered between master and slave could not be contained within that relationship. The patriarchal image and will to command that planters assumed toward their bondsmen carried over into their personal lives» (Littlefield, 2013, p. 16). Така вкорінена практика мала продемонструвати рабам, що насильство було повсюдне й непередбачуване: «He [master] showed himself to be a good citizen and a respectable member of the community. He showed the slave that violence was omnipresent and unpredictable» (Littlefield, 2013, p. 16).

Поетія «Пастораль» стає своєрідним діалогом із поетами-втікачами (Fugitive Poets), повертаючи до роздумів про плантаторський Південь, що став «втраченим ідеалом» для письменників південного регіону, які виступали під гаслами повернення до традиційних цінностей аграрного Півдня та оспівування сільського пейзажу в літературному часописі «Втікач» («The Fugitive») у 1920-х роках. Іронічною відповіддю поетам-аграріям стає жанр пасторалі — поезії, що репрезентувала стереотипізовані образи сільської ідилії, проте пасторальна образність у творі Третевей («a lush pasture, green, full of soft-eyed cows») доповнюється образами міського пейзажу («the skyline of Atlanta») та звуками бульдозерів («the drone of bulldozers»), а слово «раса», жартома вжите фотографом, стає для ліричної героїні нагадуванням про її расову приналежність:

*Say "race," the photographer croons. I'm in  
Blackface again when the flash freezes us.*  
(Trethewey, 2006, p. 35)

Рядки з поезії «*You don't hate the South? they ask. You don't hate it?*» є відсилкою до роману Фолкнера «Авессаломе, Авессаломе!», що створює діалог із персонажем фолкнерівського твору Квентіном Компсоном, який підсумовує: «I don't hate the South! I don't hate it!» Таким чином, у поезії «Пастораль» постає ключова ідея третьої частини збірки — спроба поетеси дати відповідь на питання, чи можливо любити батьківщину, якою для Третевей є американський Південь, з його повсюдним нагадуванням про ганебну практику рабства:

*Where the roads, buildings, and monuments  
are named to honor the Confederacy,  
where that old flag still hangs, I return  
to Mississippi, state that made a crime*

*of me — mulatto, half-breed — native  
in my native land, this place they'll bury me.*  
(Trethewey, 2006, p. 46)

У поезії «Історія Півдня» («Southern History»), спираючись на дитячі спогади, поетеса критично осмислює міф про безхмарне життя афро-американців у статусі рабів, представлений у шкільних підручниках:

*Before the war, they were happy, he said,  
quoting our textbook. (This was senior-year  
history class.) The slaves were clothed, fed,  
and better off under a master's care.*  
(Trethewey, 2006, p. 38)

Наташа Третевей розвінчує стереотипи плантаторського Півдня — «a lie my teacher guarded», дорікаючи собі за мовчання:

*I watched the words blur on the page. No one  
raised a hand, disagreed. Not even me.*  
(Trethewey, 2006, p. 38)

У фінальній частині книги письменниці знову повертається до автобіографічної лінії. У поезії-газеті «Змішаний шлюб» («Miscegenation»), у якій вона розмірковує про міжрасовий шлюб батьків у 1965 році, останній рядок кожної строфи закінчується словом «Міссісіпі»:

*In 1965 my parents broke two laws of Mississippi;  
they went to Ohio to marry, returned to Mississippi.  
They crossed the river into Cincinnati,  
a city whose name  
begins with a sound like sin,  
the sound of wrong — mis in Mississippi.*  
(Trethewey, 2006, p. 36)

Початкові склади в словах «Цинциннаті» та «Міссісіпі» для ліричної героїні відлунюють словом «гріх» (sin) і негативним префіксом «mis», що є відсилкою до расистських законів про заборону брати шлюб представникам різних рас, які діяли в США до 1967 р., доки не були скасовані Верховним Судом після позову Ловінг проти штату Вірджинія (Loving v. Virginia).

Надзвичайно важливими для збірки стають авторські нотатки, у яких письменниці надає історичні довідки стосовно подій Громадянської війни та участі в них гвардії Луїзіани (Trethewey, 2006, p. 49). З однієї з довідок дізнаємось про історичну постать Френсіса Дюма, образ якого з'являється на сторінках твору:

Серед офіцерів Другого полку був Френсіс Дюма — нащадок змішаного шлюбу креольця та мулатки, який по смерті батька успадкував рабів. І хоча за законом штату Луїзіана їх було заборонено відпускати на волю, Дюма, вступивши до армії північних штатів, звільнив

рабів та закликав їх вступити до війська.  
(Trethewey, 2006, p. 47)

Історичні довідки, що завершують збірку, за-свідчують ретельну роботу письменниці з істо-ричною літературою, наприклад із науковою працею Джеймса Дж. Холландсворта (Hollandsworth, 1995), та використання архівних джерел, серед яких документ часів Громадянської війни — щоденник Натана Деніелза, виданий за редакці-єю С. П. Вівера (Weaver, 1998).

*Висновки.* Репрезентуючи особистий досвід «інакшості», Наташа Третевей — дочка канадця та афро-американки — на сторінках збірки «Вітчизняна гвардія» зображує історію своєї сім'ї, але разом із тим відтворює історію полку Луїзіани, що став частиною армії Півночі під час Грома-дянської війни в США, та осмислює постколоніальний спадок і расові проблеми американського Півдня. Біль особистої втрати та прагнення від-новити історичну справедливість стали каталі-заторами для становлення Третевей як мисткині, що унаочнюється в поетичній техніці поєднання приватних переживань та історичного наративу. Творчий доробок Наташі Третевей позначений прицільною увагою до проблем історичної пам'яті та лагун в історії США, пов'язаних із ко-лоніальним минулим та інститутом рабовласни-цтва. Перспективним видається дослідження фікціональності та автофікціональності в прозо-вих творах Наташі Третевей «Після урагану Кат-ріна: Роздуми на березі проливу Міссісіпі» та «Меморіел Драйв: Спогади дочки», а також у її поетичних збірках «Хатня робота», «Офелія на фотографіях Беллока», «Раб» і «Пам'ятник: Нові та вибрані поезії».

**Подяки.** Стаття є частиною проекту «Сучасна афро-американська жіноча поезія: Історичні та культурні перспективи», реалізованого в межах дослідницького гранту бібліотеки Інституту північно-американських студій імені Дж. Ф. Кен-неді Вільного Університету Берліну. Авторка висловлює вдячність професору У. Хаселштайн за наукове керівництво проектом.

**Acknowledgment.** The article is a part of the re- search project “Contemporary African American Wom- en’s Poetry: Historical and Cultural Perspectives”, which was realized thanks to the Library research grant awarded by the John F. Kennedy Institute for

North American Studies, Free University Berlin. I am deeply grateful for Professor Dr. Ulla Haselstein’s support and scientific guidance in the project.

## References

- De Cenzo, G. (2008). Natasha Trethewey: The Native Guard of Southern History. *South Atlantic Review*, 73(1), 20–21. [www.jstor.org/stable/27784759](http://www.jstor.org/stable/27784759)
- Debo, A. (2010). Ophelia Speaks: Resurrecting Still Lives in Natasha Trethewey’s *Belloq’s Ophelia*. In H. Bloom (Ed.), *Bloom’s Modern Critical Views: African-American Poets*, 2 (pp. 145–163). Infobase Publishing.
- Dempsey, S. (2020). *Aesthetic Activisms: Language Politics and Inheriances in Recent Poetry from the U.S. South* (Doctor of Philosophy thesis). University of South Carolina. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/6041>
- Hollandsworth, J. G. (1995). *The Louisiana Native Guards: The Black Military Experience during the Civil War*. Louisiana State University Press.
- Jones, M. D. (2015). Reframing Exposure: Natasha Trethewey’s Forms of Enclosure. *ELH*, 82(2), 407–429. <https://doi.org/10.1353/elh.2015.0011>
- Kinnahan, L. (2019). Tourism and Taxonomy: Marianne Moore and Natasha Trethewey in Jefferson’s Virginia. *Humanities*, 8(4), 1–18. <https://doi.org/10.3390/h8040180>
- Klotman, Ph. R. (2004). Military Rites and Wrongs: African Americans in the U.S. Armed Forces. In J. Bobo, C. Hudley & C. Michel (Eds.), *The Black Studies Reader* (pp. 113–137). Routledge.
- Littlefield, D. C. (2013). Reflections on the History behind the Poetry of Natasha Trethewey. *Historically Speaking*, 14(1), 15–18. <https://doi.org/10.1353/hsp.2013.0005>
- Magee, R., Trethewey, N. (2012). *Creativity Conversation: Natasha Trethewey & Rosemary Magee*, 1–18. <http://creativity.emory.edu/documents/creativity-convo-transcripts/2012/Trethewey-Magee-transcript1012.pdf>
- Majeski, K.-A. (2019). Crosshatching in Trethewey’s *Native Guard* as the Ideal Texture of Documented History. *The UNC-Chapel Hill Journal of History*, 4, 224–229. [https://traces.unc.edu/wp-content/uploads/sites/13218/2019/04/Essay\\_Majeski-Crosshatching-The-Native-Guard.pdf](https://traces.unc.edu/wp-content/uploads/sites/13218/2019/04/Essay_Majeski-Crosshatching-The-Native-Guard.pdf)
- Schwartz, C., Trethewey, N. (2016). Language and Ruthlessness: An Interview with Natasha Trethewey. *Oxford American*. <http://www.oxfordamerican.org/item/745-natasha-trethewey-language-and-ruthlessness>
- Trethewey, N. (2000). *Domestic Work*. Graywolf Press.
- Trethewey, N. (2002). *Belloq’s Ophelia*. Graywolf Press.
- Trethewey, N. (2006). *Native Guard*. Houghton Mifflin.
- Trethewey, N. (2010). *Beyond Katrina: A Meditation on the Mississippi Gulf Coast*. University of Georgia Press.
- Trethewey, N. (2012). *Thrall*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Trethewey, N. (2018). *Monument: Poems New and Selected*. Houghton Mifflin.
- Trethewey, N. (2020). *Memorial Drive: A Daughter’s Memoir*. HarperCollins Publishers.
- Valenzuela-Mendoza, E. (2014). “Tending to the Past”: *The Historical Poetics of Joy Harjo and Natasha Trethewey* (Doctor of Philosophy thesis). University of Iowa. <https://ir.uiowa.edu/etd/1412>
- Weaver, C. P. (Ed.) (1998). *Thank God My Regiment an African One: The Civil War Diary of Colonel Nathan W. Daniels*. Louisiana State University Press.

Iryna Yakovenko

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## AFRICAN AMERICAN HISTORY IN NATASHA TRETHEWEY’S “NATIVE GUARD”

The article presents interpretations of the poetry collection “Native Guard” of the American writer Natasha Trethewey — the Pulitzer Prize winner (2007), and Poet Laureate (2012–2014). Through the lens of African American and Critical Race studies, Trethewey’s “Native Guard” is


analyzed as the artistic Civil War reconstruction which writes the Louisiana Native Guard regiments into national history. Utilizing the wide range of poetic forms in the collections “Domestic Work” (2000), “Bellocq’s Ophelia” (2002), “Thrall” (2012), — ekphrastic poetry, verse-novellas, epistolary poems, rhymed and free verse sonnets, dramatic monologues, in “Native Guard” (2006) Natasha Trethewey experiments with the classical genres of villanelle (“Scenes from a Documentary History of Mississippi”), ghazal (“Miscegenation”), pantoum (“Incident”), elegy (“Elegy for the Native Guard”), linear palindrome (“Myth”), pastoral (“Pastoral”), sonnet (the ten poems of the crown sonnet sequence “Native Guard”). Following the African American modernist literary canon, Trethewey transforms the traditional forms, infusing blues into sonnets (“Graveyard Blues”), and experimenting with into blank verse sonnets (“What the Body Can Tell”). In the first part of “Native Guard”, the poet pays homage to her African American mother who was married to a white man in the 1960s when interracial marriage was illegal. The book demonstrates the intersections of private memories of Trethewey’s mother; her childhood and personal encounters with the racial oppression in the American South, and the “poeticized” episodes from the Civil War history presented from the perspective of the freed slave and the soldier of the Native Guard, Nathan Daniels. The core poems devoted to the 1st, 2nd and 3rd Louisiana regiments in the Union Army formed in 1862, are the crown sonnet sequence which variably combine the formal features of the European classical sonnet and the African American blues poetics. The ten poems are composed as unrhymed journal entries, dated from 1862 to 1865, and they foreground the reflections of the African American warrior on historical episodes of the Civil War focusing on the Native Guard’s involvement in the military duty. In formal aspects, Trethewey achieves the effect of continuity by “binding” together each sonnet and repeating the final line of the poem at the beginning of the following one in the sequence. Though, the “Native Guard” crown sonnet sequence does not fully comply with the rigid structure of the classical European form, Trethewey’s poetic narrative aims at restoring the role of the African American soldiers in the Civil War and commemorating the Native Guard. The final part of the collection synthesizes the two strains – the personal and the historical, accentuating the racial issues in the American South. Through the experience of a biracial Southerner, and via the polemics with the Fugitives, in her poems Natasha Trethewey displays that the Civil Rights Act has not eliminated racial inequality and racism. Trethewey’s extensive experimentation with literary forms and style opens up the prospects for further investigation of the writer’s artistic methods in her poetry collections, autobiographical prose, and nonfiction.

*Keywords:* African American poetry; Natasha Trethewey; the Civil War; «Native Guard»; sonnet; elegy; pastoral.

*Стаття надійшла до редколегії 08.08.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.5>  
УДК 82.09(477):323.1

**Надія Бойко**

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-3520-6696>  
nadia\_bojko@ukr.net

## **О. КОНИСЬКИЙ В РЕЦЕПЦІІ І. ФРАНКА: ПРОЦЕСИ ЗБЛИЖЕННЯ, ВІДШТОВХУВАННЯ І МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ**

У статті проаналізовано рецепцію О. Кониського в літературно-критичній і публіцистичній спадщині І. Франка. Важливим пунктом дослідження про взаємозв'язок національної ідентичності з місцями пам'яті служить спостереження П. Нора про те, що спільні символи стають основою спільної ідентичності індивідів, тоді носії колективної пам'яті вже не потребують особливих знань для досягнення ними спільної ідентичності. В аспекті запропонованої теми проінтерпретовано такі поняття, як «знакова постать перехідної доби», «Галичина — український П'ємонт», і значення конкретного місця-символу — Наукового товариства Шевченка, на які свого часу звернув увагу Франко, глорифікуючи постать Кониського, і які досі мають притягальні властивості, зумовлюючи процеси національної ідентифікації, культуртрегером яких і був Кониський.

Предмет дослідження — в аспекті вчень про культурну пам'ять і місця пам'яті простежити вписування постаті О. Кониського в культурно-історичний канон України. Об'єкт аналізу — літературно-критичний і публіцистичний доробок Франка. З опорою на сучасну концепцію культурної пам'яті та дослідження про місця пам'яті простежити формування *locus memoria* покоління українофілів на прикладі вписування постаті О. Кониського в культурно-історичний канон України — у цьому й полягає мета розвідки. Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань: докладно проаналізувати постать Кониського в літературно-критичному дискурсі Франка; виявити вплив ментального і генераційного чинника на їхні стосунки; з'ясувати шляхи меморіалізації постаті Кониського в рецепції Франка.

У результаті проведеного аналізу шляхом залучення підходів біографічного, історико-літературного, емпіричного методів дослідження вдалося з'ясувати, що попри певні суперечності особистого й світоглядного характеру Франко високо оцінював роль Кониського в розбудові українського наукового й культурного простору.

*Ключові слова:* пам'ять; національна ідентичність; нація; місця пам'яті; український П'ємонт; Галичина.

Пожвавлення інтересу до питань національної ідентичності й увага української гуманітаристики до постаті Олександра Кониського, зокрема його ролі в становленні знакових для української нації культурно-освітніх інституцій, впливу на розвиток літературного й політичного процесу в Галичині зумовлюють актуальність запропонованого дослідження. За слушними спостереженнями А. Ассман, національні рухи XIX ст. «через реконструкцію або “винайдення” спільних традицій створили ідентичність для нового суб'єкта політичної дії, — народу» (2012, с. 151). Бездержавний статус України спонукав активістів і представників нечисленної національної інтелігенції, як-от Володимира Барвінського, Олександра Барвінського, Михайла Драгоманова, Олександра Кониського, Івана Франка й інших, до створення культурних та академічних інституцій, організації книгодрукування і ретельного документування історико-культурного процесу. Заангажовані національною ідеєю, вони усвідомлювали важливість своєї діяльності, свою роль у формуванні

національної ідентичності, необхідність чинення культурного опору «організованому забуттю» (П. Коннертон), отже, перебирали на себе функцію держави — збереження культурної пам'яті. Як літописці своєї доби згадані діячі брали активну участь і в глорифікації та меморіалізації найпомітніших представників української культури і національного руху й одночасно самі були суб'єктом та об'єктом культурної пам'яті. Таким чином вони і творили, і увіковічували образ покоління, яке дало потужний імпульс процесам національного самоусвідомлення, прискорило вербалізацію автономістських прагнень українців уже наприкінці XIX ст.

Мета розвідки полягає в тому, щоб, спираючись на концепцію культурної пам'яті (Хальб-вакс, 2005; А. Ассман, 2012; Я. Ассман, 2004 та ін.) і дослідження про місця пам'яті (Нора, 2014), простежити формування *locus memoria* покоління українофілів на прикладі вписування постаті О. Кониського в культурно-історичний канон України. Це також є спробою із часової перспективи

і в сучасних категоріях подати сьогоденне бачення націєтворчих процесів середини XIX ст., адже «наше сприйняття теперішнього великою мірою залежить від нашого знання про минуле і наші образи минулого зазвичай слугують для легітимації існуючого соціального ладу» (Коннертон, 2004). Виходячи з поставленої мети, своє завдання вбачаю в тому, щоб докладно проаналізувати постать Кониського в літературно-критичному дискурсі Івана Франка крізь призму концепції культури пам'яті та місць пам'яті, які становлять основу комунікативної пам'яті (А. Ассман).

Досліджуючи пам'ять як одну зі складових національної ідентичності, французький дослідник П. Нора наголошує, що пам'яттю завжди оперують живі соціальні групи, які її культивують і які вона згуртовує, їй однаковою мірою властиві діаметрально протилежні процеси — запам'ятовування та забуття. Дослідник також сфокусовує увагу на тому, що пам'ять «не звітує собі в своїх послідовних деформаціях, підвладна всім засобам використання і маніпуляціям, здатна на тривалі приховані періоди і раптові пожвавлення...» (2014, с. 272).

Культурна пам'ять має властивість створювати простір, у якому акумулюються такі її різновиди, як міметична, предметна й комунікативна (Ассман, 2004, с. 20), ключова функція пам'яті полягає в передачі смислів. Очевидною є залежність пам'яті від стану розвитку засобів комунікації та впливу історичних процесів на її становлення, адже, як доречно зауважує А. Ассман, чужоземне панування веде до розриву «традиції на політичному рівні» та зумовлює «реорганізацію культурної пам'яті» (2012, с. 318). Аналогічної думки дотримується і П. Коннертон, який, розглядаючи процеси формування пам'яті, її збереження і передачу від покоління до покоління, серед іншого наголошує проблеми, із якими доводиться стикатися бездержавним чи колонізованим народам: «Коли велика держава хоче позбавити маленьку країну її національної свідомості, вона застосовує метод “організованого забуття”» (Коннертон, 2004). У цьому аспекті постать О. Кониського з огляду на найважливіші завдання його діяльності — розвиток національної науки і культури, збереження національної пам'яті, культурне й ментальне зближення українців, розділених кордонами, — була на маргінесах наукових зацікавлень, вилучена з культурно-історичного процесу України та піддана багаторічному забуттю.

Вихідним пунктом міркувань про взаємозв'язок національної ідентичності з місцями пам'яті слугуватиме спостереження П. Нора про те, що через спільні символи індивіди стають основою спільної ідентичності, тоді носії колективної пам'яті вже не потребують особливих знань для досягнення спільної ідентичності, оскільки вони об'єднуються через символи. Відповідно нація постає як спільнота, надчуттєва єдність якої

зумовлюється символами, що виходять далеко за часово-просторові межі. Аналізуючи минуле й конструюючи модель покоління, дослідник звертає увагу на те, що такі символи — місця пам'яті — абстрактне поняття, «суто символічне, призначене вивільнити пам'яттєвий вимір з об'єктів, що можуть бути матеріальними і водночас нематеріальними, як-от вислови, гасла, ключові слова» (2014, с. 242); розглядає це поняття ширше за його буквальне та метафоричне значення. В аспекті запропонованої теми проінтерпретую такі поняття, як «знакова постать перехідної доби», «Галичина — український П'ємонт», і значення конкретного місця-символу — Наукового товариства Шевченка, на які свого часу звернув увагу Франко, глорифікуючи постать Кониського, і які досі мають притягальні властивості, зумовлюючи процеси національної ідентифікації, культуртрегером яких і був Кониський.

Тему про О. Кониського у Франковій рецепції свого часу актуалізував В. Гориславець (1990, с. 196–198; 1991, с. 56–58), зацентрувавши деякі аспекти їхньої взаємодії й зазначивши серед іншого, що критик позитивно оцінював внесок свого сучасника в історію української літератури, мова насамперед про низку укладених ним перших коротких біографій українських письменників. Літературознавці й історики, принагідно торкаючись взаємин цих яскравих репрезентантів громадського і культурного процесу останньої чверті XIX ст., щоразу зауважують, що цим митцям не вдалось реалізувати деякі багатообіцяючі задуми насамперед через те, що на Франка «лягла раз і назавжди незатерта тінь соратника М. Драгоманова» (Гирич, 2011, с. 25).

Історія багаторічного спілкування О. Кониського з І. Франком доволі складна й повчальна, у ній виокремлюються періоди зближення і дистанціювання, намагання забути особисті образи, знайти порозуміння. Тож вважаю за потрібне дещо докладніше зупинитись на цих найважливіших етапах. Кониський і Франко — надзвичайні трудівники на ниві українства, але попри однакову мету, спрямовану на розвиток української нації та культури як повноцінного складника європейської, різним було їхнє бачення шляхів її досягнення. Кониський, який ще замолоду важко пережив арешт і заслання, уважав пріоритетними для українців розвиток національної освіти і культури, формування національної еліти як фундаменту розбудови нації та держави. Франко ж першочерговим убачав вирішення соціальних проблем українців і менш критично сприймав вплив російського чинника на українців, що по суті призводив до асиміляції народу.

Особисте знайомство Франка з Кониським, судячи з листування, відбулось у червні 1884 р. у Львові, під час одного з чергових приїздів останнього у справі розвитку галицьких часописів. А втім задовго до цього митці спілкувались через посередників. Так, у листі від 1878 р. до

М. Драгоманова Франко згадав епістолу Кониського (Франко, 1986, т. 48, с. 122), згодом це прізвище все частіше фігурувало в листуванні з редактором журналу «Світ» Іваном Белеєм. У листі до Кониського від 11 жовтня 1884 р. Франко з великою приємністю згадав їхнє знайомство, окреслив перспективи майбутньої співпраці й наголосив, що бачить чимало спільного в їхніх поглядах щодо багатьох політичних, соціальних і літературних питань (Франко, 1986, т. 48, с. 471).

Про взаємне дружнє й шанобливе ставлення свідчить як подальший обмін світлинами, так і те, що невдовзі Кониський присвятив Франкові поезію «Сподівання» (1884). І. Франко ж, допомагаючи в організації святкування 25-літнього літературного ювілею Кониського, запропонував молодому й талановитому композитору Осипу Нижанківському (1863–1919) написати музику до своєї «Кантати на вечір О. Я. Кониського». У творі зацентровано поетичний талант ювіляра, слово якого от уже чверть століття згуртовує українців і надихає їх на культурний опір. Завершується поезія доволі пафосно (зрештою, як і належить цьому жанру лірики), трапляється і звертання «батьку наш», яке в українській літературі зазвичай стосується Тараса Шевченка. Франкове бачення масштабності впливу Кониського й у цілому українського культурного простору висловлене в рядках: «Честь же Твому слову нині, / Твоїй пісні, батьку наш, / По всій нашій Україні, / Від Сяну аж по Кавказ» (Франко, 2008, т. 52, с. 150). Очевидна глорифікація тут зумовлена не тільки символічною датою, а й пієтетом до Кониського, адже Франко, можливо, й дещо емоційно та перебільшено, вважав їхню особисту зустріч такою, що «належить до найкращих в моїм житті» (Франко, 1986, т. 48, с. 471).

Намагання Кониського патрунувати молоде покоління, сприяти в здобутті належної освіти чи вигідного місця роботи згодом стало його життєвим кредо. Він клопотався, наприклад, аби Франко очолив редакцію журналу «Зоря». До речі, Омелян Киричинський у своїх спогадах припустив, що з однаковою ймовірністю познайомити Франка з його майбутньою дружиною Ольгою Хоружинською могли і Єлисей Трегубов, і Кониський (2011, с. 231). Інша річ, що 1884 р. Кониському не вдалося зреалізувати задум насамперед через статтю Михайла Павлика «Moskalofilstwo i ukrainofilstwo między ludem ruskim w Galicyi» в газеті «Kurjer Lwowski», яка серйозно збентежила галицьких народолюбів. Останні побоювались, що під орудою Франка «Зоря» пропагуватиме соціалістичні ідеї.

Досліджуючи питання взаємин Кониського з Франком, потрібно зважати й на низку доволі суб'єктивних чинників, які інколи ставали ключовими. Наскільки Кониський був щирою і доброзичливою людиною, легко сходився з представниками різних поколінь, настільки ж важко сприймав критику чи розходження в ідеї розвитку

українства. Ілюстрація цього — гостра реакція Кониського на рецензію Франка, опубліковану в журналі «Зоря» (1885) з приводу «Zagusy ruchu literackiego Rusinów» (1885) у польському часописі «Ateneum». Франко наголосив, що безіменний дописувач (насправді він знав авторство), імовірно, ставить перед собою шляхетну мету «розвивати перед очима польського читателя ширший образ нашого письменницького руху», та публікацію у будь-якому разі не можна вважати науковою студією, а радше хронікою, і висновок, що той «не вміє навіть дібратись до провідних ідей у кожного поодинокого писателя, не вміє короткими а пластичними словами охарактеризувати певний напрям, навіть певний поодинокий твір» (Франко, 1986, т. 26, с. 355). Такий тон критика дуже образив Кониського. Окрім того, був переконаний, що Франко і редакція порушили безумовні принципи корпоративної етики, оскільки обидва співпрацювали з журналом «Зоря». У листі до Франка Кониський наголосив: «такт вимагає <...> або не ганити своїх робитників, або не друкувати їх творів» (Ф. 3, № 1603, с. 731–733). Проте критик, не визнаючи різкості свого тону, висунув ультиматум: якщо редакція часопису погоджується з претензіями Кониського, то він відмовляється від членства в Товаристві імені Шевченка. Конфліктна ситуація могла б загостритися ще більше, однак Кониський розважливо оцінив і гострий дефіцит кваліфікованих кадрів у Галичині, і талант свого візаві, його надзвичайну обізнаність, виняткову працьовитість, зумів передбачити негативні наслідки в подальшій роботі редакції «Зорі» й для спроб порозуміння між різними поколіннями галичан та відступив від своїх претензій і на деякий час припинив співпрацю з названим часописом.

У лютому 1886 р., цікавлячись галицькими справами, Кониський першим порушив майже чотиримісячну мовчанку. Франко, збагнувши справжній інтерес старшого колеги (через постійні переслідування той мав бажання переїхати до Львова на постійне проживання), докладно описав йому тутешню ситуацію й зауважив: «я радо готов відновити переписку, тим більше, що в виду часткової перерви тих ниток, які досі в'язали Галичину з Україною, всяку таку переписку вважаю ділом дуже потрібним» (Франко, 1986, т. 49, с. 36). Свою ж мовчанку критик пояснював «не зовсім безпечними» новинами з Києва і навколо особи самого Кониського зокрема. Незважаючи на відновлене листування й навіть гостювання, ніщо не сприяло встановленню колишньої довіри та повноцінної комунікації. Кониський не прагнув тіснішої співпраці з Франком ще й тому, що останній був під потужним впливом Драгоманова, авторитетного на той час серед радикально налаштованої галицької молоді. Навіть більше, *volens nolens* Франко став заручником ідейного протистояння між Кониським-



самостійником і Драгомановим-федералістом, про що свідчить тривалий конфлікт навколо програмної статті останнього в журналі «Правда», написаної на замовлення Кониського.

На взаєминах Кониського з Франком позначалися й інші чинники, зокрема те, що вони належали до різних поколінь, що так чи інак, а зумовлювало конфлікт «батьки — діти». Попри тісні контакти з Галичиною Кониський менталітетом і традиційною тяглістю залишався наддніпрянцем, тож інколи діаметрально протилежними були його та Франкові реакції на особливо дражливі питання, наприклад щодо перспектив тіснішої співпраці з поляками, яка пізніше й не надовго постала в проєкті «нової ери».

Франко в літературно-критичному й публіцистичному доробку віддавав належне різнобічному таланту Кониського, уважав його творчість важливим складником західноукраїнського літературного процесу другої половини XIX ст. Водночас критик, маючи глибокі знання з психології, історії та теорії літератури, прагнув відтворити реалістичний психопортрет Кониського як культурно-громадського діяча останньої чверті XIX ст. Адже, як відомо, з ініціативи Кониського вдалося не тільки закласти, а й розвинути низку знакових проєктів — відновлення виходу часопису «Правда», заснування часопису «Зоря», серії «Руської історичної бібліотеки» і, звісно, реформування Товариства Шевченка у Львові в наукову інституцію — прообраз української академії наук.

У цьому аспекті Франко, щонайперше, зацентрував основні риси натури Кониського, що визначали динаміку реалізації запланованого: палку вдачу, яка «переймалася всякими ідеями», доброзичливість: «не був авторитет, що своєю силою пригнітав молодших і слабших», досвід і вміння прогнозувати: «се був гарцівник, рухливий і легко узброєний, що вказує нові терени до здобування, хоча сам і не здобуває їх» (Франко, 1984, т. 41, с. 499–500). Тут варто зважити й на те, що Франкова докладна характеристика була неретроспективною і без реконструкцій, адже спогади «належать до найменш надійного з того, чим володіє людина» (Ассман, 2012, с. 71), а безпосередньо в актуальному часі. Як у зацитованому щойно фрагменті, так і в інших Франкових текстах про Кониського привертає увагу розлоге використання епітетів і особливо метафор. Така авторська стилістика якнайкраще засвідчує конститутивну функцію мови, що насамперед дає докладніше уявлення про суб'єкт *locus memoria*.

Літературний доробок Кониського Франко-критик оцінював доволі виважено, у численних літературних оглядах підкреслював, що хоч талантом він і поступався таким яскравим репрезентантам української прози, як І. Нечуй-Левицький і Панас Мирний, однак мав більший вплив на розвиток західноукраїнської літератури та національної ідеї в Галичині.

Акцентуючи заповзятливість, послідовність і універсальність таланту Кониського, Франко порівнював його діяльність з самотнім голосом волаючого в пустелі. Розгортаючи характеристику цієї постаті в контексті формування національної культури та об'єднаної української ідентичності, Франко означував його як письменника і знакового діяча перехідної доби, що ніби покликаний «для заповнення різних люк, “zur Bevölkerung der Widniss”», у «потребі він умів бути і новелістом, і повістярем, і драматиком, і поетом, і публіцистом, і сатириком, і істориком літератури, і критиком, і популяризатором потрібних відомостей» (Франко, 1984, т. 41, с. 499). Така характеристика дуже доречна й слушна, її можна вважати ключовою щодо Кониського (був противником революційних рухів), особливо, якщо зважити на те, що концепт перехідності потрактовується і пов'язується з поступовими змінами, а також еволюцією художньо-естетичних феноменів.

У літературній площині бачимо, що нові дифузні жанрові форми малої прози, як і імпресіоністичні прийоми письма, для О. Кониського були спорадичними спробами писати «по-новому». Що ж до історико-культурного процесу, то спостерігається аналогічна ситуація переходу. Адже антиукраїнські заборони російського уряду на початку 1870-х років могли б обернутися повною катастрофою для української літератури, проте виходом із кризового стану стало переміщення громадсько-культурного життя в Галичину. Власне, Кониський, нав'язуючи тісні стосунки з галичанами ще на початку 1860-х років, заклав принципи формування спільного культурного простору та об'єднаної ідентичності, водночас усвідомлюючи передчасність акцентування питання територіальної єдності. Паралельно з намаганнями повернути Галичину в контекст українського культурного простору Кониський прагнув поєднати її із західноєвропейським, підтримавши О. Барвінського в організації видання серії «Бібліотеки найзнаменитіших повістей», у якій побачили світ кілька десятків перекладів європейських авторів від Е. Ожешко до Ч. Дікенса та О. Бальзака.

Налагодження культурних зв'язків із Галичиною не тільки не давало завмерти літературному процесові в Наддніпрянській Україні, а й підштовхнуло до вже назрілої на той час дискусії про шляхи розвитку літератури, про кризу в літературі (Грінченко — Драгоманов), та активізувало концепт «Галичина — український П'ємонт» заради згуртування інтелектуальних і проукраїнських сил України, роз'єднаних імперськими кордонами.

Нагадаю, що Львів і загалом Галичину як то-пос воскресили романтики 1830–1840 рр., апелюючи до нього як до культурного спогаду, пов'язаного зі славним минулим Галицько-Волинського князівства. У другій половині XIX ст. гасло «Галичина — український П'ємонт», у якому

поєднуються давнє, але не забудьте славне минуле і надія на його відродження, вербалізував історик Володимир Антонович. Чи була слушною ця ідея і чи вдалося її реалізувати, свідчать національно-визвольні змагання після Першої світової війни, 1940–1950-х і події початку 1990-х, 2004 і 2014 років. Отже, Галичина постає, з одного боку, як географічне місце збереженої національної традиції, а відтак ідентичності, з другого — як місце боротьби, реального протистояння.

Вибудовуючи національний наратив, уписуючи постать Кониського в історію національного й культурного поступу краю, підсвічуючи його роль у процесах культурної взаємодії та ментального зближення Західної і Наддніпрянської України, Франко наголошував:

Йому належить місце в купці тих мужів, що перші зрозуміли вагу духового поєднання України з Галичиною і силкувалися, кожний своїм робом, загатити ту прірву, яку викопали політичні відносини між частями одного народу. У ту прірву Кониський вкинув найбільшу і найліпшу частину своєї праці (Франко, 2008, т. 54, с. 276).

Порушуючи питання взаємозв'язку пам'яті з процесами її секуляризації, А. Ассман висноує, що обов'язок пам'ятати імена померлих і передавати їх наступним поколінням становить антропологічне ядро культурної пам'яті. Смерть ніби і ставить крапку в історії взаємин цих харизматичних представників української культури, однак усвідомлення необхідності вшанування пам'яті про покоління українофілів зумовлює те, що попри ідейні розходження та особисті образи саме з-під пера Франка побачив світ ґрунтовний некролог, як і перша розлога посмертна розвідка «Про життя і діяльність Олександра Кониського» (1901). Завдяки цій Франкової студії та низці його літературно-критичних згадок про Кониського встановлюється зв'язок між культурною і комунікативною пам'яттю, за їх посередництва представники покоління кінця XIX ст. стабілізують і передають наступним генераціям власне бачення себе, адже «комунікація між епохами та поколіннями переривається, коли втрачається певний фонд спільного знання» (Ассман, 2012, с. 22), а останнім якраз і є масив текстів про Кониського та текстів самого Кониського.

У некролозі Франко зазначив: «Не було важнішого літературного чи національного українського підприємства — газети, журналу, альманаху, товариства, де би Кониський не був співробітником, помічником, членом, а то й ініціатором, де б не приложив своєї праці або й матеріальної жертви», — і водночас наголосив, що необхідно зібрати та впорядкувати епістолярій Кониського, адже

листи наших літературних діячів у тій добі, яку пережив Кониський, коли б їх зібрати і зберегти від затрати, були б колись першорядним джерелом для історії нашого духового життя. <...> Тим більша тут вага листів Кониського, що обіймав думками і зносинами найдальші кінці України-Руси і в своїх листах промовляв звичайно щиро, без дипломатичної штуки; вони будуть дуже важним джерелом до нашої культурної історії (Франко, 2008, т. 54, с. 274–275).

Акцент на епістолярій Кониського, безперечно, засвідчує Франкове розуміння знакової ролі Кониського в громадсько-культурному просторі України.

Франко не міг залишити поза увагою і величезний внесок Кониського у справу заснування Товариства імені Шевченка, а згодом його реформування в Наукове товариство Шевченка у Львові (НТШ), оскільки «воно зробилося огнищем і розсадником наукової праці на всю Україну. <...> Справді здужало розвинути гарну діяльність і причинилося вже й досі немало до з'єднання руському народові чести й поваги у своїх і у чужих» (Франко, 2008, т. 54, с. 336). Думається, не буде перебільшенням, якщо Наукове товариство імені Шевченка вважати тим місцем пам'яті, що з часу свого заснування дало потужний імпульс розвитку українського книгодруку, а згодом і української науки. Зреформоване 1892 р. з ініціативи Кониського та за активної участі Олександра Барвінського, НТШ вже до початку Першої світової війни постало як елітна наукова спільнота, що об'єднувала не тільки українських, а й провідних європейських учених; у його активі було більше сотні томів ЗНТШ, багатотомові видання, як-от «Етнографічний збірник» (40 томів), «Матеріали до українсько-руської етнології» (22 томи), «Збірник Математичної-природописно-лікарської секції», перша «Українська загальна енциклопедія» тощо.

Оновлення НТШ зумовило появу вітчизняного наукового шевченкознавства, яке заклав Кониський своєю докладною розвідкою «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя». Автор усвідомлював вплив творчості Шевченка на суспільні настрої, її притягально-об'єднувачий потенціал, адже, як аргументовано доводять сучасні шевченкознавці, в останні два десятиліття XIX ст. поет уже став «тою базою, на якій нове українство творилось, базою, яка також у ході історії вимірила новий політичний консенсус, волю бути собою і нацією» (Грабович, 2000, с. 113), тож Кониський наполягав, щоб першим виданням зреформованого НТШ була якнайдокладніша біографія його патрона. У сучасних культурологічних дефініціях Кониський відводив Шевченкові роль потужного місця пам'яті, у якому сконденсовано великий потенціал і значення для формування національної ідентичності (докладніше про це

див: Р. Харчук, 2021). Це своєю чергою вплинуло як на ґрунтовність життєпису Шевченка, так і на вироблення Кониським підходів до подальшого вивчення життєпису та публікації його поетичних творів, які були популярними навіть серед неосвіченої частини суспільства. Праця «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» Кониського підштовхнула тодішню українську інтелігенцію до збирання і вивчення спадщини Т. Шевченка, на що звернув увагу Франко, наголосивши зокрема: «гаряче возвеличення Шевченка, якого Кониський уважав найвисшим цвітом, правдивим генієм і пророком українського народу. <...> Сею книжкою Кониський поклав найкрасший пам'ятник і Шевченкові, і собі самому» (2008, т. 54, с. 336). І досі згадана хроніка не поступається як фактографічною повнотою, так і легкістю стилю викладу, на переконання сучасних шевченкознавців: «Йому (Кониському — Н. Б.), єдиному з тогочасних біографів, вдалося відтворити живий образ Кобзаря» (Смілянська, 2014, с. 29).

У некролозі, хоч і латентно, Франко підсвітив розбіжності, які існували між ними: «його енергія, сила волі і невсипуща трудолюбність змушують до подиву навіть тих, хто не раз не згоджувався на напрям його роботи» (2008, т. 54, с. 274), однак саме він чи не першим закріпив locus memoria і започаткував посмертне видання творів Кониського і їх популяризацію. Так, до антології «Акорди» як упорядник він залучив 15 поезій громадянсько-патріотичної лірики Кониського: «Моє бажання», «Моя любов», «Мої кучері опали...», «Сподівання», «В ясну ніч у садок...», «Думка», «Одна одинока березка стоїть...», «Не грає безкрає, а тихо шумить...», «До Миколи Лисенка», «Сиротина», «Ой поля ви, поля...», «Молитись хочу — слів немає...», «Ратай», «Я не боюся тюрми і ката...» та «Не призывайте всує Бога...»

Отже, Іван Франко як педантичний документаліст своєї доби зумів подати об'єктивний погляд на значущі події та найпомітніші постаті і створив персоналізований образ епохи. З-під його пера побачили світ сотні рецензій, літературних портретів, енциклопедичних статей, ювілейних вітань і некрологів. Цінність і ефективність глорифікації та меморіалізації Олександра Кониського, які започаткував критик, невдовзі дали свої перші результати — з'явилась розлога розвідка «Огляд літературної діяльності Олександра Кониського» О. Авдиковича (1908), статті В. Доманицького, О. Грушевського тощо. Завдяки короткому періоду пошкваллення національного життя на початку 1920-х років в орбіту наукових зацікавлень повернулась громадська і творча діяльність Кониського (Г. Берло, С. Єфремов, М. Возняк), проте зі становленням радянської влади на території України на всю його творчу спадщину навішено ярлик «ліберально-буржуазний націоналіст». У сучасній Україні це ім'я поступово повертається у фокус зацікавлень не тільки науковців, а й пересічних громадян як через працю

«Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя», так і через численні художні та публіцистичні твори. У згаданому вище дослідженні місць пам'яті П. Нора переконує, що носіям колективної пам'яті не потрібні особливі знання для досягнення спільної ідентичності, це відбувається через надчуттєву єдність за допомогою символів. Власне, у ряд таких символів потрапляє і «Молитва за Україну» (1885) Кониського, яку він написав для дітей і яка сьогодні є духовним гімном України, що звучить під час літургії, на святкових заходах й українських революційних майданах. У таких простих на перший погляд словах — «Світлом науки і знання / Нас, дітей, просвіти! / В чистій любові до краю / Ти нас, Боже, зрости» — звучать щира молитва й глибоке прагнення кожного українця зберегти Русь-Україну, прагнення, яке пов'язує його зі своїм, рідним, бо, за А. Ассман, відбувається процес відмежування, під яким маються на увазі «всі символічні форми висловлювання, що слугують профілюванню ідентичності» (2012, с. 151).

### Покликання

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
- Ассман, Я. (2004). *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Языки славянской культуры.
- Гирич, І. (2011). «Можна любити Україну так, як любив її Кониський, — але більш, як він, — любити не можна» (До 175-річчя від дня народження Олександра Кониського, одного з фундаторів НТШ). *Вісник НТШ*, 46, 22–26.
- Гориславець, В. (1990). І. Франко та О. Кониський. *Література та культура Полісся*, 1, 196–198.
- Гориславець, В. (1991). Творчі взаємозв'язки І. Франка і О. Кониського. У: *Іван Франко і національне відродження*. Вид-во ЛНУ.
- Грабович, Г. (2000). *Шевченко, якого не знаємо. (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поеми)*. Критика.
- Киричінський, О. (2011). Франко в Києві. У: М. Гнатюк (упор.). *Спогади про Івана Франка* (с. 230–233). Каменяр.
- Коннертон, П. (2004). *Як суспільства пам'ятають*. Ніка-Центр.
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять*. Кліо.
- Смілянська, В. (2014). Біограф та його «хроніка». У: О. Кониський. *Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя* (с. 3–32). Кліо.
- Франко, І. (1976–1986). *Зібрання творів у 50 томах*. Наукова думка.
- Франко, І. (2008–2010). *Зібрання творів у 50 томах. Додаткові томи*. Наукова думка.
- Хальбвас, М. (2005). Коллективная и историческая память. *Неприкосновенный запас*, 2–3, 8–27.
- Харчук, Р. (2021). *Шевченко, його читачі й нечитачі у ХІХ ст.* ІЛ НАНУ.

### References (translated and transliterated)

- Assmann, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr.
- Assmann, J. (2004). *Kulturnaya pamyat. Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti* [Cultural memory. Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Jazyki slavjanskoj kul'tury.

- Connerton, P. (2004). *Yak suspilstva pamiataiut* [How Societies Remember]. Naka-Tsentr.
- Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh* [Collection of works in 50 volumes]. Naukova dumka.
- Franko, I. (2008–2010). *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh. Dodatkovy tomy* [Collection of works in 50 volumes. Additional volumes]. Naukova dumka.
- Halbwachs, M. (2005). *Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat* [Collective and historical memory]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2–3, 8–27.
- Horyslavets, V. (1990). I. Franko ta O. Konyskyi [I. Franko and O. Konyskyi]. *Literatura ta kultura Polissia*, 1, 196–198.
- Horyslavets, V. (1991). *Tvorchi vzaiemovv'iazky I. Franka i O. Konyskoho* [Creative relationships between I. Franko and O. Konyskyi]. In *Ivan Franko i natsionalne vidrodzhennia*. LNU.
- Hrabovych, H. (2000). *Shevchenko, yakoho ne znaiemo. (Z problematyky symvolichnoi avtobiohrafii ta suchasnoi retseptsii poeta)* [Shevchenko, whom we do not know. (On the issue of symbolic autobiography and modern reception of the poet)]. Krytyka.
- Hrych, I. (2011). "Mozhna liubyty Ukrainu tak, yak liubyt yii Konyskyi, — ale bilsh, yak vin, — liubyt ne mozhna" (Do 175-richchia vid dnia narodzhennia Oleksandra Konyskoho, odnoho z fundatoriv NTSh) ["You can love Ukraine as Konyskyi loved it — but more than him — you can not love" (To the 175th anniversary of the birth of Olexandr Konyskyi, one of the founders of NTSh)]. *Visnyk NTSh*, 46, 22–26.
- Kharchuk, R. (2021). *Shevchenko, yoho chytachi y nechtachi u XIX st.* [Shevchenko, his readers and non-readers in the XIX century]. IL NANU.
- Kyrychynskyi, O. (2011). Franko v Kyievi [Franko in Kyiv]. In M. Hnatiuk (Ed.). *Spohady pro Ivana Franka* (pp. 230–233). Kameniar.
- Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat* [Present, nation, memory]. Klio.
- Smilianska, V. (2014). Biohraf ta yoho "khronika" [Biographer and his "chronicle"]. In O. Konyskyi. *Taras Shevchenko-Hrushivskyi. Khronika yoho zhyttia* (с. 3–32). Klio.

**Nadiia Boiko**

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

## **IVAN FRANKO'S PERCEPTION OF OLEKSANDR KONYSKYI: THE PROCESSES OF CONVERGENCE, DIVERGENCE AND MEMORIALISATION**

The article analyzes the reception of Oleksandr Konysky in the literary-critical and journalistic heritage of Ivan Franko. An important point in the study of the relationship between national identity and places of memory is P. Nora's observation that through common symbols individuals become the basis of a common identity, then the bearers of collective memory no longer need special knowledge to achieve a common identity. The author gives interpretation of such concepts as "iconic figure of the transition period", "Galicia — Ukrainian Piedmont" and the meaning of specific symbolic place — the Shevchenko Scientific Society, which Franko once drew attention to, glorifying the figure of Konysky, and which still have attractive properties, determining the processes of national identification, the cultural leader of which was Konysky.

The subject of the research is tracing the inclusion of the figure of O. Konysky in the Ukrainian cultural and historical canon in the aspect of research on cultural memory and places of memory. The object of analysis is Franko's literary criticism and journalistic work. The aim of study is to trace the formation of Ukrainophiles generation locus memoria on the example of inscribing the figure of O. Konysky in the Ukrainian cultural and historical canon. This aim involves solving the following tasks: to analyze in detail the figure of Konysky in the literary-critical discourse of Franko; identify the influence of mental and generational factors on their relationships; to find out the ways of memorializing the figure of Konysky in the reception of Franko.


As a result of the analysis, using the approaches of biographical, historical-literary, empirical research methods, it was found that despite some contradictions of personal and ideological nature, Franko praised Konysky's role in building the Ukrainian scientific and cultural space. Franko presented Konysky as an important figure of the transitional period and accentuated the key moments of his activities that had a positive impact on the development of the national idea and on the desire of Ukrainians for the autonomy.

*Keywords:* memory; national identity; nation; memorial places; Ukrainian Piedmont; Halychyna.

*Стаття надійшла до редколегії 29.11.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.6>  
УДК 82-92.09

**Ірина Руснак**

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <http://orcid.org/0000-0001-8355-7389>  
i.rusnak@kubg.edu.ua

## БОРИС ГРІНЧЕНКО ПРО СПОСОБИ РЕГУЛЮВАННЯ ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ

У пропонованій статті вперше в українському літературознавстві об'єктом дослідження стала теоретична праця «Регулирование вдохновения» (1893) Бориса Грінченка про естетичну категорію натхнення, рукопис якої зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Предметом дослідження є погляди письменника на психологію творчості. Метою розвідки стало осмислення теоретичних поглядів мислителя на проблему натхнення як особливого творчого стану митця, регулювання якого може впливати на його продуктивність.

У результаті дослідження в Грінченкових теоретичних поглядах на художню творчість відстежено відбитки як ідеалістично, так і позитивістськи орієнтованої естетики. Любомудр рішуче відкидав тезу про натхнення як швидкоминучий некерований письменником особливий стан, заперечував можливість продуктивної творчості тільки в моменти коротких поривів чи хвилин осяяння. Б. Грінченко послідовно обґрунтував тезу про те, що геніальні письменники систематично переживали натхнення через вироблену роками здатність творити в чітко визначений момент. На його думку, уміння координувати час для різного виду діяльності дало їм можливість викликати духовний підйом у певні години, коли мистецька діяльність була найбільш результативною. У статті Б. Грінченко наполягав на необхідності для кожного творця керувати своїм натхненням шляхом майстерної організації творчої праці.

Своїми думками про можливість врегулювати натхнення Борис Грінченко потвердив гегелівську тезу про творче натхнення як закономірний результат напруженої праці художника. Український мислитель розглядає натхнення як рушійну силу, яку можна запустити в дію щоденною унормованою працею. У кожного митця момент найвищого одкровення протікає по-особливому, кожен його етап може відбирати різну кількість часу, енергії. Однак Борис Грінченко висловив сподівання, що в майбутньому розвиток літературної діяльності приведе більшість письменників до впорядкованої та регламентованої певними потребами методи творчої праці.

Висловлені в статті погляди Б. Грінченка на зв'язок натхнення з титанічною роботою митця звучать цілком по-сучасному.

*Ключові слова:* Борис Грінченко; естетичні категорії; психологія мистецтва; творчий процес; натхнення; божевілля.

*Вступ.* Сучасне грінченкознавство сприймається як традиційний (на зразок шевченкознавства, франкознавства, лесезнавства) науковий напрям дослідження життя, творчості та різносторонньої діяльності одного з найпотужніших інтелектуалів зрізу XIX і XX століть — Бориса Грінченка. На сьогодні в грінченкознавстві викристалізувалися кілька важливих напрямків, зокрема біографічна, літературознавча, мовознавча, текстологічна, педагогічна, суспільно-політична тощо. Однак і на початку XXI століття проблемними залишаються завдання передовсім текстологічного характеру, оскільки набуток Б. Грінченка тривалий час залишався звulгаризованим, забороненим / недоступним, а рукописи пилюжилися в архівах без належної уваги. Віднайдення та оприлюднення розпорочених у численних виданнях або загалом недрукованих текстів Б. Грінченка — одне з нагальних завдань текстологів-грінченкознавців. Ситуацію змінила наполеглива праця науковців Київського університету імені Бориса

Грінченка, які започаткували вагомий науковий проєкт із видання багатотомного зібрання творів і популяризації многогранного спадку людини, чие ім'я носить заклад вищої освіти (керівник проєкту, голова редакційної ради — Віктор Огнев'юк, науковий редактор — Василь Яременко). 2021 рік позначений подальшою реалізацією цього значимого задуму — видано першу з двох книг літературознавчої спадщини Бориса Грінченка, до якої ввійшли нариси і статті з історії та теорії літератури (Грінченко, 2021).

Увагу в книзі привертають дві недруковані праці Б. Грінченка, які автор передмови В. Яременко відніс до теоретичних із певними застереженнями (Грінченко, 2021, с. 22), — «Значение поэзии для умственного и нравственного развития человека» (?) і «Регулирование вдохновения» (1893). Б. Грінченко не був теоретиком літератури, однак у численних розвідках він принагідно торкався методологічних проблем теорії літератури і питань поетики художнього твору, пропонував

власне розуміння предметного змісту окремих естетичних і теоретико-літературних понять. Рівень осягнення цього набутку сучасним літературознавством не можна вважати задовільним. Найбільш ґрунтовною працею з-поміж присвячених окресленій проблемі є монографія А. Погрібного про ідейно-естетичну еволюцію Б. Грінченка і його місце в літературному русі кінця XIX – початку XX століття (Погрібний, 1990). Спорадично до аналізу літературно-критичних поглядів мисленика зверталися й інші дослідники, зокрема Н. Гаєвська (Гаєвська, 1988), Н. Шумило (Шумило, 1988), І. Погребняк (Погребняк, 2011), Г. Александрова (Александрова, 2013), О. Вовк (Вовк, 2013), Н. Чухонцева (Чухонцева, 2013) та інші. Однак міркування Б. Грінченка в цій царині потребують ретельної систематизації та сучасного тлумачення; актуальність деяких із них і в наші дні не викликає сумніву. Це стосується, зокрема, проблеми натхнення і способів його регулювання. *Мета пропонованої розвідки* — осмислення теоретичних поглядів Бориса Грінченка на проблему особливого творчого стану письменника, регулювання якого може впливати на продуктивність його праці. Її наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві об'єктом дослідження стала недрукована теоретична праця Б. Грінченка про естетичну категорію натхнення.

*Результати дослідження.* Феномен натхнення є одним із найважливіших у художній творчості. Про його сутність розмірковували мислителі всіх епох (від античної до постмодерної), вкладаючи в поняття свої розуміння і смисли. Для мудреців найдавнішої доби натхнення було таємничим і священним, оскільки струменіло від самих богів. Західне вчення про особливе осяння безпосередньо пов'язувало його з геніальністю, що яскраво ілюструє створена в добу античності концепція Платона. Основний акцент було зроблено на єдності божественної та людської природи, жагучому прагненні досягнути по-особливому одухотвореного стану. Філософ під натхненням розумів внутрішній афект, який супроводжував піднесення розумної душі над земним чуттєвим світом у сферу споглядання вічних ідей і зразків. Він наполягав на непізнаваності «божественного дару». Натхнення, у розумінні мислителя, завжди засвідчує устремління матеріальної сфери до вічних ідей. Арістотель, розмірковуючи про стихію мистецької творчості, визнавав існування одержимості, захоплення та поетичного натхнення. Обидва античні філософи сприймали останнє як одне із джерел поетичної творчості.

Раціоналістичні системи Нового часу першорядну роль у творчому процесі віддавали почуттям, емоціям та уяві. І. Кант наголошував на ірраціональних моментах творчості; метод роботи художника залишався для нього незрозумілим і загадковим. Погляд на натхнення як на «повне поглинання предметом» уперше висловив

Г. В. Ф. Гегель, розвінчавши думки попередників про цей феномен як незбагненну, божественну за своїм походженням силу, непідвладний мистцеві екстаз. На думку філософа, натхнення не можна досягнути через чуттєве збудження, зроджене, наприклад, спогляданням довколишньої природи; воно не з'явиться виключно через бажання митця творити. Справжнє натхнення виникає «за наявності якогось певного змісту, яким опановує фантазія, щоб дати йому художнє вираження, і натхнення є саме цим станом діяльного формування як у суб'єктивному внутрішньому світі, так і в об'єктивному виконанні художнього твору. Бо і для тієї, і для іншої діяльності необхідне натхнення» (1929, с. 294). Інтелектуал розмірковував над питанням, яким чином художник може отримати матеріал, що надихав би його до творчої праці. І знаходив два способи: 1) осяйний настрій поета, що може бути як спонуканням до творчості, так і матеріалом та змістом твору, які змушують автора художньо насолоджуватися власною радістю; 2) можливість поета надихнутися якимись зовнішніми завданнями, які дають йому стимул до творчої праці та які входять у поняття таланту; митець як природний талант повинен зацікавитися попередньо віднайденим матеріалом, і натхнення прийде само собою (1929, с. 295–296). Художнє натхнення, стверджував Гегель, «полягає саме в тому, що той, хто перебуває в стані натхнення, весь поглинутий предметом, повністю заглиблюється в нього і не заспокоюється, доки не віднайде цілком відповідну художню форму і не надасть їй останнього карбування, не доведе її до досконалості» (1929, с. 296). Відтак філософ нерозривно пов'язував натхнення з розумом талановитої особистості.

Просвітителі трактували натхнення як випадкове, проте цілком природне поєднання ідей і думок. Мислителі-романтики були переконані, що поет — не простий смертний; він обертається у світі мрій та фантазії; його творчість — це результат раптового натхнення, яке приходить саме до налаштованого на божественні / містичні «вітри» поета. Загалом в ірраціональних теоріях художньої творчості природа творчого акту сприймалася як особливий прояв духу. Натомість позитивістськи орієнтована естетична традиція трактувала натхнення як явище пізнаване, що не містить нічого містичного, надприродного. Натхнення розглядалося як результат напруженої праці, тривалого творчого пошуку письменника; акт розкриленого стану органічно поєднував талант і майстерність митця з його життєвим досвідом та знаннями.

Методологічну основу розуміння українськими інтелектуалами теоретичних проблем психології творчості заклали студії Олександра Потебні з естетики, зокрема його міркування про сутність художнього процесу, місце натхнення в його перебігу і свободу митця. У книзі «Из записок по теории словесности» натхненню присвячено цілий

розділ (1905, с. 90–96). На переконання автора, «не мистецтвом, але ентузіазмом і натхненням возвеличуються епічні поети» (1905, с. 90). У цитованій праці подано опис переживання поетами одухотвореного стану: «як швидко ввійшли вони в лад гармонії і ритму, то переповнюються божевіллям, пронизуються шаленством, подібним до запалу вакханок, які під час екстазу черпають у ріках молоко і мед, чого не стається з ними в стані спокою» (1905, с. 91). Поет, на думку О. Потебні, істота крилата і свята; він може творити виключно тоді, коли його обіймуть запал і наснага, коли здоровий глузд покине його. Учений не сприймав платонівської концепції натхнення і приставав до думки О. Пушкіна, який говорив про здатність душі приймати враження, розуміти і пояснювати поняття. О. Потебня відкидав наявність обставин, за яких можна викликати натхнення. Однак він допускав, що наполегливою працею можна досягнути такого духового розвитку, на основі якого натхнення неодмінно принесе благодатні плоди. На потвердження своїх розмислів учений щедро цитував «Шестоднев» Іоанна Екзарха Болгарського, твори І. Тургенєва, О. Пушкіна, розмисли останнього про поетичне осяяння та завершив розділ про натхнення розлогою цитатою з теоретичного дослідження В. Белінського, де під натхненням автор розумів «чуттєве оп'яніння», «шаленство почуттів», «гарячу пристрасть», «духовну проникливість», «коротке, але глибоке споглядання таїни життя» (Потебня, 1905, с. 90–96).

Послідовники вченого Дмитро Овсянико-Куликовський і Борис Лезін окреслили критерії розуміння психології творчості, визначили її центральні проблеми, що згодом усталилися як традиційні в указаній царині наукових досліджень. Найбільш значущими стали міркування харківських учених про природу творчості, критерії творчої діяльності та методи їх дослідження. Вони були першими на шляху розуміння і виокремлення етапів творчого процесу, серед яких вирізняли *власне працю, позасвідому працю і натхнення*. Останній термін у трактуванні Д. Овсянико-Куликовського використано як синонім ліричного почуття, яке «завжди, більшою чи меншою мірою, бере участь у створенні художніх образів і в художньому спогляданні дійсності; будучи то пружиною, то супутником творчості; у цій ролі воно відоме під іменем “натхнення”» (1907, с. 32). Ученому належить спроба визначити прикметні ознаки натхнення, яке є елементом формальним, позбавленим конкретного змісту, проте наділене власним забарвленням. На його думку, «ліричний настрій» чи так зване “натхнення” є духовним процесом, що вирізняється яскраво-вираженою *ритмічністю*, — тим, що можна назвати “психічною гармонією”, так би мовити, “музичністю”» (1907, с. 35). Поряд із художнім образом це винятковий стимул, «збудник» творчості (1907, с. 37). Учений обстоював

потребу «психологічної гігієни» думки, що у сфері психології творчості досягається шляхом створення і розробки раціональних прийомів творчості (1907, с. 37). Основний акцент на наполегливій праці генія, що неодмінно має увінчатися успіхом, робив і Борис Лезін. Момент, коли здобувається результат заповзятливих трудів, учений (услід за математиком В. Р. Гамільтоном) іменував натхненням (Лезін, 1907, с. 279).

Міркування послідовників О. Потебні про роль натхнення у творчому процесі та статусі в ньому напруженої праці митця з'явилися на початку ХХ століття. Статтю «Регулирование вдохновения» Борис Грінченко написав раніше — 06 березня 1893 року, що засвідчив після її завершення. Однак дещо розлогий виклад розумувань попередників і сучасників мислителя дає можливість стверджувати, що він був добре обізнаний з актуальними проблемами теоретичної думки свого часу і мав окремішне розуміння деяких літературознавчих питань. Б. Грінченко запропонував власний погляд на творчу лабораторію письменника, дав своєрідні рекомендації, які мали допомогти митцям раціоналізувати творчий процес шляхом регулювання натхнення.

Статтю про способи регулювання натхнення Б. Грінченко розпочав із міркувань про античне розуміння поета як «істоти з “божественним чолом” і “натхненними очима”, істоти, яка мало не харчується амброзією і нектаром і, принаймні, живе в захмарних вершинах» (2021, с. 327). На думку автора, зміна поглядів на сутність поета і його творчості, що відбулася з плином часу, була цілком закономірною. З одного боку, царина художньої творчості стала доступною більш широкому загалу, з іншого — співець, утративши свій незмінний титул «сина небес», дозволяє собі іноді займатися тими ж заняттями, до яких звичай вдається «чернь» (у статті наявна алюзія на вірш «Чернь» (1829) О. Пушкіна). Однак остання обставина, на думку автора статті, аж ніяк не перетворювала поета на звичайну людину з усіма її вадами в характері та поведінці. Бути звичайною людиною — це ненормальний стан для творчої натури, оскільки її душа в такі моменти перебуває в холодному сні. Б. Грінченко, цитуючи вірш «Поет» (1827) О. Пушкіна, нормальною для барда визнає ситуацію, коли до його тонкого чутливого слуху торкається «божественний глагол» і кличе «до священної жертви Аполлон», тобто коли з'являється натхнення (2021, с. 328). Відтепер, констатовано в статті, усталився інший погляд на поета, який визнається природою двоїстою: одна складова поетового «я» живе серед людей у клопотах суєтного світу; інша народжена присвячувати себе піднесеній творчій праці.

У цитованому вірші О. Пушкіна поява натхнення залежить далеко не від бажань самого співця; утримати цей особливий стан довше, ніж того хоче «бог муз», він теж не може. Б. Грінченко

підкріплює це ліричне одкровення ще й цитатою з вірша «Натхнення» (1822) Антона Дельвіга, який пропонує розуміти осяяння як скороминущий нетривкий емоційний стан лірика. Це прирікає останнього на життя в статусі простого смертного, який може бесідувати з богами винятково в рідкісні, дуже короткі хвилини. Автор резюмує, що в цьому випадку митець не керує процесом появи ліричних творів, їхня кількість регламентується стихійними відвідинами натхнення, яке горить лишень коротку мимовільну мить.

Прийняти тезу про натхнення як незрозумілий екстатичний стан і швидкоминучі некеровані поетом короточасні миті Б. Грінченко не міг. Автор статті наводить низку прикладів високої продуктивності творчої праці, зокрема посилається на огром спадщини В. А. Моцарта, М. Гоголя, А. де Мюссе, М. Лермонтова, Р. Бернса, Г. Флобера. Написати таку кількість творів світового рівня виключно у хвилини скороминущого творчого піднесення названі митці не могли. Автор статті заперечує можливість пояснити появу «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, «Божественної комедії» А. Данте чи «Втраченого раю» Д. Мільтона лише короткими поривами або хвилинами осяяння. За цими творчими успіхами, на думку Б. Грінченка, стоїть тривала копітка праці. Важливо підкреслити, що мислитель відкидає хибне, на його думку, розуміння натхнення виключно як пориву. У його поглядах проступає гегелівське судження про естетичну категорію натхнення, окреслену формулою «стан діяльного формування». Подальші розмисли про регулювання натхнення не що інше, як рецепт до гегелівського «заглиблення» і «карбування» філігранної художньої форми твору шляхом копіткого труду. По суті, автор статті віддає перевагу раціональним прийомам у письменницькій лабораторії, де основний акцент, як і представники харківської філологічної школи, робив на запозятливій праці генія.

Автор статті переконаний, що в стані натхнення розум митця наповнений яскравими образами, які нестримно прагнуть набути конкретної форми. Ці непогамовані порухи настільки сильні, що творча особистість усіма внутрішніми силами поривається висловити словом, звуком чи фарбою образи і почуття, що її хвилюють. Однак, згадуючи А. Данте і Д. Мільтона, першість у процесі появи їхніх геніальних творів Б. Грінченко віддавав саме натхненню, а не «посидющому кропітництву» (2021, с. 331). Тим не менше він наголошував, що твори такої ваги у світовому мистецтві потребували довготривалого, домірно організованого щоденного труду. Той факт, що геніальні мистці переживали натхнення більш-менш регулярно, наштовхнув Б. Грінченка на думку про періодичну повторюваність такого стану творчої людини. Він детально описує процеси напруженої праці письменників XIX століття, наголошує на найважливіших моментах обраної кожним із них методи: Дюма-батько ніколи не

працював поривами, віддавав перевагу запозятливій ретельній роботі над колекцією своїх романів, години творчості чергував з іншими видами діяльності та відпочинком; писати міг повсюдно — у подорожах, першому-ліпшому готелі, сидячи край столу тощо. Особливі методи письменницької праці явили В. Скотт, О. де Бальзак і В. Гюго, що вирізнялися суворим режимом, чітким розподілом годин для писання і відпочинку. Їхні піші чи кінні прогулянки були часом ретельних роздумів, які лягали на папір одразу після таких променад. Усі ці факти служили Б. Грінченку основою для висновку: письменники, що призвичаїлися творити систематично, навчилися генерувати хвилини творчої праці; вони можуть підкорити собі натхнення і змусити його приходити щодня, наприклад від сьомої години ранку до полудня (2021, с. 332). Спроможність митців викликати стан натхнення вольовим напруженням розуму стала для автора статті доконаним фактом, тож далі він зосередився на детальному поясненні описаного феномена.

Для ілюстрації своїх міркувань Б. Грінченко обрав методу нормування творчої праці В. Гюго, яка складалася з двох етапів. Перший із них припадав на полудневу прогулянку одного дня, який давав можливість прозаїку збирати, нагромаджувати враження від реалій навколишнього світу. Другий відбувався наступного дня вранці, коли закарбоване свідомістю переплавлялося творчою уявою і лягало на папір. Не наголошуючи того, автор статті, по суті, описав два проміжки одухотвореної праці, які умовно можна назвати *підготовчим етапом* і *етапом виконання задуму*. Необхідний для письменницького твору матеріал митець віднаходив через сприйняття вражень від зовнішнього світу, читання книг та інших видів занять упродовж усього часу, коли не працював: «Необхідно тільки у сприятливий момент, момент натхнення, скористатися цим матеріалом так, щоб створити з нього твір» (2021, с. 334).

Б. Грінченко віднаходить належний, з його точки зору, алгоритм стимулювання натхнення у творчій лабораторії В. Гюго: щодня впродовж усього життя, використовуючи обдумане напередодні, письменник-романтик призвичаїв свій мозок працювати результативно в один і той же час, коли стояв з пером у руках перед бюрком. Б. Грінченко резюмував:

Щодня, двічі, розум письменника навчився із дивовижною регулярністю переповнюватися більш-менш яскравими образами, що прагнуть втілитись у поетичному слові. Це і є натхнення, і його-то і викликав В. Гюго щодня двома засобами: незмінним привчанням розуму до регулярності і доставлянням собі постійно тих умов, за яких звик працювати регулярно: наприклад, прогулянки і под. (2021, с. 335).



Силою, що дає митцям можливість широко використовувати натхнення, Б. Грінченко називає звичайний антураж. Цікавим видається наведений аргумент — фрагмент із творчого життя одного з найвпливовіших письменників угорської літератури XIX століття Мора Йокаї (у Грінченковому фонетичному варіанті угорського прізвища — Мавра Йокая), який під час роботи над текстами романів віддавав перевагу виключно фіолетовому чорнилу. Тільки атрамент цього кольору не заважав думці прозаїка безперешкодно розгортатися на папері. Тож викликати натхнення, на думку автора статті, письменник може шляхом призвичаювання себе до регулярної творчої праці та увагою до найдрібніших деталей, що супроводжують цей процес. Факти, наведені в статті для ілюстрування теоретичних міркувань, знання численних подробиць письменницьких практик і ритуалів укотре засвідчили, що літературно-естетичні вподобання Б. Грінченка формувалися під впливом світової літератури.

Для більшої переконливості своїх міркувань щодо регулювання натхнення Б. Грінченко вдається і до прикладів із фізіології, нагадуючи, що шлунок людини звик отримувати харчі у визначений час. Коли ж матеріал для щоденного спожитку не надходить, шлунок протестує. Здоров'я людського організму обумовлене точною періодичністю функціонування органу травлення. Власне так, на думку мислителя, повинен працювати і мозок, систематично отримуючи поживу для мистецької діяльності.

Спорадичну, несистематичну працю автор статті трактує як явище негативне, що може призвести до виснаження. Як аргумент — специфіка творчого процесу Дюма-сина, який був нездатним до тривалої та планомірної роботи, писав нападами, вибухово, а після знесилення полишав працю на тривалий час. Творчий вибух, запевняє Б. Грінченко, викликає надзвичайну розумову напругу, а потім і знемогу, тож потрібен тривалий період відновлення рівноваги.

Період значного безсилля думки призводить до хворобливої перевтоми мозку. Наслідком такої роботи можуть бути серйозні недуги, в результаті може виходити божевілля Гаршина або Мопассана, що призводить до фізичного самогубства, або божевілля Гоголя, що призводить до самогубства розумового. Зовсім інше виходить за правильної роботи, при регулярному прояві натхнення. Така робота не тільки не шкідлива, але, навпаки, необхідна (2021, с. 336).

Для творця, що звик працювати за впорядкованою схемою, її порушення може викликати нездоровий стан, як це було із Жорж Санд, коли щось заважало їй творити у визначений час.

Наведені ілюстрації з художніх практик відомих митців, які мали проблеми зі здоров'ям,

зокрема розлади психіки, засвідчили обізнаність Б. Грінченка з патографічними дослідженнями, які почали регулярно з'являтися в другій половині XIX століття. Український мислитель не був схильний інтерпретувати художні твори крізь призму лікарських висновків щодо психічного здоров'я творчих людей, однак медичний діагноз поставив у залежність від неправильної організації письменницької праці. У статті виразно сформульовано висновок: деструктивно організована робота над художнім твором неодмінно породжуватиме напруження духовних колізій, що вкрай виснажуватиме митця психічно і фізично. Відтак кожен художник слова відповідальний за вибір методів роботи, як і за власний талант загалом. Енергія натхнення не містить чогось ірраціонального чи містичного, а народжується шляхом мобілізації всіх духовних і фізичних спроможностей, тобто наполегливою працею. Б. Грінченко безапеляційно наполягав, що його метода творчої праці сприяє довголіттю художньо обдарованої особистості.

*Висновки.* Аналізована стаття Б. Грінченка про роль натхнення у творчості митця, допустимість і способи керування ним є важливою спробою теоретизування автора про творчий процес загалом та деякі його складові зокрема. Вона дає змогу відстежити в теоретичних поглядах мислителя на художню творчість відбитки як ідеалістично, так і позитивістськи орієнтованої естетики. Він однозначно відкидає тезу про натхнення як швидкоминучий некерований поетом особливий стан, заперечує можливість продуктивної творчості тільки в моменти духовно наснажених хвилин чи неприборканого короткого піднесення. Автор статті обґрунтовує тезу регулярного переживання стану натхнення геніальними письменниками, наполягає на їхній здатності викликати такий стан у певні години творчої праці. Поступово він доходить висновку про необхідність для кожного творця керувати натхненням. Б. Грінченко стверджував, що з точки зору письменницької продуктивності ця теза не потребує доведення, адже «пройшли вже часи, коли десяток натхнених віршів робить людину видатним письменником, тепер від літераторів <...> потрібна велика продуктивність, яка можлива лише за умови регуляції натхнення» (2021, с. 337). Своїми думками про можливість врегулювати найбільш піднесені емоційні стани він ще раз потвердив гегелівську тезу про творче натхнення як закономірний результат напруженої діяльності творчої особистості. Це та рушійна сила, яку можна запустити в дію тільки колосальними зусиллями, щоденною унормованою працею. Наостанок автор статті висловив сподівання, що в майбутньому розвиток літературної діяльності приведе більшість письменників саме до впорядкованої та регламентованої певними потребами методи творчого труду.

Стаття Б.Грінченка про врегулювання натхнення та взаємодію окремих духовно-творчих сил мистця так і не була надрукована за його життя, але висловлені в ній погляди на органічний зв'язок натхнення з титанічними письменницькими зусиллями звучать цілком по-сучасному. Основний підхід до проблеми врегулювання поетичного натхнення пов'язаний у Б.Грінченка з його загальними поглядами на інтелектуальну і творчу працю людини, особистим колосальним «посидючим кропітництвом» у будь-якій справі.

Міркування Б.Грінченка про природу художньої творчості, взаємини мистецтва і дійсності, пізнавальні та виховні можливості літератури, позитивного героя, суспільне призначення митця та багато інших значною мірою зберігають свою актуальність і нині. Повертаючи спадщину любомудра в науковий обіг, маємо повсякчас пам'ятати про потребу її подальшого наукового дослідження.

### Покликання

- Александрова, Г. (2013). Борис Грінченко: рецепція другорядних письменників. *Слово і час*, 12, 74–81.
- Вовк, О. (2013). Борис Грінченко як теоретик і критик української дитячої літератури. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 7, 150–159.
- Гаєвська, Н. (1988). Літературно-естетичні погляди Б.Грінченка та П.Грабовського. У: *Борис Грінченко. Тези доповідей республіканської науково-практичної конференції* (с. 7–8).
- Гегель, Г. В. Ф. (1929). Вдохновение. В: *Лекции по эстетике. Книга первая* (с. 294–296). Государственное социально-экономическое издательство.
- Грінченко, Б. (1893). Регулирование вдохновения. *Институт рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського*. Ф. I. № 31518.
- Грінченко, Б. (2021). Регулирование вдохновения. У: *Зібрання творів. Літературознавча спадщина* (кн. 1, с. 327–337). Київ. ун-т ім. Б.Грінченка.
- Лезин, Б. (1907). Художественное творчество как особый вид экономии мысли. *Вопросы теории и психологии творчества*, 1, 252–311.
- Овсяннико-Куликовский, Д. (1907). Из лекций «Об основах художественного творчества». *Вопросы теории и психологии творчества*, 1, 20–50.
- Погребняк, І. (2011). Літературно-критичні погляди Бориса Грінченка в його епістолярії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 26, 126–130.
- Погрібний, А. (1990). *Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX — початку XX ст.: питання ідейно-естетичної еволюції*. Либідь.

- Потебня, А. (1905). *Из записок по теории словесности*. Паровая типография и литография М. Зильберберг и С-вья.
- Чухонцева, Н. (2013). Борис Грінченко як літературний критик. У: *Борис Грінченко: літературні розвідки, бібліографічні нариси*.
- Шумило, Н. (1988). Б.Грінченко і проблема читача. У: *Борис Грінченко. Тези доповідей республіканської науково-практичної конференції* (с. 48–50).

### References (translated and transliterated)

- Aleksandrova, H. (2013). Borys Grinchenko: retseptsiia druhoriadnykh pysmennykiv [Borys Grinchenko: reception of minor writers]. *Word and Time*, 12, 74–81.
- Chukhontseva, N. (2013). Borys Grinchenko yak literaturnyi krytyk [Borys Grinchenko as a literary critic]. In *Borys Grinchenko: literaturni rozvidky, bibliohrafichni narisy*.
- Grinchenko, B. (1893). Regulirovanie vdokhnoveniya [Regulation of inspiration]. *Manuscript Institute of Vernadsky National Library of Ukraine*. F. I. № 31518.
- Grinchenko, B. (2021). Regulirovanie vdokhnoveniya [Regulation of inspiration]. In *Zibrannia tvoriv. Literaturoznavcha spadshchyna* (Vol. 1, hp. 327–337). Borys Grinchenko Kyiv University.
- Haievska, N. (1988). Literaturno-estetychni pohliady B. Hrinchenka ta P. Hrabovskoho [Literary and aesthetic views of B. Grinchenko and P. Grabovskiy]. In *Borys Grinchenko. Tezy dopovidei respublikanskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 7–8).
- Hegel, G. W. F. (1929). Vdokhnovenie [Inspiration]. In *Lektsii po estetike. Kniga pervaya* (pp. 294–296). Gosudarstvennoe sotsialno-ekonomicheskoe izdatelstvo.
- Lezin, B. (1907). Khudozhestvennoe tvorchestvo kak osobyi vid ekonomii mysli [Artistic creation as a special kind of economy of thought]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva*, 1, 252–311.
- Ovsyanniko-Kulikovsky, D. (1907). Iz lektsiy “Ob osnovakh khudozhestvennogo tvorchestva” [From the lectures “On the Foundations of Artistic Creativity”]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva*, 1, 20–50.
- Pohrebniak, I. (2011). Literaturno-krytychni pohliady Borysa Hrinchenka v yoho epistolarii [Literary-critical views of Borys Hrinchenko in his epistolary]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, 26, 126–130.
- Pohribnyi, A. (1990). *Borys Hrinchenko v literaturnomu rusi kintsia XIX — pochatku XX st.: pytannia ideino-estetychnoi evoliutsii* [Borys Grinchenko in the literary movement of the late XIX — early XX centuries: the question of ideological and aesthetic evolution]. Lybid.
- Potebnya, A. (1905). *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [From notes on the theory of literature]. Parovaya tipografiya i litografiya M. Zilberberg i S-vya.
- Shumylo, N. (1988). B. Hrinchenko i problema chytacha [B. Grinchenko and the reader's problem]. In *Borys Grinchenko. Tezy dopovidei respublikanskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 48–50).
- Vovk, O. (2013). *Borys Grinchenko yak teoretyk i krytyk ukrainskoi dytiachoi literatury* [Borys Grinchenko as a theorist and critic of Ukrainian children's literature]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 7, 150–159.

Iryna Rusnak

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

## BORYS GRINCHENKO ABOUT REGULATION METHODS OF CREATIVE INSPIRATION

The article is a first attempt to tackle Borys Grinchenko's theoretical paper “The Management of Inspiration” (1893) in the Ukrainian literary studies. The manuscript of Grinchenko's paper is kept at the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky. The subject of the research is the writer's views on the psychology of creativity. The article aims to consider the theoretical views of the Ukrainian philosopher on the problem

of inspiration as a special creative venue of the artists, writers or composers, the management of which can affect their productivity.

The results of the study enable to detect the influence of both idealistic and positivist-oriented aesthetics in Grinchenko's theoretical approach to the cultivated creativity. The Ukrainian philosopher is resolute in denying the idea of inspiration as a rapidly passing special state which cannot be managed for example by the writer. Nor does he accept the possibility of productive creativity only in the moments of emotional outburst or transcendence.

B. Grinchenko develops coherently the idea that the ingenious writers systematically experienced inspiration relying on the skill, worked out over the years, to create at a fixed time. In his opinion, the timing for different types of activity allowed those writers to evoke special spirituality at certain hours, when aesthetic performance is the most productive. In his paper, B. Grinchenko insists on the need for each creator to handle the inspiration by means of the skillful management of creative process.

The ideas of the Ukrainian philosopher on the possibility of managing writer's insight keep with the Hegelian thesis of creative inspiration as a natural result of the artist's hard work. B. Grinchenko regards inspiration as an animating force that can be set in motion by daily routine. Every writer's moment of the highest revelation proceeds differently; its every stage can be differently time-bound. Yet Borys Grinchenko hopes that in the future the development of literary processes will lead most writers to a disciplined and manageable way of creativity.


The ideas of Grinchenko's paper on the bonding of inspiration and the titanic work of the writer are up-to-date.

*Keywords:* Borys Grinchenko; aesthetic categories; psychology of art; creative process; inspiration; madness.


*Стаття надійшла до редколегії 06.12.2021*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.7>  
УДК 316.472.4:004.773.7](73)

### Антон Чорнобильський

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара  
пр. Гагаріна, 72, Дніпро, 49005, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-8445-8198>  
chornobylskyi\_a@fszmk.dnu.edu.ua

### Оксана Кирилова

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара  
пр. Гагаріна, 72, Дніпро, 49005, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-5393-0138>  
oksanakirylova@aol.com

## СОЦІАЛЬНИЙ ОБМІН ЕМОЦІЯМИ В СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА: РЕЗУЛЬТАТИ АНАЛІЗУ КОМЕНТАРІВ ДО КРИПІПАСТИ НА ПЛАТФОРМІ REDDIT

Актуальність статті пояснюється комунікативною значимістю та тими функціями, що має система соціальних медіа сьогодні. Американська платформа Reddit є не лише майданчиком для спілкування світового рівня, але й простором для можливого втілення моделей взаємодії офлайн-середовища. Наразі зростає як популярність мережі Reddit, так і її впливовість на фізичний світ. Об'єкт дослідження — коментарі користувачів до високообговорюваної крипіпасти «*My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy*», що була опублікована в спільноті *NoSleep* — найпопулярнішому сабредиті, де користувачі діляться своїми хорор-дописами. Крипіпаста виступила зручним матеріалом для дослідження завдяки своїй комунікативній природі. Це цифровий вигаданий контент, що сприймається як реальний (через внутрішні правила спільноти *NoSleep*) і не має темпорального характеру. У статті вивчається процес соціального обміну емоціями, повторного їх переживання під час опису події, яка їх викликала. Для вирішення поставленої мети — з'ясувати, чи дозволяє Reddit переносити закони реальної соціальної інтеракції в онлайн-простір, — було використано комплекс методів, провідним серед яких був ручний інтент-аналіз.

У результаті дослідження виявлено, що фідбек користувачів може бути представлений однією з трьох форм (чи певною їх комбінацією): прямим емоційним фідбеком, що виражає певну емоцію, отриману після прочитання крипіпасти; коментуванням історії, що є переважно раціональним висловлюванням думок щодо історії; та особистим досвідом, що є викладом інформації про юзерів, які коментують крипіпасту. Їхній підрахунок продемонстрував наявність спільних рис між офлайновим соціальним обміном емоціями та його діджитальним аналогом. Співвідношення різних форм коментарів залежить від ступеня обговорюваності крипіпасти та специфіки центральної теми.

Крипіпаста наразі активно привертає увагу науковців з усього світу, проте досліджуються переважно її становлення та формування як жанру діджитального середовища. У цьому ж дослідженні було зроблено акцент на специфіці крипіпасти на Reddit з урахуванням внутрішніх правил ком'юніті. Для подальших досліджень перспективним видається вивчення інших жанрів діджитального середовища з перспективи соціального обміну емоціями.

*Ключові слова:* соціальний обмін емоціями; соціальні медіа; Reddit; крипіпаста.

**Вступ.** Соціальні медіа сьогодні є визнаним комунікативним метафеноменом. Вони презентують комплекс діджитального інструментарію, який дає змогу керувати мережею онлайн-ових репрезентантів. У системі, що створюється на основі комунікативної взаємодії, відбувається взаємозв'язок за принципами самоврядування та самовідтворення, де контент виступає головним компонентом цієї взаємодії на раціональному й емоційному рівнях. Не позбавленим сенсу є припущення, що соціальні медіа максимально повно вбирають у себе моделі взаємодії репрезентантів реального фізичного світу. У цій статті аналізуються особливості реакцій реципієнтів на

повідомлення в соціальній мережі *Reddit*, яка, з одного боку, є до сьогодні не досить популярним об'єктом наукового аналізу, а з іншого — демонструє неабиякий потенціал з огляду на зростання її популярності (15 місце серед соціальних медіа у 2021 р. за даними *We are Social (2021)*) та оригінальний підхід до аутентифікації користувачів. Мережа не пропонує верифікації акаунтів, а отже, у ній немає офіційних представництв брендів і персоналій, тому комунікація відбувається максимально вільно, лише за законами мережі без соціальних обмежень.

Дослідження реакцій проводилося на матеріалі крипіпасти, що через її виключно діджитальну

природу, унормований характер комунікативної взаємодії (за правилами спільноти вигаданий контент сприймається як реальний, а тому потребує прийняття репрезентантами ролі справжніх учасників комунікативного процесу) і масштабність (крипіпаста є інтегратором численних сабрелитів) може виступати в якості актуального, популярного та дієвого контенту, що стимулює раціональну й емоційну взаємодію. Важливим також є той факт, що крипіпаста не має темпорального характеру (у порівнянні з новинним дискурсом). Отже, ми маємо справу із суб'єктами комунікації, ідентифікація яких не є пріоритетом, і з контентом, який є виключно діджитальним і вигаданим, але сприймається як реальний і з точки зору формату, і з огляду на подієву складову. Комунікативні акти відбуваються в просторі соціальної мережі, тобто в штучно створеному соціальному середовищі, яке, хоча й відтворює головні принципи соціальних систем, але презентує їх у варіанті, адаптованому під функціонал певного комунікативного майданчика. Можна припустити, що цей комплекс зберігає баланс складових традиційних комунікативних моделей і дає можливість об'єктивувати тезу про перенесення законів соціальної взаємодії з реального світу в діджитальний простір. Доведення цієї тези і визначило мету публікації.

**Актуальність** дослідження зумовлена зростанням популярності системи соціальних медіа та мережі *Reddit* зокрема. Дієвість і комунікативна ефективність цього майданчика стали безсумнівними після інциденту на фондовому ринку США в січні 2020 р., коли користувачі сабрелиту *r/WallStreetBets* почали процес дискредитації гедж-фонду *Melvin Capital Managment* на користь акцій компанії *GameStop*. У результаті флешмобу, ініційованого сабрелитом, акції *GameStop* на виростили понад 2 000 % за рік (Кирилова, Чорнобильський, 2021).

Крипіпаста як жанр цифрового середовища, в основі якого лежить історія з хорор-елементами, призначена для поширення в інтернеті (Freitas & Amaro, 2016; Henriksen, 2018; Blank & McNeill, 2018; García-Roca, 2020), у цьому дослідженні сприймається як фольклорний елемент. Аргументом на користь такого підходу служать роботи Д. Бжостека (2016), С. Санчес (2018), Д. Баланзатегі (2019) та К. Вільямс (2013). В останній крипіпаста розуміється як «сучасна форма фольклору, <...> історія з елементами жахів, якою можна поділитися на форумах із письменниками-одномумцями» (Williams, 2015). Подібного погляду дотримується і В. Вілес, який вважає, що «крипіпаста прагне стати міською легендою: темні соціальні меми достатньо знайомі, щоб викликати здригання від жахливих ймовірностей. <...> Подібно до порнографії крипіпаста цілеспрямована у своїй гонитві за виключною реакцією» (Wiles, 2013). Отже, фольклорні елементи жанру свідчать про його метахарактер, а тому як цифрова

версія фольклору крипіпаста може використовуватися для соціального обміну емоціями (COE), про який однією з перших заявила у 2015 р. К. Вільямс (Williams, 2015).

Наукове осмислення феномену почалось у 1990-х роках, коли Б. Ріме (1991) визначив соціальний обмін емоціями як «міжособистісний процес, який ініціюють люди після певної події і в межах якого обговорення цієї події та реакції на неї є ключовими» (Rimé et al., 1991, p. 436).

Адаптуючи визначення під комунікативістські практики, припустимо, що соціальний обмін емоціями — виклад певного епізоду зрозумілою мовою визначеному адресату (хоча б символічному) людиною, що його пережила. Він виникає протягом годин, днів чи довших періодів після емоційних подій і є репетитивним процесом, що може включати кількох реципієнтів. Дослідження Ріме 1992 р. показало, що більш інтенсивні емоції стають об'єктом соціального обміну більш періодично впродовж довшого часу, охоплюючи більше реципієнтів (Rimé, 1992). Типова міжособистісна динаміка COE представляється так: персон А, яка пережила певну емоцію, ділиться нею з персоною В. Остання висловлює інтерес до цього, чим стимулює процес обміну, що поступово приводить до емоційної близькості А та В, яка виражається в бажанні допомогти та підтримати персону А. Згодом персон В, що раніше була адресатом соціального обміну емоціями, може сама виступити ініціатором цього процесу (Rimé, 2007). У такому разі його називають вторинним соціальним обміном емоціями (Christophe and Rime, 1997). Частота й інтенсивність прямо залежать від інтенсивності емоції під час первинного обміну.

Оскільки кінцева мета COE — це повторне переживання емоцій, важливо розуміти мотивацію індивідів. К. Дюпре узагальнює результати попередніх досліджень, присвячених мотиваціям для COE, і наводить такий перелік мотивів (Duprez et al., 2014):

- бажання знову пережити або згадати певну емоцію;
- бажання відчувати полегшення після переживання негативної емоції;
- пошук допомоги та підтримки від оточуючих;
- бажання бути зрозумілим оточуючими;
- бажання зрозуміти, що відбулося, та проаналізувати це;
- бажання отримати пораду та пошук рішення;
- втеча від самотності;
- бажання емоційно вплинути на слухача;
- бажання відчувати інтерес до себе з боку оточуючих;
- бажання попередити оточуючих.

Однак COE — процес двосторонній, у якому не останню роль відіграє реакція реципієнта. Узагальнюючи результати попередніх наукових досліджень, припустимо, що загалом поведінка адресата може належати до одного з п'яти класів:

– соціальна підтримка: спроби втішити, висловити безумовну підтримку, виявити співчуття і розуміння;

– фізична взаємодія: невербальний комфорт або втіха, наприклад обійми, поцілунки або дотики;

– конкретні дії поза дискурсом, наприклад розмова;

– дедраматизація: погляд на ситуацію в перспективі;

– опитування: процес отримання більшого обсягу інформації або уточнення емоційної складової.

К. Родрігес Ідальго презентує COE в онлайні у вигляді трифазової моделі, де першою фазою є ініціювання за одним із трьох типів (повний COE, COE-ситуація або COE-емоція). Фаза ініціювання може мати позитивну чи негативну валентність відповідно до того, яку емоцію заклав у повідомлення адресант. Друга фаза — фідбек реципієнта, що може бути афективним (тут так само три типи: емоційна підтримка та емпатія в разі негативної валентності повідомлення або захоплення в разі позитивної валентності) або когнітивним (спроба раціонально осмислити повідомлення ініціатора, що супроводжується зазвичай актуалізацією власних поглядів та осмисленням пріоритетів). Остання фаза моделі — реакція ініціатора на фідбек, що теж змінюється залежно від форми фідбеку (Rodríguez Hidalgo et al., 2015).

**Об'єктом** дослідження стали коментарі під однією з найпопулярніших публікацій у спільноті *NoSleep* на платформі *Reddit* «My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy» (опублікована 4 вересня 2020 р.). Середня кількість коментарів на сабредиті *NoSleep* — 274 на добу на 40 публікацій (<https://subredditstats.com/r/nosleep>).

**Методи дослідження.** У якості основного методу реконструкції інтенцій учасників сабредиту *NoSleep* обрано інтен-аналіз. Процес відбору та аналізу коментарів під крипіпастою «My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy» відбувався в ручний спосіб через складність застосування парсерів задля виокремлення конкретних фідбеків. Система фідбеків під указаною публікацією має складну структуру: наявні дописи користувачів не лише першого (прямі відгуки на текст), а й другого, третього, четвертого, п'ятого і навіть шостого порядків. Таким чином, ми маємо справу з реакцією не лише на саму крипіпасту, а й на коментарі до неї.

Ручний спосіб аналізу коментарів дав змогу зафіксувати ключову мету кожного коментаря, що допомогло виокремити конкретні форми фідбеку реципієнтів. Саме це допомогло досягнути поставленої мети та відповісти на поставлені завдання. Крім того, лише під час ручної диференціації фідбеків можна відділити актуальні дописи від видалених (останні система захищує як наявні, які стосуються активних коментарів).

Станом на 1 листопада 2021 р. крипіпаста «My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy» налічувала 560 дописів користувачів сабредиту, із яких приблизно третина є видаленими коментарями.

«My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy» являє собою текст обсягом 4 661 слово, що розповідає історію про знайомство дівчинки з демоном, який приходить під час сонних паралічів. Демона героїня називає Mr. BrownStickLegs.

Відповідно до теорії соціального обміну емоціями, виокремлені три основні форми COE:

– прямий емоційний фідбек (на діаграмі DEF — від *англ.* direct emotional feedback);

– коментування історії (CS — commenting on a story);

– особистий досвід (PE — personal experience).

Залежно від характеристик коментарі віднесені або до однієї з трьох указаних груп, або ж до груп, що є комбінацією основних форм COE.

На основі зазначеної системи COE коментарі до крипіпасти групувалися за наявністю / відсутністю проявів тональності, що є стандартним для сентимент-аналізу (метод використано в якості складника описаного інтен-аналізу).

**Результати.** Крипіпаста є категорією, яку активно вивчає науковий загал. Термін відсилає нас до так званих копіпастів — текстових блоків, що поширюються шляхом копіювання з одних форумів і соціальних медіа на інші. Слово «крипіпаста», яке виникло внаслідок поєднання слів «копіпаста» та англійського прикметника *срееру* — «моторошний», уперше почало використовуватися на іміджборді *4chan* у 2007 р. для позначення готичного та хорор-контенту, що мав віральний потенціал копіпаст. Спершу крипіпасти являли собою переважно різноманітні зображення та історії, натхненні міськими легендами. Згодом, ускладнюючись, вони почали поєднувати в собі елементи колективної творчості, особливості цифрового фольклору та естетичні засоби з популярних хорорів і готичної літератури. Спираючись на різні дослідження, можемо зупинитися на такій дефініції: крипіпаста — це жанр цифрового середовища, в основі якого лежить історія з хорор-елементами, призначена для поширення в інтернеті. Жанр характеризується високим рівнем саморефлексії і, хоча певні структуротвірчі елементи ускладнюють її сприйняття як фольклорної одиниці (наприклад проблеми з автентичністю), Д. Баланзатеґі вважає, що створення історій і їх споживання відбуваються за фольклорними традиціями (Balanzategui, 2021). Підтвердження цієї думки знаходимо також у роботі Т. Бланк і Л. Макніл (2018).

Іншою важливою умовою існування крипіпаст є конвенція про реальність сюжетної лінії. Це зазначено у внутрішніх правилах сабредиту. Через це розповідь ведеться від першої особи, а читачі реагують на події як на такі, що відбулися насправді. Автор використовує *NoSleep* як

майданчик, де можна поділитися тим, що з ним або з нею трапилося, а в коментарях люди не тільки реагують на ці події, але й можуть давати поради.

І тут слід звернути увагу на той факт, що алгоритм розгортання комунікації навколо сюжету крипіпасти прямо залежить від медіаканалу. К. Вільямс визначає процес колективного обміну думок щодо хорор-історії в *Twitter* як «колаборативний і мультимодальний сторітелінг» (Williams, 2020), оскільки він невіддільний від відповідей аудиторії, а також спирається на варіативність засобів наративу. Про мультимодальність крипіпаст в онлайнному середовищі заявляє і Баланзатегі (2021), а Д. Алонсо називає крипіпасту прикладом партисипативної культури (Alonso, 2019). Отже, функціонування основного тексту залежить від системи коментарів-фідбеків, що мають розгалужену структуру. Із цього погляду соціальна мережа *Reddit*, яка за задумом стала однією з перших соціальних мереж, що спеціалізуються на творенні, ранжуванні та поширенні текстових повідомлень, є майданчиком, який уможливує вивчення всього потенціалу крипіпасти з огляду на специфіку СОЕ.

Поява сабредиту *NoSleep* на платформі *Reddit* у 2010 р. стала певною мірою знаковою подією для сучасного розуміння крипіпасти. Правила спільноти адаптували жанр під запити системи соціальних медіа й зібрали навколо нього мільйони читачів та авторів з усього світу. Користувачі, приймаючи правила спільноти, погоджуються на заборону питати про докази істинності історії або якимось чином демонструвати, що оповідь є лише художньою вигадкою. Це регулюється найбільш цитованим правилом *g/nosleep* — *everything is true here even if it's not* (англ. — тут все правда, навіть якщо це не так). Елементи рольової гри сприяють виходу за межі традиційної комунікативної моделі — крипіпаста трансформує відносини автора та читача, функції першого частково переходять на аудиторію. З іншого боку, крипіпаста не тільки руйнує звичні уявлення про автора, але й деформує структуру сюжету. Класичний сюжет художнього твору представляє читачеві експозицію, зав'язку, розвиток дій, кульмінацію і кінцівку. Крипіпасти, значна частина яких є серійними творами, зупиняються на кульмінації, даючи можливість аудиторії вплинути на подальші події в історії, зокрема й через СОЕ.

У дослідженні саме фольклорний принцип функціонування наративу дав змогу виокремити механізми СОЕ в коментарях під крипіпастами в сабредиті *NoSleep*. Розгортання наративу за законами соціального медіа (Eusebius et al., 2014; Gerim, 2017) та відповідно до вимог сабредиту свідчить про самовідтворюваність контенту. Традиційні ролі адресата та адресанта порушуються — текст стає об'єктом колективної творчості, адже завдяки вищеописаному принципу коментатори роблять свій внесок в остаточну історію.

Аналіз коментарів до крипіпасти «*My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy*» показав, що залежно від інтенцій фідбек користувачів першого рівня (тут ми свідомо зупинилися саме на ньому, бо коментарі другого та інших рівнів демонструють здебільшого реакцію на коментар, а не на саму крипіпасту) у кількості 142 дописів може мати три форми:

– прямий емоційний фідбек (DEF) — 31,7 % коментарів. Висловлення свого захоплення від прочитаного або якоїсь іншої емоції буває у вигляді (1) емоційної реакції на прочитане загалом (“*This was absolutely beautiful*” або більш метафорично “*Your beautiful words have taken us on an stirring journey through your trials and successes*”); (2) реакції на якісь конкретні епізоди (“*Why the f\*\*\* am I crying in happiness when he says “child, your soul tastes much better now?”*”);

– коментування історії (CS) — 25,4 % коментарів. Переважно раціональний виклад думок відносно подій, про які йшла мова в крипіпасті. Найчастіше це коментування певного персонажа або ключових моментів оповідання (“*“pretty chill guy” is an understatement*”, “*The sleep paralysis no one asked for but the one they wanted and needed*”, “*I thought MrBownStickLegs died to replenish her soul*”). Також може бути викладене у формі питання щодо змісту крипіпасти. Сам коментар може супроводжуватися емоційно маркованою лексикою, однак головна ідея чи мета завжди буде раціональною;

– особистий досвід (PE) — 10,6 % коментарів. Епізоди з життя реципієнтів, які вони згадують у зв'язку з певними епізодами історії. Такі коментарі можуть бути як емоційно насиченими, так і раціонально-фактологічними (“*My sleep paralysis demon isn't good at his job*”, “*My first experience with sleep paralysis was when I was like 21–22*”).

Ще три форми коментарів народжуються шляхом комбінування вищезгаданих:

– поєднання особистого досвіду з коментуванням історії (PE+CS);

– комбінація особистого досвіду з прямим емоційним фідбеком (PE+DEF);

– коментування історії з прямим емоційним фідбеком (DEF+CS).

У відсоткових показниках доля цих коментарів становить 4,9 %, 14,8 % і 12,7 % відповідно. Шість груп наведені в кількісному відношенні на рис. 1.

Можна помітити, що для історії є характерною велика частина коментарів з апеляцією до особистого досвіду. Хорор-ядро крипіпасти — сонний параліч, явище, з яким знайомі 8 % населення (Denis et al., 2018). А як свідчать наші спостереження щодо інших сюжетів, відсутність епізодів, знайомих широкому загалу, скорочує діапазон можливих форм СОЕ-фідбеку, зі зниженням загальної кількості коментарів також зникають форми, що включають емоційний фідбек.

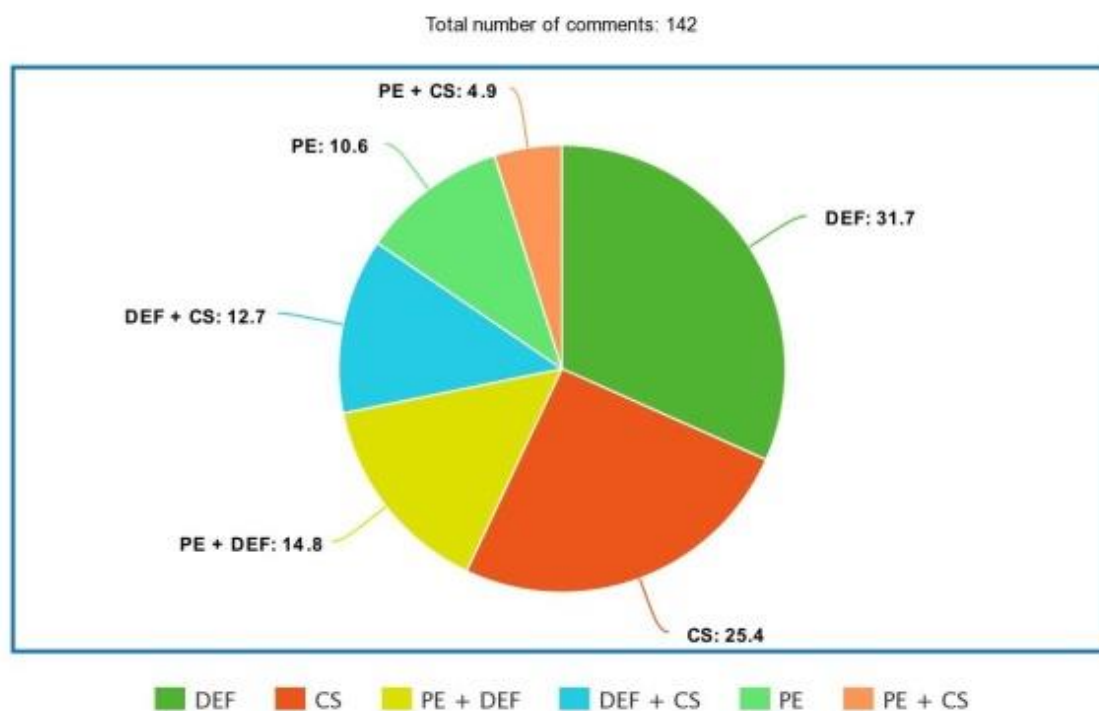


Рисунок 1. Форми коментарів до крипіпасти  
«My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy», %

При зіставленні процесу соціального обміну емоціями на *Reddit* із тими моделями, які пропонує Б. Ріме, можна помітити кілька спільних рис. Автори публікацій діляться емоціями, які пережили їхні ліричні герої, а між автором і читачем поступово виникає емоційна близькість, що спричиняє різні типи реакції останнього. Щоправда, специфіка онлайн-простору унеможлиблює визначення ймовірності вторинного соціального обміну емоціями в межах цього дослідження. Утім, на відміну від моделі Ріме, у реципієнта немає можливості стимулювати СОЕ під час комунікації.

**Обговорення.** У процесі онлайн-функціонування крипіпасти не змінює своєї ролі як історії, яку розповідає адресат адресантам. Велика кількість коментарів означає, що наратив викликав певний резонанс, який проявляється в афективних фідбеках, при цьому до менш обговорюваних текстів аудиторія ставитиметься більш врівноважено та виважено. Проводячи паралелі з реальною соціальною комунікативною взаємодією, можемо припустити, що соціальна мережа *Reddit*, приймаючи роль комунікативного майданчика, і в штучно створеному середовищі працює за загальними правилами. Велика кількість коментарів, підвищуючи популярність повідомлення, водночас зменшує їхнє змістове навантаження. Комунікативна взаємодія відбувається в секторі емоційної взаємодії. Контент, що має менший ступінь обговорюваності (меншу кількість коментарів), залишається в секторі раціональної взаємодії.

Таким чином, ми можемо порівняти отримані викладки із початковою моделлю онлайн-СОЕ К. Родрігес Ідальго. Ця модель передбачає

наявність трьох різних типів СОЕ, які ініціюють повідомлення: повний СОЕ, СОЕ-ситуація та СОЕ-емоція. Ми схильні вважати крипіпасти повним СОЕ, бо він, відповідаючи вимогам Родрігес Ідальго, «виражає одну чи декілька конкурентних емоційних ситуацій, пов'язаних із подією або людиною з реального життя, а також містить причини чи обставини, які пояснюють емоційний фідбек, дають вказівку на конкретний афект, тобто почуття» (Rodríguez Hidalgo et al., 2015, p. 366).

Крипіпасти є прикладом діджитал-фікшн жанру, а отже, автор може не проживати тих подій, про які пише в публікації. Однак правило «Everything is true here even if it's not» перетворює сабредит *NoSleep* на місце, де всі користувачі вступають у певну рольову гру, у межах якої все описане в публікації є реальним. Це свідчить про те, що автор публікації на першій фазі (за Родрігес Ідальго, ініціюванні) ініціює квазі-СОЕ, який мав би підлягати всім правилам онлайн-обміну емоціями, але через жорсткі правила конвенції учасників сабредиту переходить у простір реальної соціальної взаємодії. При цьому, на відміну від звичайного СОЕ, у квазі-варіації повідомлення завжди матиме негативну валентність (що обґрунтовується жанровими характеристиками крипіпасти), а сам СОЕ найчастіше буде повним, оскільки в крипіпасті присутні як відображення подій, так і емоційний складник (нагадаємо, що крипіпасти на *NoSleep* написані від першої особи).

Друга фаза також у загальних рисах відповідає моделі Родрігес Ідальго — фідбек реципієнтів може бути когнітивним або афективним, однак межа між цими типами стирається. У результаті



аналізу можна виокремити СОЕ-класи в коментарях під крипіпастами. Якщо названа нами група «прямого емоційного фідбеку» (DEF) відповідає афективному, а «коментування історії» (CS) відповідає когнітивному, то третій тип — «особистий досвід» (PE) — найчастіше поєднує емоційний і раціональний складники. До того ж попри негативну валентність повідомлень емоційна реакція може набувати не лише форми емоційної підтримки та емпатії, але й захоплення. Розглянута крипіпаста «My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy» є прикладом так званих wholesome-творів — таких, що поєднують хорор-основу з позитивними сюжетними елементами (Reddit, 2017, March 25). Емоційний фідбек на такі твори може виражатись у формі захоплення, однак від того валентність повідомлення не зміниться — крипіпаста все одно має головну мету налякати читача.

Третя фаза моделі — реакція ініціатора на фідбек — є непостійним елементом СОЕ, оскільки автори крипіпаст не зобов'язані відповідати в коментарях користувачам. Зі ста найбільш високо оцінених крипіпаст на *NoSleep* автори лише 35 з них відповідають у коментарях. Через це третю фазу в моделі квазі-СОЕ можна вважати ситуативною та необов'язковою. Отже, можемо припустити, модель онлайн-СОЕ Родрігес Ідальго відповідає соціальному обміну емоціями на *Reddit* у загальних рисах, не збігаючись у деталях у межах конкретних етапів.

**Висновок.** З огляду на вищесказане можна підсумувати, що приклад платформи *Reddit* підтверджує: соціальний обмін емоціями в коментарях сабредиту *NoSleep* працює згідно з принципами самоврядування та самовідтворення, і процес коментування свідчить, що в цій комунікації присутня взаємодія на раціональному та емоційному рівнях. Попри те, що соціальний обмін емоціями не цілком відтворює моделі Родрігес Ідальго та Ріме, у загальних рисах комунікація автора і читачів відповідає цьому феномену, зберігаючи основні його характеристики. Це підводить до висновку, що соціальна мережа *Reddit* репрезентує модель комунікативної взаємодії фізичного світу, втілюючи її в онлайн-середовищі.

## References (translated and transliterated)

Alonso, J. M. (2019). Creepypasta o el terror colaborativo. *Tenso Diagonal*, 7, 72–93.

Balanzategui, J. (2019). Creepypasta, 'Candle cove', and the digital gothic. *Journal of Visual Culture*, 18(2), 187–208. <https://doi.org/10.1177/1470412919841018>

Balanzategui, J. (2021). The digital gothic and the mainstream horror genre. In E. Falvey, J. Wroot, & J. Hickinbottom (Eds.), *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror* (p. 288). University of Wales Press.

Blank, T. J., & McNeill, L. S. (2018). *Slender man is coming: Creepypasta and contemporary legends on the internet*. University Press of Colorado. <https://doi.org/10.7330/9781607327813>

Brzostek, D. (2016). Praktyka grozy i praktyki narracyjne. Creepypasta: Niesamowitości (w) sieci. *Literatura Ludowa*, 3, 53–61. <https://doi.org/10.12775/ll.3.2016.005>

Christophe, V. (1993). *Le récit d'un épisode émotionnel: réponses émotionnelles et comportements sociaux de l'auditeur* [Unpublished master's thesis]. Université Charles de Gaulle.

Denis, D., French, C. C., & Gregory, A. M. (2018). A systematic review of variables associated with sleep paralysis. *Sleep Med Rev*, 38, 141–157. <https://doi.org/10.1016/j.smrv.2017.05.005>

duketurning. (2020, September 27). *I found a hidden compartment in my new house, filled with thousands of credit cards and one weird notebook* [Online forum post]. Reddit. [https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/j0thxs/i\\_found\\_a\\_hidden\\_compartment\\_in\\_my\\_new\\_house](https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/j0thxs/i_found_a_hidden_compartment_in_my_new_house)

Duprez, C., Christophe, V., Rimé, B., Congard, A., & Antoine, P. (2014). Motives for the social sharing of an emotional experience. *Journal of Social and Personal Relationships*, 32(6), 757–787. <https://doi.org/10.1177/0265407514548393>

Eusebius, S., Parackal, M., & Gnoth, J. (2014, December). *Luhmann's Theory of Social Systems — A New Foundation for Research on Social Media* [Conference session]. Australian and New Zealand Marketing Academy Conference (2014): Agents of Change, Griffith University, Brisbane, Australia.

Freitas, C., & Amaro, M. (2016). Slender Man: creepypasta, mimeose e realidade. *Temática*, 12(1), 33–48. <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/27399/14713>

García-Roca, A. (2020). Creepypasta as metafictional textualities: training opportunities for media and information literacy. *Tonos Digital*, 40. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2715/1195>

Girim, G. (2017). A Critical Review of Luhmann's Social Systems Theory's Perspective on Mass Media and Social Media. *Insan & Toplum*, 7(2), 141–154. <https://doi.org/10.12658/human.society.7.14.M0218>

Henriksen, L. (2018). "Spread the word": Creepypasta, Hauntology, and an ethics of the curse. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 266–280. <https://doi.org/10.3138/utq.87.1.266>

Hicks, Chris (writechriswrite). (2020, September 4). *My sleep paralysis demon is actually a pretty chill guy* [Online forum post]. Reddit. [https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/imhzg1/my\\_sleep\\_paralysis\\_demon\\_is\\_actually\\_a\\_pretty/](https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/imhzg1/my_sleep_paralysis_demon_is_actually_a_pretty/)

Kemp S. (2021, January 21). Digital 2021: *The latest insights into the 'state of digital'*. We Are Social UK. <https://wearesocial.com/uk/blog/2021/01/digital-2021-the-latest-insights-into-the-state-of-digital>

Kyrylova, O., & Chornobylskyi, A. (2021). "Sotsialna merezha" yak metafenomen: dosvid funktsionuvannia onlainovoi platformy Reddit ["Social network" as a meta phenomenon: the experience of the online platform Reddit]. In *Mediasfera: lokalne ta hlobalne* (pp. 60–87). Juorfond.

Laura (hercreation). (2020, September 15). *When I was a kid, my dad kept a second family in our basement* [Online forum post]. Reddit. [https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/it8166/when\\_i\\_was\\_a\\_kid\\_my\\_dad\\_kept\\_a\\_second\\_family\\_in/](https://www.reddit.com/r/nosleep/comments/it8166/when_i_was_a_kid_my_dad_kept_a_second_family_in/)

Ondrak, J. (2018). Spectres des monstres: Post-postmodernisms, hauntology and creepypasta narratives as digital fiction. *Horror Studies*, 9(2), 161–178. [https://doi.org/10.1386/host.9.2.161\\_1](https://doi.org/10.1386/host.9.2.161_1)

Rauw, M. C., & Rimé, B. (1990). *Le partage social chez les adolescents*. Non-published manuscript.

Rimé, B. (1995a). Mental rumination, social sharing, and the recovery from emotional exposure. In W. Pennebaker (Ed.), *Emotion, disclosure, & health* (pp. 271–291). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/10182-013>

Rimé, B. (1995b). The social sharing of emotional experience as a source for the social knowledge of emotion. In J. A. Russell, J. M. Fernandez-Dols, A. S. Manstead, & J. C. Wellenkamp (Eds.), *Everyday conceptions of emotions. An introduction to the psychology, anthropology and linguistics of emotion* (pp. 475–489). Kluwer. [https://doi.org/10.1007/978-94-015-8484-5\\_27](https://doi.org/10.1007/978-94-015-8484-5_27)

Rimé, B. (2007). Social Sharing of Emotion as an Interface Between Individual and Collective Processes in the Construction of Emotional Climates. *Journal of Social Issues*, 63(2), 307–322. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.2007.00510.x>

Rimé, B. (2009). Emotion elicits the social sharing of emotion: Theory and empirical review. *Emotion Review*, 1(1), 60–85. <https://doi.org/10.1177/1754073908097189>

Rimé, B., & Zech, E. (2001). The social sharing of emotion: Interpersonal and collective dimensions. *Boletín de Psicología*, 70, 97–108. <http://hdl.handle.net/2078.1/92733>

- Rimé, B., Mesquita, B., Boca, S., & Philippot, P. (1991). Beyond the emotional event: Six studies on the social sharing of emotion. *Cognition & Emotion*, 5(5–6), 435–465. <https://doi.org/10.1080/02699939108411052>
- Rimé, B., Philippot, P., Boca, S., & Mesquita, B. (1992). Long-lasting cognitive and social consequences of emotion: Social sharing and rumination. *European review of social psychology*, 3(1), 225–258. <https://doi.org/10.1080/14792779243000078>
- Rodríguez Hidalgo, C., Tan, E., & Verlegh, P. (2015). The social sharing of emotion (SSE) in online social networks: A case study in live journal. *Computers in Human Behavior*, 52, 364–372. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2015.05.009>
- Sánchez, S. (2018). Folklore digital: la vigencia de las leyendas urbanas en los creepypastas. *Heterotopías*, 1(1). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/19993>
- Wholesomenosleep. (2017, March 25). *Wholesomenosleep: Scary stories with sweet endings* (Social media community). Reddit. <https://www.reddit.com/r/Wholesomenosleep/>
- Wiles, W. (2013, December 20). *Creepypasta. With a flood of dark memes and viral horror stories, the internet is mapping the contours of modern fear*. Aeon. <https://aeon.co/essays/creepypasta-is-how-the-internet-learns-our-fears>
- Williams, C. (2015, February 2). How has Creepypasta transformed folklore? *Digital Humanities Symposium*. <https://newprairiepress.org/digitalhumanities/2015/LitPanel/4>
- Willsey, K. (2020). Deer Trevor. In A. Peck & T. J. Blank (Eds.), *Folklore and social media* (p. 256). Utah State University Press.
- Zech, E., Rimé, B., Nils, F., & Feldman, R. S. (2004). Social sharing of emotion, emotional recovery, and interpersonal aspects. In P. Philippot (Ed.), *The regulation of emotion* (pp. 157–185). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

### Anton Chornobylskyi

Oles Honchar Dnipro National University, Ukraine

### Oksana Kyrylova

Oles Honchar Dnipro National University, Ukraine

## SOCIAL SHARING OF EMOTIONS IN SOCIAL MEDIA SYSTEM: RESULTS OF THE ANALYSIS OF CREEPYPASTA'S COMMENTS ON REDDIT

The relevance of the article is explained by the communicative significance and the functions that the social media system has today. American platform Reddit is not only a platform for world-class communication but also it's a space for possible implementation of offline interaction models. Currently, both the popularity of Reddit and its influence on the physical world are growing. The object of the study is users' comments to the highly talked creepypasta "My Sleep Paralysis Demon is Actually A Pretty Chill Guy". This creepypasta is published in *NoSleep* community that is the most popular subreddit for sharing horror posts. We use a creepypasta as a convenient material for research due to its communicative nature. This is digital fictional content that is perceived as real (through the internal rules of the *NoSleep* community) and is not temporal. The article studies the process of social exchange of emotions, their re-experience during the description of the event that caused them. The aim of the study is to find out whether Reddit allows the laws of real social interaction to be transferred to the online space. To solve the problem was used a set of methods, chief among them was the intent analysis.

Results. The study has shown that user feedback can be represented by one of three forms (or their certain combination): direct emotional feedback that expresses a certain emotion obtained after reading the creepypasta, commenting on a story that is predominantly a rational expression of thoughts about a story, and a personal experience that is a presentation of information about users commenting on creepypasta. Their calculation showed the existence of common features between offline social sharing of emotions and its digital counterpart. The ratio of different forms of comments depends on the degree of discussion of creepypasta and the specifics of the central topic.


Creepypasta is currently actively attracting the attention of scientists around the world, but its formation and formation as a genre of the digital environment is mainly studied. This study focused on the specifics of Creepypasta on Reddit, taking into account the internal rules of the community. For further research, it seems promising to study other genres of the digital environment from the perspective of social sharing of emotions.

*Keywords:* social sharing of emotions; social media; Reddit; creepypasta.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2021

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.8>  
УДК 0070:304:070

### Катерина Дюжева

Житомирський державний університет імені Івана Франка  
вул. Велика Бердичівська, 40, м. Житомир, 10002, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-1357-8720>  
r.bekaterina@gmail.com

## ТЕЛЕПРОГРАМА «СВІТ НАВИВОРІТ» ЯК ПРОЄКТ ФОРМАТУ УКРАЇНСЬКОЇ ТРЕВЕЛ-ЖУРНАЛІСТИКИ

Сучасна журналістика порівняно з журналістикою минулого століття набагато спрощує комунікацію між автором і реципієнтом через використання можливості подорожувати та швидко транслювати отриману інформацію кінцевому споживачу, реципієнту. Окрім технологічності, сприяє цьому формат, обраний автором інформаційного повідомлення. Предметом дослідження є телепрограма «Світ навиворіт» — зразок медіатуризму, що репрезентує українському реципієнту далекі та маловідомі культури населення різних країн у репортажних випусках. Як свідчить наведена в статті інформація щодо кількості переглядів проєкту в Інтернет-мережі, це популярний та актуальний для сучасного реципієнта різновид медіапродукту. Наукова проблема полягає в з'ясуванні формату передачі в умовах поширеного нині явища жанрового синкретизму. Мета дослідження — уточнити жанрову характеристику «Світу навиворіт», знайти класифікаційну нішу для формату. Тому в статті приділено увагу аналізу рис і характерних ознак проєкту, що виявляється в наведених прикладах різних серій програми, і це становить новизну дослідження. За допомогою розмислів, викликаних указаними особливостями, у статті запропоновано спробу з'ясувати, чим же є «Світ навиворіт»: тревел-шоу, репортажем, оглядом, подорожнім нарисом тощо. Формат передачі, аналогів якій в українському медіапросторі немає, можна визначити як самобутнє тревел-шоу, синкретичне в жанровому аспекті явище. Підтвердженням цього постають такі риси та особливості: повідомлення з місця події, коментарі очевидців, авторські ремарки та безпосереднє враження, комунікація, драматизм, подієвість, контраст, набуття ознак новинного дискурсу, лайфстайл-журналістики. Розглянутий у статті масив сезонів випусків програми «Світ навиворіт» поєднує в собі риси інформативності, публіцистичності, аналітики, художності та розважальності. Проведено також паралель із подібними тревел-проєктами, що існують в українському медіасередовищі. У роботі використані такі загальнонаукові методи: компаративний, описовий, типологічний, історико-функціональний, системний, аналізу, синтезу. Перспективою подальших досліджень видається розроблення способів вивчення парадигми формату української тревел-журналістики з обов'язковим контролем рейтингу на основі кількості переглядів.

*Ключові слова:* тревел-журналістика; тревел-шоу; жанровий синкретизм; ексклюзивна інформація; контент; комунікація.

Телепрограма «Світ навиворіт» є авторським проєктом журналіста і мандрівника Дмитра Комарова. Наукова проблема полягає в з'ясуванні формату передачі, аналогів якій за форматом в українському медіапросторі немає. Більшість сучасних медійних проєктів тяжіють до жанрового синкретизму, тому постає питання знаходження рис, ознак, особливостей, притаманних конкретним жанрам. Розглянутий у статті масив сезонів і випусків програми «Світ навиворіт» поєднує в собі риси інформативності, публіцистичності, аналітики, художності та розважальності.

Теоретико-методологічну базу статті становлять праці дослідників Ю. Полежаєва, М. Варич, К. Катріч, О. Юферевої, Г. Володавчик, які є дотичними до питань тревел-журналістики як явища в середовищі українського медіапростору. Зокрема, вищезазначених учених цікавлять здобутки, проблеми, тенденції та перспективи вітчизняної

тревел-журналістики в науковому, соціальному та культурному аспектах.

Інтенсивний ритм життя сучасної цивілізованої людини настільки активно пропагується звідусюди (з реклами, медіа, політики, економіки), що для частини населення з доходом нижче від середнього абсолютно реальною стає загроза бідності через проблему надлишкової соціальної нерівності. Реципієнт тотально адсорбує інформацію про те, якою успішною, красивою може бути людина, і кожен розуміє, що задля цього потрібно мати певні фінансові засоби. Вир професійних обов'язків та бажання стати заможнішими часто керують людськими вчинками. І важливою нині постає проблема спілкування, проведення часу з родиною, рекреації після праці. COVID-19 привніс свої серйозні корективи в і без того непросте життя більшості українських родин. Відповідно, попит на туристичні поїздки знизився.

Населення стало більше «подорожувати очима», тобто пізнавати світ через телебачення й інтернет. Це стало мотивацією для тих, хто працює над створенням тревел-контенту в Україні. Найбільшу популярність у ютубі серед сюжетів про мандрівки здобув канал Антона Птушкіна. Так, випуск «Швейцарія. Майже ідеальна країна» від 15 жовтня 2019 року станом на 21 жовтня 2021 року, тобто за 2 роки, має 30 062 500 переглядів. А сюжет «Намібія. Африка, до якої вам захочеться поїхати» (13.04.2021) за пів року після публікації набрав 11 922 078 переглядів.

Інший приклад телевізійних мандрів — авторський проєкт Дмитра Комарова «Світ навиворіт». Програма була розроблена й досі виходить на телевізійному каналі «1 + 1». У ютубі найбільше переглядів (7 314 232) станом на 21 жовтня 2021 року, тобто за 7 років, набрав випуск 5-го сезону «Індонезія. Унікальний репортаж з острова Ява» від 8 червня 2014 року. Опублікований 4 дні тому (16.10.2021) випуск «Базар Кісахвані: одна з кулінарних столиць світу» має 56 816 переглядів. Квінтесенцією тревел-шоу Дмитра Комарова є не просто враження, експресія, огляд, спостереження за природою та людьми, на чому робить акцент Антон Птушкін, а саме «виворіт» — те, чого ніколи не можна знайти в туристичних путівниках або побачити під час огляду популярних серед іноземців визначних пам'яток. Навіть розповідаючи про щось відоме, як-от про бразильський карнавал, качку по-пекінськи або японську гору Фудзіяма, автор передачі знаходить із перших джерел (найчастіше — з перших вуст у місцевих жителів) інформацію, якої немає в довідниках та енциклопедіях. Важливим є занурення Комарова в побут і традиції різних етносів. Цьому сприяє мінімалістичний склад знімальної групи: ведучий, оператор, гід-перекладач. Оскільки не завжди люди хочуть, щоб їх знімали чи принаймні розпитували про болісні для них речі, то їм набагато простіше відкритися й без остраху розказати про себе, коли поряд троє осіб, ніж коли це повномасштабна знімальна група з великою кількістю операторів, режисерів, продюсерів, гримерів і масивом техніки. Родзинкою «Світу навиворіт» є позачасовість більшості випусків. Те, що з'явилося в ефірі 10 років тому, досі цікаво переглядати. Віднайдено події та явища, не залежні від плину часу. Якщо не звертати уваги на дату публікації, то лише коли журналіст конвертує місцеву валюту в гривні або долари США, за валютним курсом стає зрозуміло, що перед нами давній або новий матеріал. Але щоденні заняття, наприклад індіанців, новозеландців, до яких власноруч долучається Дмитро Комаров, становлять інтерес для аудиторії і через 10 років. І цим вдало користується телеканал, регулярно транслюючи випуски «Світу навиворіт» кількарічної давності. У репортажі від 8 вересня 2016 року про збирання дикого меду в Непалі ексклюзивні кадри підйому під гору по стільники

самого автора та безпосередня його участь у цій рутинній для регіону (і надзвичайно небезпечній та ризикованій для українського журналіста) праці мисливців за медом навряд чи залишать байдужим реципієнта незалежно від віку, статі чи статків. І неважливо, дивиться глядач цей сюжет сьогодні чи декілька років тому, цікавість його та новизна для новачка невіддільні часом.

З погляду наукового наразі потребує уточнення жанрова характеристика «Світу навиворіт», знаходження класифікаційної ніші для формату. Чим же є «Світ навиворіт»: тревел-шоу, репортажем, оглядом, подорожнім нарисом? На думку К. Катріч, «у тревел-журналістиці ведучий програми (він же тревел-журналіст або тревел-райтер) втілюється у чотирьох <...> амплуа: репортер, інтерв'юєр, коментатор та оглядач. Та частіше за все, у тревел-програмах ведучий проводить інтерв'ю та робить огляди» (2015, с. 132). Проаналізуємо риси тревел-шоу, репортажу, огляду, подорожнього нарису, наявні в проєкті «Світ навиворіт», а також зробимо спробу наукового осмислення розважального, пізнавального тревел-контенту на телебаченні та в мережі «Інтернет».

Тревел-шоу характеризується такими ознаками, як легкість сприйняття, видовищність, експресія, можливість включення реципієнта в процес перегляду будь-коли, незалежно від того, чи програма транслюється давно або щойно почалася. За подібністю тревел-шоу наближається до ведення щоденника, що межує із серйозною журналістикою. Так, ведучий програми «Світ навиворіт» фіксує на камеру свої пригоди протягом майже цілої доби. Глядач може бачити і ранковий підйом Д. Комарова (як-от гігієнічні процедури на березі річки в оточенні дикунів у Бразилії), і вечірню підготовку до сну (наприклад у наметі племені масаїв). Варто зауважити, що цей прийом використовується і в передачі «Орел і решка», тобто винаходом «Світу навиворіт» він не є. Паралель зі щоденниковими записами можна провести також з огляду на вказівку подекуди в кадрі точного часу зйомки. У випуску про зимовий риболовецький фестиваль у Китаї (11-й сезон) неодноразово фіксується температура атмосферного повітря. Дослідниця О. Юферева вказує на те, що жанрові рамки подібного медіапродукту «дотримуються чітких часопросторових меж. Так, їхньою прикметною ознакою є обмеження часового відтинку, що призводить до більш щільного графіку, напруженого сюжету, більш відповідального й <...> промовистого з різних точок зору (економічна, ідеологічна, туристична) вибору об'єктів спостереження» (2013, с. 54).

Напруженість сюжету часто можна простежити у випусках програми (наприклад різке погіршення самопочуття ведучого під час підкорення гірської вершини в Непалі, екстремальний рафтинг із загрозою потоплення в Бразилії, неочікуване відкриття магазину для «чоловіка-лисиці»

в Пакистані), а особиста активна присутність і безпосереднє враження наратора від участі в подіях сюжету додають глядачеві тривоги під час перегляду. Спрацьовує головний принцип репортажу: реципієнт дізнається не лише про те, що, де, коли і як відбувається, а й через екран ніби долучається до учасників подій, отримуючи репортажну інформацію про смак, запах, настрій локації, як-от у випуску про секрети традиційної страви закритої провінції Белуджистан у Пакистані. Д. Комаров зазирає за фасад загальновідомого, руйнує соціальну дистанцію, зумовлену різницею культур, «збирає повідомлення очевидців, власні спостереження й переживання і знайомить читача з їхнім змістом почасти розповідною, почасти описовою, почасти зображальною мовою» (Галлер, 2011, с. 121). Серед репортажних рис «Світу навиворіт» також є живе враження глядача, його глибоке проникнення в життя, показане у випуску. Реципієнта не відпускає думка про те, що це він сам щойно нібито побував у Пакистані, Болівії або Китаї. Лапідарно, без зайвого пафосу, манірності або штучної гри на камеру, прямо і безпосередньо передається зорова, слухова інформація, крім того, ефект присутності, опис ароматів, тактильних відчуттів теж простежуються у випусках Д. Комарова.

Зіставляючи розуміння огляду як аналітичного жанру журналістики, для якого характерним є передусім узагальнення, створення широкого полотна певних суспільних процесів, із випусками проекту «Світ навиворіт», розуміємо, що й тут є багато спільного. Наприклад, під час підйому в гори в Непалі ведучий розповідає про життя тамтешніх мешканців, їхні пристосування до високогірних умов, важкодоступність звичайних для нас умов життя, праці та побуту. Ця інформація подається не суто з нейтральної позиції журналіста, а з глибини знань, одержаних від самих горян. Досліджуючи огляд як жанр, М. Варич пише про те, що огляд «характеризується стислістю, лаконічністю, конкретністю і зорієнтованістю на аудиторію, яка через свою надмірну зайнятість не читає великі за обсягом матеріали, але водночас прагне бути поінформована» (2013, с. 362).

Жанру подорожнього нарису притаманна художність викладу реальних подій. Справді, осмислення дійсності Дмитром Комаровим часто побудоване на його внутрішніх переконаннях, особливостях того середовища, у якому він формувався як особистість. І його ерудованість, вихованість, освіченість допомагають йому увиразнити показане на екрані, влучно і вчасно дібрати потрібне слово, дотепний вислів або провести аналогію між побаченим, почутим та знаним раніше. Нові враження вдало доповнюються життєвим досвідом і знаннями, а комунікативні навички полегшують спілкування та створення унікального контенту про описувані місця. І втілюється все це у вигляді зображення на екрані, прокоментованого та поясненого крізь призму

власного «я» ведучого. Отже, синтез інформативності та художнього узагальнення наближає «Світ навиворіт» і до жанру подорожнього нарису. Г. Володавчик, досліджуючи питання еволюційної трансформації жанру подорожнього нарису, доходить висновку про те, що «у сучасному медіа-просторі <...> розважити глядача, надаючи йому повну “суб’єктивну” інформацію про певну країну та практичні поради» від «першої особи», — головна мета тревелконтенту, важливим складником якого часто постає

елемент авантюри та гри. На відміну від подорожніх нарисів, у тревел-шоу відсутній детальний опис шляху — глядач просто від цього втомлюється. Першочергове завдання сучасного тревел-шоу — візуально вразити глядача не тільки гарною картинкою, а й унікальною подачею інформації крізь призму особистісної оцінки ведучого. <...> Тревел-шоу у порівнянні з подорожнім нарисом часів середньовіччя охоплює ширший тематичний аспект. Завдяки сучасним технологіям жанр подорожнього нарису еволюціонував та прийняв на себе виклик — не тільки розповісти про подорож, а й візуалізувати її. (2018, с. 119)

Грунтовним є наукове осмислення розважального, пізнавального контенту на телебаченні та в мережі «Інтернет» дослідником Ю. Полежаєвим. Так, він пише про те, що в

сучасному журналістичнознавчому дискурсі можна виділити три магістральні напрями дослідження тревел-журналістики. Першим є теоретико-методологічний, в рамках якого розглядаються такі проблеми, як відносини тревел-журналістики з журналістикою загалом та такими її видами, як новинний дискурс, лайфстайл-журналістика, а також такими сферами, як туризм, піар, міжкультурна комунікація та консьюмеризм. Другий напрям фокусується на кореляції тревел-письма з ідеологічним (владним, регіональним, колоніальним, постколоніальним та ін.), рекламно-консьюмерським, гендерним та іншими дискурсами. Цей напрям також пов’язаний з численними вузькими проблемами, як-от: специфіка професійної діяльності тревел-журналіста і характер його взаємодії з туристичним бізнесом, його кореляція з прагматично детермінованими аспектами та ідеологічними запитамі соціуму. Третій напрям репрезентують праці, присвячені аналізу різних національних традицій тревел-журналістики, доробку конкретних журналістів-практиків та специфіці контенту окремих публікацій, пов’язаних з темою мандрів і туризму. (2015, с. 139)

Візьмемо за основу теоретичні тези вищезгаданого науковця і зробимо спробу проаналізувати

проект «Світ навиворіт» у цьому аспекті, що сприятиме з'ясуванню жанрових ознак проекту.

У випусках можна простежити риси новинного дискурсу. Так, у кожній серії «Світу навиворіт» для глядача є щось нове, незнане, як у репортажі про так зване селище вампірів у Бразилії. Попри страшене для слуху пересічного реципієнта назвисько села Арарас, із передачі зрозуміло, що нічого страшного там насправді немає, та й самі вампіри відсутні. Клеймом мешканців цього населеного пункту є генетична хвороба, яка призводить до несприйняття сонячного проміння, унаслідок чого шкіра вкривається жахливими виразками та ранами. Тому активно жити такі люди змушені вночі, удень ховаючись від сонця. Оскільки чисельність героїв випуску, як і хворих на цю недугу людей, не дуже велика, кількість інформації про них у медіа незначна. Тому для українського глядача сюжет завдяки специфіці свого змісту та часового фактора набуває ознак новинного дискурсу, адже спрацьовує принцип єдності події або явища із розповіддю про нього.

Ознаки лайфстайл-журналістики також наявні в матеріалах Дмитра Комарова та Олександра Дмитрієва. Тут важливо підкреслити саме роль останнього, який є відповідальним за створення картинки, образу, невідомо-яскравих і живих моментів життя людей різних куточків світу. У друкованих виданнях це був би аналог глянцевого журналу на кшталт «National Geographic», «Світ туризму», «Вокруг света», «Wanderlust». Оператор чітко та безпристрасно передає безпосереднє враження від стилю життя, наприклад у джунглях на острові Нова Гвінея. Знімальна група з двох осіб доволі легко занурюється в щоденний побут і традиції племені караваїв, викликаючи в них невідомо довіру й інтерес. Особистісні риси ведучого, як-от харизматичність, тактовність, чемність, доброзичливість, допомагають досі незнайомим людям розкрити особливості своїх буднів та свят, звичок та переконань, що дає Д. Комарову змогу показати глибоко пізнавальні кадри, у центрі яких — лайфстайл далекої цивілізації.

Безперечно, багато точок дотику має тревел-журналістика з туризмом, який власне і є її виток, першоджерелом. Передачі «Світ навиворіт» передусім тим і цікаві, що біля нетуристичних об'єктів земної кулі має змогу побувати невеликий відсоток глядачів, і в той же час це викликає інтерес більшості українців. А знайдені автором проекту несподівані ракурси, «виворіт» життя звичайних людей ще більше привертають увагу. Відвідані Дмитром Комаровим Камбоджа, Індія, Африка, В'єтнам, Індонезія, Латинська Америка, Болівія, Непал, Японія, Бразилія, Китай, Пакистан у випусках постають не поверховою картинкою, першим враженням звичайного туриста, що приїхав на тиждень, а повноцінним довідником, енциклопедією життя певного народу, який по-справжньому, з середини й без штучного

туристичного глянцю розкривається перед щирістю та безпосередністю автора і оператора.

Аналізуючи програму «Світ навиворіт», варто звернути увагу і на такий аспект, як реклама та піар. Маркетингове просування стосується передусім каналу «1 + 1», із яким незмінно співпрацює автор протягом усього часу існування програми. Промоція одного з найпотужніших медіахолдингів сприяє охопленню великої глядацької телеаудиторії.

Важливим складником контенту передач є і міжкультурна комунікація. Знайомство з новими сім'ями, племенами Дмитро Комаров обов'язково будує на основі обміну інформацією про те, як відбувається певне явище або подія у них, і як — у нас в Україні. Символічними тут є подарунки: вишиванки, хустки, булава, українські напої або страви. Так не лише глядач отримує нові знання про далекі краї, а й тамтешні жителі дізнаються про нашу країну та її звичаї. Аналіз коментарів користувачів ютубу до випусків «Світу навиворіт» свідчить, що реципієнти задоволені передачами: часто висловлюють подяку, захоплюються сюжетами, пишуть про те, що не мають можливостей для мандрівок і з радістю «подорожують» очима ведучого.

Консюмеризм у журналістиці — явище глобального характеру, притаманне всім без винятку сферам життя, до яких прямо чи опосередковано може бути дотичною людина. Із цього логічно випливає й орієнтація усього, що б не створював журналіст чи оператор, на споживача. Самопрезентація наратора, його внутрішня етика, глибинні переконання — усе це певним чином підпадає під вплив медіаметри програми. І трансльоване з екрану кінцевому реципієнту вже є своєрідним агломератом того, що відзнято в Камбоджі, Пакистані, Болівії або Бразилії, і того, що може бути актуальним і відповідатиме сьогочасним запитам аудиторії. Скажімо, Дмитро Комаров акцентує, що в Індії мер міста не має автомобіля і живе у звичайнісінькому помешканні, підкреслюючи при цьому, що чиновники та держслужбовці аналогічного рангу в Україні володіють розкішними автомобілями й маєтками. Тут спрацьовує природний споживацький інтерес. Або, наприклад, ведучий показує популярного і заможного бразильського телеведучого (10-й сезон, 14-й випуск), який говорить про те, що мріє одружитися з дівчиною з України, і відразу звучить заклик до українок писати чоловікові в соцмережі. Це теж може служити засобом заохочення для споживача-реципієнта.

Успіх Дмитра Комарова як професіонала полягає в тому, що творчий складник його журналістської діяльності повернутий обличчям до глядача. Тобто «Світ навиворіт» — проект, який аудиторія любить і чекає, особливо цінуючи оригінальність матеріалу, якість текстового наповнення, ексклюзивну інформацію та глибокодумний підхід до виваженої аналітики або коментарів.

Неоднозначність і відносна новизна тревел-журналістики як явища в українському медіапросторі зумовлює той факт, що тематично та жанрово конкретизувати певний проєкт доволі складно. Вдалося помітити таку закономірність, що тревел-журналістика як напрям завжди має: 1) свій конкретний предмет; 2) свої, притаманні саме йому особливості опису та кута подачі матеріалу; 3) ступінь виявлення авторського ставлення до зображеного у відео; 4) межу між аналізом та нейтральним викладом; 5) аудиторію, на яку розраховує ведучий. Із цього випливають і особливості представленої інформації, і перелік місць для відвідування, зйомки та подальшої трансляції.

Для порівняння: предмет розгляду ведучої Жанни Бадоевої в її проєктах «Життя інших» та «Інше життя» — життя корінних іноземців у себе вдома, у своїх країнах від появи на світ у пологовому будинку і до пенсійного віку та поховання. Дмитро Комаров зосереджений на пошуку «вивороту» будь-якого об'єкта і місця, причому йому цікаві як люди, так і природні явища або пейзажі. Антонові Птушкіну цікаво сходити зі звичайних туристичних шляхів, показувати дотичні до туристичних, проте зовсім не розтиражовані й малознані місцини. Його випуски часто базуються на враженнях вихідців з України, які доволі довго проживають за кордоном, в Австралії, Канаді, Європі тощо. Отже, велике значення мають специфіка напряму тревел-журналістики, його мета і проблематика.

Усі ведучі програми «Орел і решка» працюють у форматі, визначеному режисерами, сценаристами та продюсерами. Тобто імпровізація, яка є такою відчутною і живою у проєктах Д. Комарова, А. Птушкіна, Ж. Бадоевої, тут дещо знівельована. Про це свідчать і слова колишніх ведучих програми, які вказували на подібну «незручність» та обмеженість у самовираженні. Це дає можливість утримувати особливості формату в певних межах під час зміни ведучих, що відбувається в «Орлі і решці» доволі часто. Проте водночас це зацікавлює глядача не стільки постаттю самого ведучого (хоча це неординарні, яскраві та відомі персоналії на кшталт Регіни Тодоренко, Насті Івлєєвої, Андрія Біднякова, Лесі Нікітюк, Євгена Синельникова, Колі Серги та запрошених зірок: Верки Сердючки, Надії Дорофєєвої, Івана Дорна, Микити Алексєєва), скільки показаною у випуску дестинацією. Обов'язковою для кожного ведучого програмою є показ місцевої кухні або відвідування ресторану, поселення в сегменті лухігу або в найдешевшому варіанті розміщення, відвідування розкішних та найдешевших розваг. І все це побудовано на постійному контрастному порівнянні життя з безлімітною банківською картою і життя на \$100. Висловлюється ставлення ведучого до відвіданого місця, його визначних місць, природи, людей, а також звучить оцінка: подобається або не подобається, радить він сюди

приїжджати чи ні, чим зайнятися тут, а чим усе ж не варто. Саме тут найбільше можливостей для розкриття власного «я» кожного ведучого, для його почуття гумору, для його вміння висловлювати емоції, дивуватися й радіти життю. І в цьому — велика життєствердна перевага проєкту «Орел і решка».

За словами Ю. Полежаєва, у тревел-шоу

функції розваги реалізуються за допомогою наступних прийомів: драматизації (читач, нібито, стає свідком); наративності (подійність); експліцитної етико-естетичної оцінки; контрасту; карнавалізації та діалогічності, що реалізується за допомогою включення в авторський текст думок та висловлювань представників різних культур, які дають оцінку подіям та виступають «гідами» до незнайомого світу іншої культури. (2014, с. 330)

Аналізуючи наведену вище цитату дослідника, зазначимо, що прийом драматизації найбільше притаманний випускам «Світу навиворіт», коли глядач бачить ексклюзивну відеоілюстрацію того, що відбувається з ведучим, як, наприклад, перегони на биках у Пакистані (3-я серія, 12-й сезон). Репортажність випуску підкреслюється живим враженням, прямою трансляцією події, свідками та учасниками якої є ведучий і оператор. Драматизмом насичені також передачі Дмитра Комарова про пошуки й розкриття таємниці існування еті в Непалі. Ведучий тримає інтригу до кінця, змушуючи реципієнта уважно переглядати свій відеоматеріал.

Наративність, тобто оповідність, подієвість тревел-шоу можна проілюструвати кожним випуском «Світу навиворіт». Так, під час експедиції до Бразилії ведучий разом із місцевими поліцейськими патрулює острів Маражо, сидячи верхи на буйволі. Дмитро стає учасником повноцінного робочого дня цих людей, показуючи, кого зупиняє поліція, як саме вона працює без автомобілів і мотоциклів. Наратор їде верхи на тварині й коментує все, що відбувається, включаючи власні враження.

Прийом експліцитної, тобто незауваженої, прямої, явної етико-естетичної оцінки часто, майже постійно, використовується в тревел-шоу. Без авторського враження тут не обійтись, бо його відсутність позбавила б випуски ефекту живого спілкування. У випусках про наркотрафік у Південній Америці Д. Комаров та О. Дмитрієв відкрито, подекуди навіть ризикуючи життям, розповідають про життя пов'язаних із цим явищем людей, показують їх, знімають інтерв'ю та дають оціночні судження, намагаючись не засуджувати, не докоряти, не повчати, а зрозуміти ті внутрішні мотиви, що штовхають місцеве населення на подібні заробітки. І Дмитро Комаров не приховує розпачу й жалю через власну безпорадність, через те, що не може змінити життя цих

людей, а особливо — молодшого покоління, дітей.

Контраст — ще один із прийомів формату українських програм про подорожі. Найяскравіше він втілений у концепції «Орла і решки», де протиставляється бюджетне проживання протягом двох днів і відпочинок із нелімітованими витратами. Отже, контраст є основоположним у цій передачі. У проєкті ж «Світ навиворіт» контраст є дещо іншим. Він передусім внутрішній, тобто має моральне забарвлення, як-от у 9-му сезоні, присвяченому Японії, де автор постійно протиставляє цивілізаційні суспільні норми поведінки, «правила гри» в країні сакур, гейш і трудолюбців власним переконанням та звичному ритму життя як на батьківщині, так і в інших країнах.

Під час проведення дослідження вдалося виявити ключові особливості формату української тревел-журналістики на прикладі проєкту «Світ навиворіт», які, як видається, вирізняють його зпоміж інших споріднених і популярних нині випусків програм про подорожі (зокрема згаданих у статті тревел-шоу А. Птушкіна, Ж. Бадоевої, програми «Орел і решка»). Виокремлені відмінності забезпечують ведучому телепередачі «Світ навиворіт» популярність, любов реципієнтів і немалу кількість переглядів кожної серії програми. Цьому сприяють і висока якість відзнятого оператором матеріалу, ефективність комунікації Д. Комарова з населенням різних країн, паралельне існування в проєкті світу прадавнього, невідомого і високорозвиненої технологічної сучасної цивілізації.

З урахуванням знайдених під час проведення дослідження рис та ознак удалося помітити певні характерні для авторського проєкту Д. Комарова «Світ навиворіт» риси. Як було встановлено, репортажність випусків підкреслюється живим враженням, прямою трансляцією події. Це свідчить про те, що формат передачі можна визначити як самобутнє тревел-шоу з ознаками репортажу, огляду, подорожнього нарису, тобто синкретичне в жанровому аспекті явище. Підтвердженням цього постають такі риси та особливості: повідомлення з місця події, коментарі очевидців, авторські ремарки та безпосередні враження, комунікація, драматизм, подієвість, контраст, набуття ознак новинного дискурсу, лайфстайл-журналістики. Розглянутий у статті масив сезонів і випусків програми «Світ навиворіт» поєднує в собі риси інформативності, публіцистичності, аналітики, художності та розважальності. Таким чином, авторський проєкт Дмитра Комарова змушує реципієнта не просто пасивно спостерігати

за показаним на екрані, а й активно сприймати, аналізувати, розуміти і робити висновки про те, як живуть представники інших культур і як з огляду на це складається їхнє життя..

### Покликання

- Варич, М. (2013). Огляд як популярний жанр журналістики у спеціалізованих автомобільних журналах. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 3, 361–368.
- Володавчик, Г. (2018). Еволюція подорожнього нарису в тревел-шоу на телебаченні. У: *Медіапростір: проблеми і виклики сьогодення* (с. 116–120).
- Галлер, М. (2011). *Репортаж*. Академія Української Преси, Центр Вільної Преси.
- Катріч, К., Демченко, С. (2015). Стиль ведучого як вагова складова в авторських програмах формату «тревел-журналістика». *Молодий вчений*, 6(3), 132–134.
- Полежаєв, Ю. (2014). Тревел-журналістика як об'єкт наукової рефлексії: здобутки, проблеми та перспективи. *Психолінгвістика*, 16, 322–331. <https://doi.org/10.1016/j.protcy.2014.10.098>
- Полежаєв, Ю. (2015). Тревел-журналістика як об'єкт наукового осмислення: сфери інтересу та дискусійні проблеми (на матеріалі зарубіжного досвіду). *Поліграфія і видавнича справа*, 1, 131–140.
- Юферева, О. (2013). Наративні тенденції сучасної української тревел-журналістики в соціокультурній перспективі (на матеріалі журналу «Мандри»). *Наукові записки Інституту журналістики*, 53, 51–55.

### References (translated and transliterated)

- Haller, M. (2011). *Reportazh* [Reportage]. Akademiia Ukrainkoi Presy, Tsentri Vilnoi Presy.
- Katrich, K., & Demchenko, S. (2015). Styl veduchoho yak vahoma skladova v avtorskykh prohramakh formatu "trevel-zhurnalistyka" [The style of the presenter as an important component in the author's programs of the "travel journalism" format]. *Molodyi vchennyi*, 6(3), 132–134.
- Poliezhaiyev, Yu. (2014). Trevel-zhurnalistyka yak ob'iekt naukovoi refleksii: zdobutky, problemy ta perspektyvy [Travel journalism as an object of scientific reflection: achievements, problems and prospects]. *Psyhoholnhvistyka*, 16, 322–331. <https://doi.org/10.1016/j.protcy.2014.10.098>
- Poliezhaiyev, Yu. (2015). Trevel-zhurnalistyka yak ob'iekt naukovoho osmyslennia: sfery interesu ta dyskusiini problemy (na materialy zarubizhnogo dosvidu) [Travel journalism as an object of scientific understanding: areas of interest and discussion issues (based on foreign experience)]. *Polihrafiia i vydavnycha sprava*, 1, 131–140.
- Varych, M. (2013). Ohliad yak populiarnyi zhanr zhurnalistyky u spetsializovanykh avtomobilnykh zhurnalakh [Review as a popular genre of journalism in specialized automotive magazines]. *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnogo instytutu presoznavstva*, 3, 361–368.
- Volodavchik, H. (2018). Evoliutsiia podorozhnoho narysu v trevel-shou na telebachenni [The evolution of travel essays in travel shows on television]. In *Mediaprostir: problemy i vykyky sohodennia* (pp. 116–120).
- Yufereva, O. (2013). Naratyvni tendentsii suchasnoi ukrainkoi trevel-zhurnalistyky v sotsiokulturnii perspektyvi (na materialy zhurnalu "Mandry") [Narrative tendencies of modern Ukrainian travel journalism in the socio-cultural perspective (based on the material of "Mandry" magazine)]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 53, 51–55.



**Kateryna Diuzheva**

Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

## **TV PROGRAM “SVIT NAVYVORIT” AS A PROJECT IN UKRAINIAN TRAVEL-JOURNALISM FORM**

Unlike the last century journalism, the modern one greatly simplifies the communication between the author and his recipient by using the ability to travel and to transmit the information the last user, the recipient, very quickly. Besides technologies, the format chosen by the author of the information message contributes to this. The main objective of the study and the subject of the research is the TV program “Svit navyvorit”. It is a sample of media tourism, which represents distant and little-known cultures and the population of different countries for the Ukrainian recipient in reportage issues. This is popular and relevant for the modern recipient type of media product. This thesis is proved according to the information provided in the study for the number of views by the project in the Internet. The scientific problem is to clarify the format of transmission in today conditions of the widespread phenomenon of genre syncretism. The aim of the article is to define the genre characteristics of “Svit navyvorit”, to find a classification niche for the format.

Therefore, the article pays attention to the analysis of features and characteristics of the project, which is manifested in the examples of different series by the program. This is the novelty of the study. With the help of reflections caused by these features, the article attempts to find out what the “Svit navyvorit” is: a travel show, a report, a review, a road story, etc. The format of the program, which has no analogues in the Ukrainian media space, can be defined as an original travel show, a syncretic phenomenon in the genre aspect. This is confirmed by the following features and peculiarities: reports from the scene, eyewitness comments, author’s remarks and direct impressions, communication, drama, eventfulness, contrast, the acquisition of signs of news discourse, lifestyle journalism. The array of seasons and issues of the program “Svit navyvorit” considered in the article combines the features of informativeness, journalism, analytics, art and entertainment. The following general scientific methods are used in the article: comparative, descriptive, comparative-typological, historical-functional, and systemic; method of analysis, synthesis. The prospect of further research is to develop ways to study the paradigm of the format of Ukrainian travel journalism with mandatory rating control based on the number of views.

*Keywords:* travel journalism; travel show; genre syncretism; exclusive information; content; communication.

*Стаття надійшла до редколегії 24.05.2021*