

Київський університет
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko
Kyiv University

Засновано 2012 р.
Щокварталу

Since 2012
Quarterly

СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2022 ——— ISSN 2311-259X ——— 28(3) —————

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

Історія літератури як структура

Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності
Тетяна Гребенюк 104

Українська філософська проза: *objectum fictum* чи літературна реальність?
Тарас Головань 113

Література у вимірах мета (на матеріалі есеїстики Григорія Штоня)
Тетяна Вірченко 119

Практики інтерпретації художнього тексту

Проблеми лідера, національної зради та готовності народу до боротьби за свою свободу в казках Івана Липи
Володимир Даниленко 125

Особливості анімалістичних кодів прози Едгара Аллана По
Оксана Гальчук 131

Біографістика і текстологія

Джерела Шевченкової обізнаності з японською культурою (коментар до кількох щоденникових записів)
Олександр Боронь 140

Медіа та віртуальна реальність


Моделі стереотипізації національних особливостей, гендерних ролей і поведінкових сценаріїв у серіалах (на прикладі польських серіалів «Наші пані у Варшаві» та «Лондонці»)
Олена Росінська 146

Деревовидна карта як різновид візуальної репрезентації даних у медіа
Анна Ліченко 156

Символічна природа, культурні коди і медіафункціональність мема «Русській воєнний корабль». Частина перша
Оксана Журавська 164

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
УДК 821.161.2-2.09:94(477)"1991"

Тетяна Гребенюк

Запорізький державний медичний університет
пр. Маяковського, 24, Запоріжжя, 69036, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-1910-5411>
s_gtv@ukr.net

МОВЧАННЯ Й ГОВОРІННЯ ЯК ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Актуальність статті зумовлена необхідністю літературознавчого дослідження творів сучасної української прози, зосереджених на проблемі впливу історичної травми на процес становлення ідентичності, у контексті новітніх набутків студій ідентичності, травми й пам'яті. Дослідження має на меті проаналізувати роль феноменів мовчання й говоріння як форм репрезентації історичних травм України ХХ століття у творах вітчизняної прози доби незалежності. Методологію аналізу становлять студії пам'яті, студії травми й студії ідентичності, а також постколоніальний підхід до аналізу художніх явищ. Предметом дослідження є форми репрезентації історичної травми в аналізованих текстах через комунікативні феномени мовчання й говоріння. У результаті дослідження основними формами репрезентації травми у творах вважаються такі: зосередження уваги на фізично німих унаслідок пережитих травм персонажах; показ персонажів, які замовчують власні травми — свідомо або внаслідок неусвідомлених комунікативних блоків; відображення хронологічно тяглого процесу формування в протагоніста внутрішнього табу на висловлювання соціально небажаних думок; увага до ситуації втрати пам'яті, яка унеможлиблює розуміння персонажем власної ідентичності; використання сюжетотвірного потенціалу таємниці, створення саспенсу завдяки смисловим лакунам в оповіді; «камуфлювання» ключової для нарративу твору історії про травму під незначну побічну оповідь, використання ненадійної нарації, яка стимулює читача до власної верифікації отриманих фактів і до власних висновків щодо значення історичної травми в індивідуальній життєвій історії персонажа. Новизна дослідження полягає в розгляді новітніх художніх творів, які репрезентують історичні травми ХХ століття, крізь призму комунікативних феноменів мовчання й говоріння. Зв'язки історичної травми зі становленням індивідуальної й національної ідентичності, втіленим в українському художньому дискурсі доби незалежності, являють собою цікаву перспективну проблему для подальших літературознавчих досліджень.

Ключові слова: наратив; сучасна українська література; історична травма; культурна пам'ять; національна ідентичність; мовчання.

У контексті подій нинішньої російсько-української війни, яка є геноцидним досвідом і спричиняє колосальну колективну травму й трансформацію всіх різновидів ідентичності українців, надзвичайно важливим і актуальним є осмислення специфіки наших попередніх історичних травм, зокрема тих із них, які стали основою формування самосвідомості й суб'єктності української нації в добу державної незалежності. Об'єктом уваги в цій студії є українська проза останніх тридцяти років. Особливістю цього літературного періоду є свобода репрезентації історичних травм ХХ століття на відміну від попередньої епохи цензурних обмежень і кон'юнктурних приписів у літературі.

Метою дослідження є аналіз мовчання й говоріння як специфічних форм репрезентації історичних травм ХХ століття в різножанрових художніх текстах української прози доби незалежності.

Теоретико-методологічна база дослідження

Методологічну основу дослідження становлять праці представників інтердисциплінарної галузі

сучасної гуманітаристики *студій травми (trauma studies)*, зокрема Джеффри Александера, Домініка ЛаКапри, Кеті Карут, Стефа Крапса і Герта Бюленса, Маріанни Гірш, Пьотра Штомпки та ін. Студії історичної травми нерозривно пов'язані з такою інтердисциплінарною галуззю гуманітаристики, як *студії пам'яті (memory studies)*. Цей зв'язок дослівно відбито в широковживаному в *memory studies* понятті «травматична пам'ять», яке ввела в обіг Барбара Міштал. Поняття є особливо важливим для цієї студії, оскільки наявність такого різновиду пам'яті характеризує протагоністів і персонажів аналізованих творів, часто є неусвідомленим джерелом мотивації суб'єктів дії. Тож уточнимо зміст цього терміна. Як зазначає Оксана Кісь, «травматична пам'ять — це така пам'ять, витоки якої криються в певному жахливому досвіді; найчастіше вона є особливо виразною, нав'язливою, неконтрольованою, стійкою та соматично-проявленою» (2010, с. 174).

Процес транспоклінневої передачі спогадів про травму розглядається також у концепції культурної пам'яті, яку розробили Ян і Аляйда Ассмани.

Зокрема, прикметним є виокремлення Аляйдю Ассман пам'ятних місць і травматичних місць історії (2017, с. 355–357). Під другими дослідниця має на увазі місця, які «блокують позитивне смислоутворення» (2017, с. 346), адже спроби розповісти історію цих місць (на відміну від «взірцевої» історії пам'ятних місць) блокуються психологічним тиском індивідуума або соціальними табу спільноти (2017, с. 347). Тобто йдеться про активацію механізмів замовчування травматичного минулого на рівні індивідуума й суспільства.

При розгляді функціонування феноменів пам'яті, травми, транспоклінневої передачі травматичного досвіду в сучасній українській прозі звертатимемося до праць сучасних вітчизняних дослідників — Тамари Гундорової, Ярослава Поліщука, Оксани Пухонської, які розглядають згадані проблеми в постколоніальному і посттоталітарному контекстах. При дефініюванні й розмежуванні понять історичної, колективної та культурної травм спираємося також на праці сучасних українських істориків Павла Горностая, Віри Додонової, Любові Найдьонової, Віталія Огієнка.

Матеріалом цього дослідження є корпус прозових текстів усіх видів і жанрів, у яких художньо репрезентуються історичні травми, перенесені українцями у ХХ столітті: «Рекреації» (1992) Ю. Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» (1996) та «Музей покинутих секретів» (2009) О. Забужко, «Тема для медитації» (2004) Л. Кононовича, «Солодка Даруся» (2004) та «Букова земля» (2019) М. Матіос, «Століття Якова» (2010) та «Соло для Соломії» (2013) В. Лиса, «Сни Юлії і Германа» (2011) Г. Пагутяк, «Чорний ворон. Залишенець» (2011) В. Шкляра, «Відлуння. Від забутого діда до померлого» (2011) та «Нова стара баба» (2013) Л. Денисенко, «Танго смерті» (2012) Ю. Винничука, «Вільний світ» (2014) Т. Белімової, «І тим, що в гробах» (2016) А. Бондаря, «Дім для Дома» (2017) В. Амеліної, «Мій дід танцював краще за всіх» (2019) К. Бабкіної, «За спиною» Гаськи Шиян (2019), «Амадока» (2020) С. Андрухович, «Хто ти такий?» (2021) А. Чеха, «Смерть лева Сесіла мала сенс» (2021) О. Стяжкіної та ін. Здебільшого ці твори репрезентують травматичні події засобами не екстрадієгетичної (Женетт, 1998), а інтрадієгетичної нарації, тобто через вкладені спогади наратора-протагоніста або інших персонажів про їхнє минуле.

Історична травма в гуманітарному дискурсі

Концептуалізація поняття історичної травми в цій статті потребує зіставлення його з наближеними за змістом, але не тотожними поняттями колективної й культурної травм.

Безперечно, базовим для розуміння аналізованого феномену є актуалізація змісту терміна індивідуальної психологічної травми. Адже досить часто аналіз суспільних травматичних досвідів подається в контексті психоаналітичних

студій, які первинно стосувалися психіки окремого індивіда. Наприклад, Кеті Карут у своїх дослідженнях психологічної травми апелює до праць Зигмунда Фрейда з теорії несвідомого, але механізми роботи з індивідуальним несвідомим вона поширює і на людську спільноту, застосовуючи, зокрема, метафоричні поняття на зразок «одержимості минулим» або «голосу рани» не тільки щодо окремих індивідів, а й щодо груп (Caruth, 1996). Стеф Крапс і Герт Бюленс застерігають проти підходу до колективної і постколоніальної травми з інструментарієм аналізу травми індивідуальної, адже це може призвести до ігнорування суспільством потреби в матеріальних фізичних діях (репараціях, політичних і економічних реформах тощо) для усунення наслідків цієї травми. Тож навіть при дослідженні художніх феноменів науковці виходять із тези, що колективна травма не є простою сумою травм індивідуальних (Crap, Buelens, 2008).

У цьому дослідженні між індивідуальною психотравмою й травмою історичною проводимо принципову межу, зазначаючи при цьому, що індивідуальні психотравми в аналізованих творах часто виступають своєрідними «кейсами», через сукупність яких історична травма оприявнює свою масштабність, а її наративізація набуває художньої переконливості.

Тож визначальними характеристиками *індивідуальної психологічної травми* вважатимемо такі: «вона репрезентує події, що шокують або викликають жах, загрожують або власне спричиняють смерть (смерті) чи порушення фізичної цілісності (такі як сексуальні втручання або тортури), або які роблять вражену ними особу (осіб) нездатною запобігти зумовленій ними психологічній або фізичній шкоді» (The encyclopedia of psychological trauma, p. 10).

Оскільки індивідуальна психологічна травма базується на суб'єктивній оцінці індивідом загрози і поріг її може бути різним у різних людей, існують певні труднощі при розмежуванні такої травми і наближених за змістом понять, зокрема стресу. Найбільш поширеними маркерами травми у спеціалізованому виданні *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge* визнаються такі:

- подія перебуває поза межами людського досвіду;
- наявна інтенсивна емоційна реакція;
- подразник викликає біль, страждання;
- оцінка події як загрозової для життя або фізичного благополуччя;
- травму спричиняють специфічні події: землетрус, насильство тощо;
- травма викликає специфічні реакції: страх, безпорадність, жах тощо;
- руйнування самооцінки, подія підриває основи уявлень про себе і світ;
- подія змінює подальший життєвий напрям, розділяє життя на «до» і «після» (Dalenberg et al., 2017, pp. 15–27).

При дефініюванні понять історичної, колективної й культурної травм варто усвідомлювати, що частково їхні смислові поля взаємонакладаються, але кожне з них має свої нюанси змістового наповнення.

У процесі кристалізації поняття *історичної травми* дослідники зосереджують увагу не тільки на руйнівних наслідках певної історичної події на групу людей, а й на подальшій транспоклінній передачі травматичного досвіду нащадкам. Наприклад, Любов Найдьонова окреслює поняття історичної травми як «кумулятивне (сукупне) емоційне і психологічне враження, накопичене як протягом життєвого шляху окремої людини, так і в наступних поколіннях; враження, яке було спричинене травматичним досвідом великої групи, членом якої людина себе вважає» (Найдьонова, 2012). На наслідках травми, які оприявнюються через пам'ять, акцентує Віра Додонова: «Історична травма — це катастрофічні події минулого, що супроводжуються крайніми формами насильства, руйнуванням звичного способу життя, а також їхні наслідки, що здійснюють спустошливий вплив на психіку, поведінку, пам'ять індивідів та соціальних груп» (Додонова, 2019).

Досить широким за змістом є поняття *колективної травми*. Павло Горностай максимально узагальнює, що це травма, яка стосується великих груп людей, і наводить такі приклади колективних травм, як війни, катастрофи, терористичні акти, загибель людей або втрата ними свободи, смерть національного лідера тощо (Горностай, 2012). Тож історична травма є колективною, оскільки група травмованих у ній кількісно значуща.

Коли йдеться про *культурну травму*, акцент із самої події травматизації переміщується на момент інформування про неї або усвідомлення суспільством своєї травми. Як пише Джеффри С. Александер, «культурна травма трапляється, коли члени спільноти відчують, що вони пережили жакливу подію, яка накладає руйнівний відбиток на культурну ситуацію, на їхню колективну свідомість і фундаментально змінює майбутню ідентичність (курсив мій. — Т.Г.)» (2004, р. 1). Іноді час травматизації й час усвідомлення її факту розділяють десятиліття, як-от у випадку травми Голодомору, що довго замовчувалася радянською владою. Також у ситуації культурної травми йдеться про покладання соціальної відповідальності за травматичні події на зловмисників і про подолання наслідків травми на інституційному рівні.

Важливими при розгляді художнього матеріалу сучасної української прози є постульована в працях Дж. С. Александера і Пьотра Штомпки ідея про те, що зміна індивідуальної й групової ідентичності є закономірним наслідком культурної (історичної) травми, а також стверджувана в працях Рона Аермана зворотна теза — культурні травми зазвичай починаються з руйнування основ колективної ідентичності (Eugeman, 2013, р. 49).

Конструктивний потенціал пережитої суспільством колективної травми для творення ідентичності ми можемо спостерігати в сучасній українській реальності, коли нація під впливом російської військової агресії згуртовується, а навіть найбільш проросійські її регіони виходять із зони ментального впливу держави-агресорки.

Кожен згаданий різновид травми — історична, колективна, культурна — своєю чергою, поділяється на підкласи. Віталій Огієнко намагається класифікувати різні травми соціальних груп, розмежовуючи їх за характером самої травматичної події, за характером внесення знань про травму в культурний простір, за природою спричинених травмою страждань і їх часової віддаленості від сьогодення (Огієнко, 2018).

Визначаючи об'єднувальні риси всіх цих травм, дослідник резюмує: «По-перше, травми завжди відносяться до групи (великої або малої) — об'єкта дії травматичної події. По-друге, травма — це криза такого масштабу, яка руйнує звичні рамки життя аж до такої міри, що вони не підлягають відновленню, аж поки їхнє місце не заступають нові рамки, що інколи відбувається впродовж кількох поколінь. По-третє, під травмою розуміють як травматичну подію, так і процес розвитку пам'яті про травму» (Огієнко, 2018).

Одним із наріжних у структурі теоретико-методологічної бази цієї статті є підхід до наратованого історичного матеріалу представника американської філософії історії Домініка ЛаКапри, чії праці присвячені аналізу історичних травм ХХ століття (таких як Голокост), питанням реакції жертв і агресорів на травму, її впливу на суспільство. ЛаКапра переносить у дискурс історичної травми окремі ідеї фрейдівського психоаналізу індивідуальної травми, зокрема ідею протиставлення посттравматичної скорботи й меланхолії. Він говорить про два підходи до роботи з травмою:

1) програвання (acting out) — прагнення до нав'язливого її повторювання із включенням себе в події минулого як Іншого. Тягне за собою меланхолію, яка є деструктивною;

2) пропрацювання (working through), яке передбачає критичний аналіз травми в контексті розмежування минулого, теперішнього й майбутнього. Воно тягне за собою скорботу, яка є конструктивною, й приводить до подальшого пом'якшення наслідків травми (LaCapra, 2014).

Зазначимо, що обидві ці реакції на травму широко репрезентуються в аналізованих художніх текстах, і специфіка цієї репрезентації стане у статті одним із предметів дослідницької уваги.

Репрезентація травми в тексті

При аналізі репрезентації історичної травми в художньому тексті варто враховувати окремі специфічні риси вербального втілення індивідуальної травми. На особливу увагу заслуговує функціонування в дискурсі trauma studies поняття

conspiracy of silence, яке увів Ейль Даніелі на означення табу, поширюваного на будь-які оповіді або навіть запитання про травму (Danieli, 1998). Адже нарративізація травми є складним завданням не тільки в художньому мовленні, а й у повсякденній родинній комунікації.

Травма за визначенням належить до сфери замовчуваного. Вона є надзвичайно складним об'єктом вербальної репрезентації, аж до постулювання багатьма дослідниками принципової неможливості оповісти про неї. Кеті Карут, спираючись на ідеї Зигмунда Фрейда і Жака Лакана, стверджує неможливість адекватної вербальної репрезентації досвіду травми, але відзначає *rhetorical potential* письма, здатного в метафоричних формах розкрити травматичну природу історії (Caruth, 1996). У подальших дослідженнях (наприклад у працях Калі Тал) ця ідея метафоричної текстуалізації травми набуває поширення: “the traumatic experience is reinscribed as metaphor” (Kalí, 1996, p. 16). Основним об'єктом уваги для дослідниці виступає навіть не текст як естетичний об'єкт, а втілення в ньому травми (Голокосту, війни у В'єтнамі тощо).

Баррі Стампфл у своїх студіях спростовує категоричність твердження про невимовність травми. Він робить об'єктом особливої уваги фігуру *the unspeakable* у творах про травму, розглядаючи невимовність як певну фазу процесу травматизації, а не остаточний стан психіки травмованої особистості (2014, p. 16).

Аляйда Ассман при розгляді можливості вербальної репрезентації травми стверджує, що оповідування історії травматичного досвіду може бути своєрідною терапією в разі, якщо передача травматичних вражень зумовлює реконфігурацію та реструктуризацію болісних спогадів. Тобто ті блоки, які утворюють травматичні місця історії в процесі «позитивного смислоутворення» травмованих, усе ж таки можливо зняти (Ассман, 2017).

Автори аналізованого в цій статті корпусу текстів самі певною мірою перебувають у сфері впливу історичних травм України ХХ століття: дехто сам ставав об'єктом впливу репресивних дій, більшість чула свідчення про травматичні досвіди своїх родичів або близьких. Тож, з одного боку, їхня творчість, може бути зауваженою Аляйдою Ассман терапією, а з іншого — може підпасти під загрозу суб'єктивізації погляду на історію. Як пише про це Вадим Василенко, «природа психологічного травмування як культурного феномену спричиняє неабиякі труднощі для об'єктивізації художньої свідомості» (2016, с. 38). Тож при аналізі відтворення історичних травм недалекого минулого варто брати до уваги когнітивну специфіку взаємодії креативної свідомості з наближеним до власного досвіду матеріалом.

Розглянемо, як історична травма репрезентується в текстах сучасної української прози, зосереджуючи особливу увагу на співвідношенні

таких комунікативних аспектів репрезентації, як маніпуляції з мовчанням і говорінням¹.

Художня нарративізація факту замовчування травми — досить складне художнє завдання. Просте повідомлення про втрату травмованим персонажем здатності говорити, здійснюване третьоособовим або першоособовим наратором, не має достатнього впливового ефекту, не провокує надзвичайної читацької емпатії.

Проте з огляду на гостроту поставлених у творах проблем і потребу віднайдення переконливого мовлення про травму в сучасному художньому дискурсі постала велика кількість оригінальних способів репрезентації травми через мовчання або ж поляризацію мовчання й говоріння. Розглянемо найбільш поширені способи.

1. Надзвичайно продуктивним у плані провокування читацької емпатії є **зосередження уваги на долі травмованого персонажа, який є фізично німим унаслідок пережитого болісного досвіду**. Наприклад, протагоністка роману Марії Матіос «Солодка Даруся» перестає розмовляти після того, як дитиною розповіла енкаведистам про допомогу її тата бійцям УПА і через це втратила обох батьків. Фейґа з роману «Амадока» Софії Андрухович утрачає дар мовлення й замикається в собі після того, як її єврейську родину знищили під час Голокосту, а мешканці криївки УПА, де її прихистили, загинули від рук енкаведистів. Як правило, персонажі, позбавлені дару мовлення, репрезентуються як маргінальні, а їхня поведінка видається ексцентричною для інших персонажів. Зокрема, йдеться про дивний спосіб лікування Дарусею її нападів мігрені купанням у відкритій воді або ж про те, що єдиним задоволенням, яке здатна відчувати Фейґа, є задоволення від обробки м'яса (справа, якою вона колись займалася, живучи в криївці). Комунікативна неспроможність таких персонажів часто поєднується із соматичними хворобами (як-от мігрєнями Дарусі). Це відповідає жанровим ознакам постколоніального роману генераційної травми, які зафіксувала Тамара Гундорова: «Травматичний нарратив, здебільшого нелінійний, фрагментарний, проявляється через монструозні характери (образ монструозної жіночості), через тіло (рана або каліцтво) і мову (мовчання)» (2014, с. 33–34).

Наближеним прийомом оприявлення пережитої травми в персональній історії персонажа є серйозні проблеми з мовленням, які утруднюють, але не унеможливають його або її комунікацію із соціумом. Прикладами можуть служити дефекти мовлення персонажа вже згаданого роману М. Матіос «Солодка Даруся» Івана Цвичка або ж заїкання Марії зі збірки Катерини Бабкіної «Мій

¹ У цій розвідці свідомо оминаємо таку нарративну форму репрезентації історичної травми, як буквальний виклад травмувальних подій у межах третьоособової нарації, акцентуючи увагу тільки на тих художніх прийомах, які переносять фокус уваги на самі повідомлення про травму та її наслідки в дієгетичному просторі — першоособовим наратором, протагоністом або персонажем твору.

дід танцював краще за всіх»: дівчина пережила Другу світову війну, утративши в ній усіх близьких людей, кілька років мусила переховуватися від німців, а згодом — приховувати справжню особистість свого коханого від радянської влади.

2. **Типовими персонажами** у творах про травму є **ті, хто** попри загальну комунікативну активність і адекватність **уникає розмови про пережиту травму, замовчує цей досвід**. Наприклад, у романі «Дім для Дома» Вікторії Амеліної полковник Цілик намагається не згадувати, що більша частина його родини загинула під час Голодомору. Тільки під кінець твору він із гіркою іронією зізнається, що приховував цей факт: «Ось і я собі вигадав, — продовжує Цілик, — братів і сестру. Але добра людина, директор училища, все пояснив мені, дураку. І я всі помилки в біографії виправив. Прадіда вашого, брата, сестру. Їх і не було ніколи!» (2017, с. 376). Із тексту зрозуміло, що причинами цього замовчування, крім традиційного феномену *conspiracy of silence*, було ще й кон'юнктурне бажання полковника досягти кар'єрних висот. Зазначимо, що сам факт визнання вголос замовчених раніше подій і розкаяння у власному конформізмі можемо розцінювати як результат пропрацювання минулої травми. Загалом побачені очима пса Дома вчинки й почуті ним спогади Цілика свідчать про вплив пережитих травм на ідентичність персонажа: на референдумі полковник голосує за прийняття Україною державної незалежності, обурюється через пієтет власної доньки перед радянськими часами та її байдужість до націєтворчих процесів, тобто відчуває себе українцем попри власне улягання вимогам колоніалістського політичного режиму в минулому. Ярослав Поліщук і Оксана Пухонська при аналізі роману В. Амеліної відзначають також, що сучасні колективні травми, через які проходить родина Ціликів (Скнилівська трагедія 2002-го, Помаранчева революція 2004-го), згуртовують сім'ю, змінюють ідентичність її членів (Поліщук, Пухонська, 2021).

Блокування мовлення, коли йдеться про травму, відбувається не тільки безпосередньо в травмованих осіб (або ж у їхніх кривдників), а й у представників наступних поколінь. Наприклад, Міша, персонаж збірки К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх», відчуває складнощі в комунікації про травми минулого не тільки своєї родини, але й навіть родин своїх друзів, із якими він особливо близький. Міша є представником третього покоління вцілілих у Голокості: «Тато Мішиного тата пережив підлітком практично випадково Бабин Яр, де загинула вся його сім'я» (2019, с. 97). Видається, що комунікативні проблеми персонажа разом із непроговореною фаміліальною пам'яттю про Голокост успадковані ним від його батька — «радше декоративного», «мовчазного», пасивного в усіх проявах діяльності. Питання, які стосуються травм минулого, складнощів у перебігу формування його ідентичності,

викликають у Міші утруднення, блокують спроби оповіді:

Коля із щирим інтересом ставив запитання, на які в Міші не було відповідей: «А ти живеш сам?», «А як у тебе з батьками?», «А ти вважаєш себе євреєм чи українцем, чи тобі це взагалі все одно?» Щоби відповісти, треба було розказати щонайменше цілу історію свого життя і ще кілька чужих на доважок, Міша сумлінно починав, збивався, доходив до чогось особистого й остаточно знічувався. (2019, с. 102)

Тобто комунікативні блоки персонажів аналізованих творів мають своїм корінням не тільки їхню індивідуальну пам'ять, але й постпам'ять про пережиті предками геноциди — ті не проговорені вербально, але присутні імпліцитно в родинній комунікації травматичні спогади, які впливають на життя наступних поколінь (Hirsch, 1997).

3. Поширеним в аналізованих творах прийомом є **показ самого процесу формування в персонажа внутрішнього табу** на висловлювання небажаної для режиму правди. Прищеплюваний із дитинства страх «проговоритися», видати соціально несхвалювану правду подається як джерело неврозів, які потім супроводжують людину все життя. У романі «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко життя будь-якої мислячої людини за Радянського Союзу показане як життя в тривозі й страху: «Страх починався рано. Страх передавався у спадок — боятись належало всіх чужих (кожен, хто виявляв до тебе зацікавлення, був насправді підсланий КГБ, аби вивідати, про що у вас розмовляється вдома, а потім знову прийдуть ті дяді й посадять татка в тюрму...)» (2000, с. 103). Протагоністка твору згадує свій сумний досвід втрати друга через успішно засвоєну модель комунікації — не відкривати нікому своїх справжніх думок, аби не стати жертвою репресій і гонінь. Твір художньо фіксує історичну травму посттоталітарної природи — коли людина на все життя морально скалічена потребою мовчати, приховувати, брехати. Протагоністка «Польових досліджень...» описує численні психосоматичні проблеми, зокрема першу депресію, які стали наслідками цієї травми.

У романі Леоніда Кононовича «Тема для медитації» протагоніст Юр уперше стикається з табу на висловлення правди вголос іще в дитинстві, коли йому забороняли критикувати радянську владу, бо інакше його заберуть у баби — єдиної близької людини — й віддадуть у дитбудинок. Згодом, уже в юності, Юр зазнає постійних утисків через свої націоналістичні погляди. Редактор газети Чумак радить Юру, аби успішно вступити до університету й закінчити його, тримати при собі свої переконання. Така вимушена потреба в мовчанні роз'їдає протагоніста й спричиняє глибокий внутрішньоособистісний конфлікт, який, можливо, стає однією з причин його хвороби.

4. Цікавим феноменом, який відбиває процес витіснення травми в несвідоме, є **утрата пам'яті, забування персонажами травматичних подій**. Останнім часом письменники звертаються до цього мотиву в метамодерністському ключі, протиставляючи йому наступний етап коливання маятника історії — пригадування забутого задля кристалізації української національної ідентичності. У романі Тані Мальярчук «Забуття» значущість феномену забуття відбиває винесення його в заголовок твору. Непам'ять у ідеосфері твору персоналізується образом кита, який поглинає людей. Зокрема, на межі забуття з плином часу опиняється невтомний борець за українську ідею В'ячеслав Липинський. Проте оповідь твору організовано якраз як вивільнення історії Липинського з непам'яті протагоністкою, яка в наші дні міркує над сутністю й проблемами становлення української ідентичності.

Простежується й зв'язок забування з почуттям провини співучасника злочинів. Наприклад, у романі «Амадока» С. Андрухович оповідає про надзвичайно швидке забування мешканцями Бучача їхніх колишніх сусідів — євреїв, які стали жертвами розправи в часи Другої світової війни. У такий спосіб забудькуватим обивателям легше уникати мук провини й розкаяння за свою співучасть у злочинах — насильницькі фізичні дії, бездіяльність перед лицем зла або ж банальне мародерство. Надзвичайно значущою в ідеосфері роману є втрата пам'яті одним із центральних його персонажів унаслідок поранень, отриманих у війні Росії проти України на Донбасі. На символічному рівні вона відбиває неможливість українців досягнути свою справжню ідентичність без пригадування й пропрацювання свого попереднього досвіду, включно із травмами попередніх поколінь свого роду, які лежать в основі теперішнього світогляду. Більше того, химерна ситуація пригадування, змодельована у творі, навіює думку, що без пропрацювання минулих травм, індивід (і — ширше — нація) завжди потраплятиме в пастку минулого й прирікатиме себе на нові травми.

Пригадування після етапу забування в аналізованих творах часто уособлює початок процесу пропрацювання минулих травм (за ЛаКапрою). Влучною метафорою цього процесу є описане в романі Юрія Винничука «Танго смерті» пробудження львів'ян від непам'яті про геноциди ХХ століття під містичним впливом мелодії, яка повертає людині спогади з її минулого життя.

5. Іноді замовчування травматичного досвіду персонажів в аналізованих творах виступає **засобом створення інтриги й виконує сюжетотвірну функцію**. Зокрема, таємниця, пов'язана з травматичним досвідом нащадків протагоніста (або нащадків близької людини), лежить в основі розвитку сюжету творів «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Тема для медитації» Л. Кононовича, «Відлуння. Від забутого діда до померлого» Лариси Денисенко та ін.

Дарина Гощинська, протагоністка роману О. Забужко, наче детектив, розв'язує загадку героїні випадково знайденого фото з життя боївки УПА. Решта сюжетних ліній об'ємного твору підсилюють гостроту звучання головної ідеї роману — ідеї безповоротності втрати людських «секретів» — неповторної людської екзистенції, унікального знання, носієм якого є кожна людина. Авторка із сумом резюмує щодо минулих історичних трагедій, у які щільно вплетені життя конкретних людей: «Є речі, яких тобі про тебе вчасно не розповіли, — а потім ті, хто мав розповісти, спровадилися з цього світа. <...> Вони покинули тебе самого, хранителі твоїх секретів, — голого, нічим не прикритого. <...> Якись карти вони тобі на руки, звичайно, здали, <...> — і ти граєш із життям, як умієш, але граєш всліпу, бо карти переважно лежать “сорочкою” догори...» (2009, с. 387). Протагоністці твору вдається розгадати декілька таких, важливих для неї, секретів, але більшість із них таки приречені на забуття.

Так само сюжетотвірну функцію виконують таємниці злочинів минулого в «Темі для медитації» Л. Кононовича — романі, протагоніст якого вирішує перед власною смертю від хвороби дізнатися, хто були злочинці, які вбивали й катували його односельців у часи Голодомору та репресій.

У романі Л. Денисенко «Відлуння. Від забутого діда до померлого» протагоністка проводить власне розслідування минулого своєї родини після того, як дізнається, що її дід, якого вона вважала давно померлим, насправді був нацистом і помер тільки-но.

Замовчування певних фактів, інтрига, пов'язана з історичними травмами минулого, також локально використовуються як один із прийомів творення саспенсу, аби «розігріти» читацьку цікавість. Наприклад, постійно змушує висувати гіпотези вміст таємничої скрині в оселі Ціликів у романі В. Амеліної «Дім для Дома», підносить градус зацікавлення читача питання, куди зникла мати Дарусі, у романі М. Матіос «Солодка Даруся» тощо.

6. Складним, але цікавим для вдумливого читача прийомом репрезентації історичної травми в тексті є **оповідь про травму, яка губиться в художньому наративі, камуфлюється під несуттєву, «одну з-посеред інших»**. Цей прийом, власне, поєднує в собі мовчання й надмірне говоріння, залишаючи за читачем прерогативу помітити значущість прихованого. Це така собі реалізація принципу «Якщо хочеш щось сховати — поклади на виді місце». У романі С. Андрухович «Сьомга» нараторка-протагоністка оповідає кілька історій зі свого дитинства, дорослішання й становлення як особистості, і кожна з них опосередковано демонструє етапи легітимізації зовнішнього втручання в її приватний простір. Посттоталітарне середовище є токсичним, травмувальним для оповідачки й багатьох інших персонажів

твору. Різноманітні локуси — «дурдома», «стройки», дитячого садочка, квартири в панельному багатоквартирному будинку — демонструють на одиничному прикладі процес віктимізації людини в пострадянському середовищі, стирання меж приватного. Ключовий нарратив твору — історія згвалтування протагоністки — подається лише як одна з низки історій насильницького втручання в особисту сферу людини. Вона є смисловою кульмінацією твору, інші оповідання пояснюють витоки й наслідки цієї події. При поверховому прочитанні ключовим статусом можна наділити останню історію, у якій переслідувач протагоністки вбиває її й порпається в її нутрошах. Проте це радше метафоричне віддзеркалення того процесу агресивної інвазії зовнішнього в тілесну й духовну сферу особистості, яку втілено в ключовій оповіді (це доводиться ще й тим, що після оповіданого «вбивства» протагоністки подається опис її подальших почуттів).

У проникливого читача реалізація аналізованого прийому може викликати сумніви в надійності наратора. Наприклад, протагоністка повісті Л. Денисенко «Нова стара баба», оповідаючи про свою поїздку разом із репресованим чоловіком на заслання, стверджує, що її мотивом було просте бажання мати дитину, а не відданість або вірність. Урешті, викликаний травмою внутрішньоособистісний конфлікт персонажа або наратора твору може здобувати свій вияв у нараторській ненадійності. Олена Вещикова узагальнює це так: «будь-який першоособовий наратор, а особливо травмований у минулому, який буде історію на власних спогадах, є недостовірним, що зумовлюється суб'єктивною оцінкою наратором описуваних подій, суттєвою часовою відстанню між подіями й моментом їхньої фіксації, намаганням наратора трансформувати спогади» (2022, с. 46). До цього можна додати, що характер трансформації таким наратором внутрішньодієгетичної істини залежить від характеру персонажа. Зокрема, протагоністка твору Л. Денисенко є скромною інтелігентною жінкою, тому вона намагається дегероїзувати свої дії. А от персонаж оповідання Наталки Сняданко «Дідова історія», дід потагоністки, є поверховим, хвалькуватим, і ці його риси характеру надають авантюрно-пригодницького відтінку його постійно змінюваним оповідям про пригоди в Німеччині під час Другої світової війни, константою яких є твердження, що «чоловік мусить вижити» (Сняданко, 2005), і неусвідомлене бажання додати своєму життю певної суб'єктності, бодай у спогадах створити враження, що від нього хоча б щось залежало.

Рецептивна діяльність читача під час сприймання текстів, у яких істинна оповідь про травму губиться або серед численних оманливих історій, або ж серед інших істинних (у межах дієгезису цього твору), являє собою процес верифікації оповідуваних даних, зважування ймовірності наратованого й аналіз характеру наратора. Така

діяльність потребує певної ерудиції й багатого читацького досвіду. Проте всі згадані форми «ускладнення» сприймання твору водночас роблять його надзвичайно цікавим для прочитання.

Отже, історичні травми ХХ століття є сьогодні популярним об'єктом художнього відображення в українській прозі. Привабливість відповідної тематики, безперечно, посилюється активізацією націєтворчих процесів і гостротою питань щодо сутності національної ідентичності українців на тлі актуальної загарбницької війни Росії проти України. Досить поширеними комунікативними феноменами, через які репрезентуються історичні травми українців ХХ століття, є мовчання й говоріння. Найпоширеніші форми такої репрезентації: уведення в текст персонажа, який є фізично німім унаслідок пережитої травми; замовчування комунікативно адекватними й активними персонажами їхнього травматичного досвіду; демонстрація процесу формування в персонажа внутрішньої заборони на висловлювання небажаної критики влади; втілення у творі феномену забуття минулих травматичних подій; використання сюжетотвірного потенціалу таємниці, значущого замовчування; «заговорювання» центральної, найважливішої історії про травму серед численних оманливих наративів або ж серед інших істинних (у межах дієгезису цього твору), але менш важливих історій.

Покликання

- Амеліна, В. (2017). *Дім для Дома*. Видавництво Старого Лева.
- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
- Бабкіна, К. (2019). *Мій дід танцював краще за всіх: Оповідання*. Видавничий дім «Комора».
- Василенко, В. (2016). *Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття* (Дис. ... канд. філол. наук, Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка).
- Вещикова, О. (2022). Асиметрія пам'яті і спогадів у художньому творі: наратологічний аспект. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 28(2), 46–53. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
- Горностай, П. (2012). Колективна травма та групова ідентичність. Психологічні перспективи. *Спеціальний випуск: Актуальні проблеми психології малих, середніх та великих груп*. Т. 2. Проблема цілісності суспільства, групи та особистості, 89–95. <http://gorn.kiev.ua/publ81.htm>
- Гундорова, Т. (2014). Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. У Т. Гундорова, А. Матусяк (ред.), *Постколоніалізм. Генерації. Культура* (с. 26–44). Лаурус.
- Додонова, В. (2019). Історична травма: спроба дефініції. *Культурологічний вісник: Науково-теоретичний щорічник Нижньої Наддніпряниці*, 39, 1, 45–51. <https://doi.org/10.26661/2413-2284-2019-1-39-06>
- Женетт, Ж. (1998). Границі повествовательности. У Ж. Женетт. *Фигури*. Т. 2 (с. 283–298). Изд-во им. Сабашниковых.
- Забужко, О. (2000). *Польові дослідження з українського сексу*. Факт.
- Забужко, О. (2009). *Музей покинутих секретів*. Факт.
- Кісь, О. (2010). Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. У Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен (ред.), *У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод, джерело* (с. 171–191). Східний інститут українознавства ім. Ковальських.

- Найдонова, Л. (2012). Історична травма спільноти: як нащадкам пам'ятати трагічне? *Практична психологія та соціальна робота: наук.-практ. освітньо-метод. журнал*, 2, 48–55.
- Огієнок, В. (2018). Holodomor studies i trauma studies: теорія та перспективи досліджень. *Міждисциплінарний часопис Студії голодомору*. <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html>
- Поліщук, Я., Пухонська, О. (2021). Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної «Дім для Дома»). *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 20, 143–157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Сняданко, Н. (2005). *Сезонний розпродаж блондинок*. Лілея-НВ. <https://tarnawsky.artsci.utoronto.ca/rescentre/slavic/ukr/408/Sniadanko-Didova.pdf>
- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. In J. C. Alexander [et al.], *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1–30). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0001>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins University Press.
- Craps, S., & Buelens, G. (eds.). (2008) Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel (special double issue)*, 40, 1–12. <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J., Straus, E., & Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In S. N. Gold (Ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge*. American Psychological Association, 15–34. <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Y. (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In Y. Danieli (Ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma* (pp. 1–17). Plenum Press. https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1
- Eyerman, R. (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, 56(1), 41–53. <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Kalí, T. (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press.
- LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Stampfl, B. (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (pp. 15–41). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, P. (2004). The Trauma of Social Change. In J. C. Alexander [et al.], *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 155–195). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- The encyclopedia of psychological trauma* / ed. by Gilbert Reyes, Jon D. Elhai, Julian D. Ford. (2008). John Wiley & Sons.
- References (translated and transliterated)**
- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. In J. C. Alexander [et al.] *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1–30). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0001>
- Amelina, V. (2017). *Dim dlia Doma* [Dom's Dream Kingdom]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr.
- Babkina, K. (2019). *Mii did tantsiuvav krashche za vsikh: Opovidannia* [My Grandfather Danced the Best: Short Stories]. Vydavnychiy dim "Komora".
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins University Press.
- Craps, S., & Buelens, G. (eds.). (2008) Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel (special double issue)*, 40, 1–12. <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J., Straus, E., & Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In S. N. Gold (Ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge* (pp. 15–34). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Y. (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In Y. Danieli (Ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma* (pp. 1–17). Plenum Press. https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1
- Dodonova, V. (2019). Istorychna travma: sprobа defynitsii. *Kultur-olohichnyi visnyk: Naukovo-teoretychnyi shchorichnyk Nyzhnoi Naddniproianshchyny*, 39, 1, 45–51. <https://doi.org/10.26661/2413-2284-2019-1-39-06>
- Eyerman, R. (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, 56(1), 41–53. <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Genette, G. (1998). Granitsy povestvovatelnosti [Borders of Narrativity]. In G. Genette. *Figury. Vol. 2* (pp. 283–298). Izd-vo im. Sabashnikovyykh.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Hornostai, P. (2012). Kolektyvna travma ta hrupova identychnist. Psykholohichni perspektyvy [Collective Trauma and the Group Identity. Psychological Prospects]. *Spetsialnyi vypusk: Aktualni problemy psykholohii malykh, serednykh ta velykykh hrup*. Vol. 2. *Problema tsilisnosti suspilstva, hrupy ta osobystosti*, 89–95. <http://gorn.kiev.ua/publ81.htm>
- Hundorova, T. (2014). Postkolonialnyi roman heneratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na skhodi Yevropy [Postcolonial Novel of the Generational Trauma and Postcolonial Reading at the East of Europa]. In T. Hundorova, & A. Matusiak (Eds.), *Postkolonializm. Heneratsii. Kultura* (pp. 26–44). Laurus.
- Kalí, T. (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press.
- Kis, O. (2010). Kolektyvna pamiat ta istorychna travma: teoretychni refleksii na tli zhinochykh spohadiv pro Holodomor [Collective Memory and Historical Trauma: Theoretical Reflections against the Background of the Women Memories about the Holodomor]. In H. Hrinchenko, & N. Khanenko-Frizen (Eds.), *U poshukakh vlasnoho holosu: Usna istoriia yak teoriia, metod, dzherelo: Zb. nauk. prats* (pp. 171–191). Skhidnyi instytut ukrainoznavstva im. Kovalskykh.
- LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Naidonova, L. (2012). Istorychna travma spilnoty: yak nashchadkam pamiataty trahichne? [Historical Trauma of a Society: How Descendants can Remember the Tragic?] *Praktychna psykholohiia ta sotsialna robota: nauk.-prakt. osvithno-metod. zhurnal*, 2, 48–55.
- Ohiienko, V. (2018). Holodomor studies i trauma studies: teoriia ta perspektyvy doslidzhen [Holodomor Studies and Trauma Studies: Theory and Research Prospects]. *Mizhdystsylinarnyi chasopys Studii holodomoru*. <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html>
- Polishchuk, Ya., & Pukhonska, O. (2021). Sobaka yak sposterihach i svidok istorii (za romanom Viktorii Amelinoi "Dim dlia Doma") [The Dog as Observer and Witness of History [by the Novel of Viktoria Amelina "Home for Dom"]]. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 20, 143–157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Sniadanko, N. (2005). *Sezonnyi rozprodazh blondynok*. Lileia-NV. <https://tarnawsky.artsci.utoronto.ca/rescentre/slavic/ukr/408/Sniadanko-Didova.pdf>
- Stampfl, B. (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (pp. 15–41). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, P. (2004). The Trauma of Social Change. In J. C. Alexander [et al.], *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 155–195). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- The encyclopedia of psychological trauma* / ed. by Gilbert Reyes, Jon D. Elhai, Julian D. Ford. (2008). John Wiley & Sons.
- Vasylenko, V. (2016). *Modyfikatsiia travmy v ukrainskii epihratsiinii prozi druhoi polovyny 20 stolittia* [The modification of the Trauma in Ukrainian Emigration Prose of the second half of the 20th century] (Thesis of Candidate of philological sciences, National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature).
- Veshchikova, O. (2022). Asymetriia pamiaty i spohadiv u khudozhnomu tvori: naratolohichniy aspekt [The Asymetry of Memory and Memories in Fiction: Narratological Aspect]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 28(2), 46–53. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
- Zabuzhko, O. (2000). *Polovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu* [Fieldwork in Ukrainian Sex]. Fakt.
- Zabuzhko, O. (2009). *Muzei pokynutykh sekretiv* [The Museum of Abandoned Secrets]. Fakt.

Tetiana Grebeniuk
Zaporizhzhia State Medical University, Ukraine

SILENCE AND SPEAKING AS FORMS OF REPRESENTATION OF THE HISTORICAL TRAUMA IN THE UKRAINIAN PROSE OF THE INDEPENDENCE PERIOD

The relevance of the article is determined by the current need for literary research of contemporary Ukrainian fiction works, focused on the problem of historical trauma, in the context on new achievements of trauma studies, memory studies, and identity studies. The research aims to analyze the role of the phenomena of silence and speaking in the fictional representations of historical traumas of the 20th century in the works of the Ukrainian prose of the Independence period. Methodological framework of the study includes trauma studies, memory studies, and identity studies, as well as postcolonial approach to the analysis of the fictional phenomena. The subject of the research is forms of representation of historical trauma in the studied texts through the communicative phenomena of silence and speaking.


The results of the study. As the main forms of representation of trauma in the works are considered: focus on the characters who became mute because of going through traumas; representation of the characters who stay silent on their traumas — either consciously or because of unconscious communicative barriers; a reflection of an extended process of forming of deep-seated taboo against socially disapproved ideas proclamation; attention to the situation of memory loss which makes impossible for the character to acknowledge his / her own identity; utilization of the plot-creative potential of the mystery, generation of suspense by means of narrative gaps; camouflaging of the key trauma story of the work as a minor, side one, use of unreliable narration stimulating the reader to verify represented facts of the diegesis and to draw his / her own conclusions about the significance of historical traumas in the individual life story of the character. The novelty of the study consists in the consideration of the current fiction works, which represent historical traumas of the 20th century, through the prism of communicative phenomena of silence and speaking. Connections of historical traumas with individual and national identity formation, embodied in the Ukrainian fictional discourse of the Independence period, is an interesting, promising subject of future literary studies.

Keywords: narrative; contemporary Ukrainian literature; historical trauma; cultural memory; national identity; silence.

Стаття надійшла до редколегії 14.09.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.2>
УДК 82.342

Тарас Головань

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-8643-6635>
golovan_t@ukr.net

УКРАЇНЬСЬКА ФІЛОСОФСЬКА ПРОЗА: ОБ'ЄКТУМ FICTUM ЧИ ЛІТЕРАТУРНА РЕАЛЬНІСТЬ?

В українському літературознавстві і літературній критиці низку творів українських прозаїків визначають як філософські. Однак системних та узагальнювальних праць або монографій про українську філософську прозу як окреслене явище, що має власні джерела, історичну динаміку, жанрову диференціацію, немає. Тож постає запитання: українська філософська проза є чимось спорадичним і випадковим чи все-таки представлена в українській літературі повноцінно, але досі «не розпізнана» через невідповідність застосованих до неї підходів? Можна поставити запитання й радикальніше: філософська проза є реальністю української літератури чи лише літературознавчою фікцією? Порушена проблема є актуальною тому, що її розв'язання може пролити світло на затемнений досі філософський прозовий жанр, прояснити його місце в українській літературі. Таким чином, предметом дослідження є жанрові межі української філософської прози. Для визначення цих меж використано аналітичний метод, метод узагальнення, частково — біографічний і герменевтичний підходи. Для розв'язання проблеми, порушеної у статті, сформульовано мету — обґрунтувати погляд на українську філософську прозу як окреслене, цілісне явище. Досягнення мети передбачало виконання таких завдань: розглянути причини відсутності розгорнутого літературознавчого дискурсу про українську філософську прозу; проаналізувати сутнісну природу філософської прози, зокрема розосередження філософського складника у структурі тексту і твору; на прикладі короткого періоду початку ХХ століття й кількох письменницьких імен окреслити приблизну типологію української філософської прози. У статті акцентовано на факторах, літературознавчих (переважання «позитивістичної» та «естетичної» оптики) і загальнонаукових (тривалому звуженні сфери філософії), які зумовлюють складну розпізнаваність філософської прози, та зроблено спробу знайти їм альтернативу. Запропоновано термінологічне уточнення щодо сутнісної характеристики філософської прози: не «типологізація», а «прототипізування». Проаналізовано твори кількох відомих письменників початку ХХ століття (Олексія Плюща, Михайла Могиланського, Валер'яна Підмогильного) і продемонстровано, що українська проза містить сутнісні ознаки художнього філософування (прототипізування), а отже, значний сегмент української прози є філософським. Зроблено висновок, що українська філософська проза є повноцінним явищем, що заслуговує на ретельне дослідження. Висновки цієї статті як щодо причин відсутності узагальнювальних праць про українську філософську прозу, так і щодо її сутнісної природи, а також стосовно конкретних прикладів художнього філософування можуть бути використані в подальших дослідженнях української літератури.

Ключові слова: філософська проза; філософська ідея; типологізація; прототипізування; Олексій Плющ; Михайло Могиланський; Валер'ян Підмогильний.

Постановка проблеми, винесена в назву цієї статті, може здатися несподіваною. Утім, коли пошукати книжкові видання чи монографічні дослідження про українську філософську прозу, то результат розчарує (винятки, звичайно, є, але це здебільшого невеликі статті, що висвітлюють лише певні аспекти української філософської прози (Шикиринська, 2013; Уманська, 2022 та ін.)). Цей тип прози, подібно до прози соціальної або психологічної, — надто широка тема для сфокусування в межах однієї розвідки. Однак у критиці й літературознавстві цілий ряд творів називають філософськими, а от узагальнювальних розвідок про групи, класифікаційні єдності, динаміку таких творів обмаль, немовби не існує

жодної безперервності (або закономірної перервності) цього жанру в історії літератури.

Ситуація з іншими родами й видами літератури ясніша. Наприклад, українську філософську лірику як явище презентовано окремим виданням (Соловей, 1998). У гуманітаристиці Західної Європи і США філософська проза представлена в значній кількості монографій (Mikkonen, 2013; Mitias, 2022 etc.).

Які ж причини того, що українській філософській прозі досі не приділено достатньо уваги?

1. Літературознавчі традиції

Одна з причин — домінантна літературознавча оптика налаштована так, що не розпізнає філософського складника у структурі багатьох творів.

Тобто через літературознавчі традиції їх інтерпретують в іншому ключі. Якщо узагальнити ці традиції, то побачимо переважання в українському літературознавстві двох головних підходів, що по чергово змінюють один одного.

Перший трактує художню літературу як інститут, у якому перехрещуються і відображаються всі можливі інститути суспільства, передусім інститут соціального устрою. За такого підходу література є продовженням суспільних відносин і однією з форм їх реалізації за допомогою притаманних їй інституційних засобів, як-от книжка, авторство, читацька аудиторія, критика, текст тощо. Кажучи стисліше, художня література не є чимось окремим, її структура повторює або виражає наявні в суспільстві соціальні структури. Цей підхід умовно можна назвати «позитивістичним». Він об'єднує як власне позитивізм, за якого художні твори включають у широкий суспільний контекст як засіб творення національної (культурної чи політичної) спільноти (у ролі наукового дослідження, освітнього проєкту, політичної програми, загалом белетризованого суспільствознавства), так і культурний критицизм, що трактує літературу як сукупність культурних практик, крізь які можна відтворити соціальну структуру суспільства.

Другий підхід трактує художню літературу як сутність із власною структурою, що не дублює інші. Умовно цей підхід можна назвати «естетизмом», а найчистіший його прояв — погляд на літературу як мистецтво, тобто як систему з іманентними законами функціонування і змінності. Конкретний результат застосування естетизму — література як система мистецьких стилів, а історія літератури, відповідно, як історія стилів.

Обидва підходи не є протилежними чи полярними, радше кутами зору, кожен із яких виявляє свій сегмент у сукупності суміжних сегментів, що разом становлять коло літератури. Перший не зможе виявити у творі суто естетичну якість, а другий — суто пізнавальну. Але так само жоден із них не зможе розпізнати літературу як філософування в художніх образах і його системну змінність. Для цього потрібен відповідний підхід, заснований саме на ідентифікації у творах форм і способів філософування.

Прикметно, що цей, третій, підхід може об'єднати два попередні, адже не ігнорує ні естетичної цінності, ні пізнавальної, а радше розкриває пізнавальну в естетичній, і навпаки.

2. Звуження сфери філософії

На сприйняття філософської прози впливає інерційне звуження сфери філософії, спричинене щонайменше двома тривалими процесами.

Перший — ототожнення філософії з теоретичним знанням, що триває починаючи із Середньовіччя, та перетворення її на спеціальну дисципліну з домінуванням епістемології, логіки, естетики, а найбільше — на історію філософії. Таке розуміння філософії переважає до сьогодні,

хоча в ужиток дедалі більше повертається античне за походженням розуміння, кажучи за П'єром Адо, «філософії як способу жити» (Адо, 2020), тобто конкретної життєвої практики, діяльності, а вже потім системи знань про навколишній світ або ж теорії, покликаної обґрунтувати обраний спосіб життя. Звуження сфери філософії, зокрема усунення з неї практичної, учинково-діяльнійної, тобто загалом моральної сфери веде до звуженого сприйняття філософського складника в художній прозі, хоча деякі літературні твори за представленістю моральної проблематики, як показала Марта Нуссбаум (1990, р. 125–147), є зразками моральної філософії. Між ними і філософією можна поставити знак рівності.

Другий процес — вплив позитивізму на філософію. Позитивізм, як відомо, спричинив стрімкий розвиток наук у XIX столітті, їх диференціацію й «вихід» з-під патронату філософії. З'явився позірний ефект звуження меж і проблематики філософського знання. Так, психологія оформилася як окрема наука, хоча її проблемами раніше опікувалися філософія свідомості та моральна філософія. Однак усупереч тому, що ті сфери знань, які оформилися в окремі науки, опинилися у «вільному плаванні», філософія досі має статус фундаменту наук і методології науки загалом. Попри диференціацію й автономізацію остаточні цілі наукового знання досі спрямовано до єдиного ядра — пізнання ества людини. Це проявляється зокрема в тому, що кожна наука намагається генералізувати свою візію людини як тотальну, тобто вони досі філософськи зорієнтовані. Цей акцент важливий тому, що проникнення наукових ідей у художню прозу, яке триває вже понад століття (і це відображено навіть у літературознавчій термінології), поза контекстом іноді пов'язують із паралельним витісненням філософського знання. Утім, як було зауважено, художня література так чи інак стосується суб'єктивності, ества людини, тобто перебуває у сфері філософської проблематики. І коли, приміром, ведуть мову про «психологізм» чи, точніше, психологізацію прози, то не завжди усвідомлюють підпорядкованість психологічного аналізування загальнішій, «філософській» природі літератури.

3. Не жанр, а текст

Ще одна причина — поширене в сучасних дослідженнях зміщення акценту з літератури як системи жанрів на літературу як текст. Це зміщення логічно пов'язане з урахуванням позаінтенційних факторів творчості, із тим, що поняття інтенції значно вужче за створений автором естетичний об'єкт і реалізується в ньому частково, а естетичний об'єкт значно вужчий за текстове поле, у якому сходяться всі вервечки культурної гри. Зауважимо, що саме собою це зміщення аж ніяк не нівелює об'єктивності й цінності філософського прозового жанру, радше потребує правильної його рубрикації в контексті досліджень текстуральності.

З огляду на сказане потрібно розглянути розосередження філософського складника у структурі твору і тексту.

Філософський складник як авторська інтенція

Можливо, найпоширеніше трактування природи філософської прози — зведення її до певної «філософської ідеї» чи кількох ідей, представлених у динаміці. Під філософською ідеєю розуміємо певне уявлення, переконання, світогляд, а також поняття і категорії, якими оперує суб'єкт філософування, розмірковуючи про життя, навколишній світ, проблеми пізнання, природу реальності тощо. Для такої філософської ідеї твір і текстове поле служать верифікаційним контекстом, випробувальним обрамленням, наприклад, сукупністю ситуацій, у яких і кризь які автор розкриває життєву цінність (або пустопорожність) певного уявлення, світогляду, етичного вибору тощо. Прикметно, що автор може випробовувати філософську ідею на одному, кількох або всіх рівнях твору — проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному та мовностилістичному. Наприклад, коли предметом філософування і відповідно випробування у творі є мова як культурний феномен, то цей процес може бути зафіксовано (також і) на мовностилістичному рівні — як специфічне вживання мови аж до повної її деструкції.

Прикметно також, що трактування філософської прози як верифікаційного контексту для філософської ідеї перегукується з поглядом на неї як на простір «авторської рефлексії» або «авторського відсторонення». Автор рефлексує над процесом зображення і зображеним, займає щодо них певну дистанцію, надаючи їм умовності, уможливаючи використання їх як середовища філософування.

Певний інтерес стосовно визначення сутності філософської прози становить поняття «типологізації», яке актуалізувала Валентина Герасимчук (2005; 2007, с. 204–216). Під типологізацією дослідниця розуміє образний ряд великої узагальнювальної сили, у якому поєднуються науково-гуманітарне і художнє осмислення дійсності. У серцевині такого, амбівалентного, образного ряду з'являються умови для синтезування філософського дискурсу й художньо-літературного зображення, і автор філософської прози має змогу порушувати філософські проблеми, розмірковувати над ними, філософувати. Типологізація — це конструювання форм, які віддзеркалюють реальність, але не існують у чистому вигляді. Своєрідність типологізованого образу як «контурного зображення» можна розкрити, порівнюючи його з «типізованим» образом: схематичніший, але місткіший.

Водночас типологізація як термін, що розкриває своєрідність образотворення у філософській прозі, не відображає достатньою мірою процесу верифікування автором філософської ідеї. На нашу

думку, місткішим є поняття **«прототипізування»** (частіше — «прототипування»), яке широко використовують в інженерії, промисловому виробництві, дизайні, називаючи процес випробування дослідного зразка чи моделі. «Прототипізування» семантично відображає процес перевірки ідеї, її передбачувану трансформацію в тканині твору і так само зберігає значення контурності, сильного узагальнення. Автор створює «прототип», який проводить — у межах тих чи тих рівнів твору й тексту — через різні контексти, щоб дійти певних висновків і потім використати їх у життєвій практиці або запропонувати читачеві як моральне правило. Звичайно, уживання цього терміна потребує тієї заваги і того уточнення, що «прототип» як термін у літературознавстві вже має усталене значення — конкретних осіб або подій, що стали основою художніх образів. «Прототип» у використанні автора філософської прози має дещо інше наповнення: це не основа образу, а сам образ. Коли прототип у термінологічно усталеному значенні, умовно кажучи, перебуває поза текстом і спрямований на текст, то в пропонованому тут значенні — у тексті і спрямований за межі тексту. Водночас обидва служать основою для чогось іншого: перший — для образу, другий — для позатекстової практики. Тобто зберігають семантичний зв'язок.

Поняття «прототипізування» дає змогу розмежувати філософську ідею, представлену в художній прозі, і власне художню ідею (безперечно, це розмежування умовне й лише, так би мовити, робоче, адже обидві ідеї в чистому вигляді не існують). Говорячи узагальнено, художню ідею автор **розкриває**. Розкриття ідеї уможливується її втіленням, розгортанням і проясненням. Художня ідея щодо зображеного несуперечлива, бо цілком перетікає в зображене аж до тотожності (можлива суперечливість пов'язана лише зі складністю втілення ідеї). Остаточною метою автора в цьому разі є саме втілена, зображена ідея (наголос на «зображена»). Філософську ж ідею в художньому творі автор **«прототипізує»**, перевіряє її життєвість, практичну цінність. Він не так розкриває її, як формує або ж або ставить під сумнів, підважує. Філософська ідея від початку конфліктує із життєвим матеріалом, рухається ніби всупереч процесу зображення. Остаточною метою автора в цьому разі є ідея, випробувана художньо втіленими життєвими ситуаціями або іншими формами зображення (наголос на «ідея»).

Філософський складник як читацька рецепція

Активність у творенні філософського змісту належить і читачеві. За умови достатньої підготовленості він може розкодувати авторський задум — відтворити художню верифікацію філософської ідеї. Водночас можливості авторської рецепції щодо відтворення філософського змісту значно ширші, адже кожен твір (філософський чи ні) — це модель життя з конкретними долями,

історіями, ситуаціями, діями, учинками відповідно до сформованих уявлень, а також здобутками чи втратами, що підтверджують або спростовують уявлення. Тобто художня література як модель життя — це загалом широкий простір для філософування, для порушення та розв'язання філософських проблем. У цьому сенсі, приміром, Людмила Архипова говорить про «повноту даності», «істинність» літератури, маючи на увазі її образну «вивершеність, виразність» (2011, с. 14). Саме ця особливість становить значний інтерес для філософії. У даності літератури закладено її антропологічний потенціал, здатність моделювати і формувати суб'єктивність читача.

Звичайно, завжди може постати питання щодо об'єктивності філософського складника, закоріненого в читацькій рецепції. Однак саме він є фактором оживлення творів минулих епох, авторські інтенції яких застаріли або втратили зміст, а тому й безперервності літератури як процесу і цілісності як явища. До того ж твір і текстове поле, на якому він розгортається, як було зазначено, не обмежуються авторською інтенцією. Її автор може втілити лише частково або й не втілити взагалі. Завадити йому може сама мова, її риторична закріпленість, сповнена чужих слідів і голосів. Цю обмеженість авторських можливостей цілком компенсує читацька рецепція, яка не лише розпізнає закодовані чи намічені автором підтексти, а й привносить нові, відповідніші смисли, що не були доступні авторові або ж були доступні частково, але залишилися й пасивно перебувають в інтерпретаційних межах тексту.

Інтенція чи рецепція?

Дослідження української філософської прози як класифікаційної єдності на основі читацької рецепції та загалом традицій читання має чималий «потенціал». Однак без висвітлення аналогічних груп єдностей на основі авторської інтенції жанрові межі та динаміка філософської прози будуть неповними, матимуть однобічний характер. Така вже природа фахового читання — осноувувати рецепцію на реконструкції авторської інтенції. Тому дослідження філософської прози як цілісного явища спочатку потрібно орієнтувати саме на авторський задум, на прототипування.

Якщо взяти за приклад початок ХХ століття, то можна виокремити достатньо імен і творів, які вишиковуються в прототипувальний, тобто філософський, тип прози. У цьому ряду опиняться, наприклад, твори Олексія Плюща, Михайла Могілянського, Валер'яна Підмогильного.

Чому Олексій Плющ?

Уся короткочасна творчість Олексія Плюща, якщо вдатися до широкого узагальнення, — це розв'язання однієї генеральної проблеми: неспроможності (пізнавальної, інтелектуальної, соціальної тощо) однієї, окремо взятої людини сягнути морального ідеалу — стати всебічно розвинутим, вольовим індивідом, свідомим громадянином або, кажучи за одним із героїв Плюща,

бути «великим у малім». Прикметно, що цей ідеал парадоксально зітканий зі своєрідно потрактованою ідеєю ніцшеанської «надлюдності», соціалістичних ідей доби, християнської моралі тощо. Чи йдеться про революціонера Антона Корденка або лікаря Євгена Верхівського, чи про героїв із «Записок недужої людини» і «Сповіді» або музиканта Петра Хмурченка із «Плачу шаленого» — усі вони розв'язують проблему досягнення або втілення цього високого ідеалу. Однак кожен на своєму шляху зазнає краху, усвідомлює недосяжність бажаного й передчасно покидає життя.

Якщо актуалізувати біографічний чинник, зокрема те, що письменник, як і його герої, укоротив собі віку, а також оприявив в оповіданні «Страшна помилка» факти із власного життя (партійне завдання поквитатися зі зрадником) (Миронець, 1928, с. 179), стає зрозумілим, що його творчість якщо не цілком, то здебільшого служила художнім проектуванням власної життєвої ситуації на героїв, щоб через мистецтво опанувати її і зробити правильний вибір. Тобто автобіографічний складник потрапляв у твір як прототип, який він досліджував, над яким філософував, перевіряючи його прийнятність для власного життя. Такий тип творчості суголосний прототипуванню як сутнісній характеристиці філософської прози.

Чому Михайло Могілянський?

З цього ж погляду заслуговують на увагу оповідання Михайла Могілянського раннього циклу, найбільше — «З темних джерел життя». Якщо розглядати цей твір ізольовано, то короткий роздум відомого й успішного адвоката Аргуліна під час короткої зупинки потяга є суто моральним філософуванням, яке штовхає його до усвідомлення марності життя і даремності всіх зусиль через неможливість утечі від головного — смерті. Тут, до речі, так само можна актуалізувати біографічну спонуку, адже відомо, що письменник працював у юридичній сфері, а потім різко покинув професію, обравши наукову і літературну працю. Оповідання могло відобразити пошук життєвого рішення та стати відбитком «професійного» самогубства. Водночас, як і інші твори, оповідання влетіло в полеміку з Володимиром Винниченком, із його моральним правилом «чесності із собою». Чи був Аргулін чесним із собою, піддавшись короткочасному екзистенційному настрою і вкоротивши собі віку, кажучи за Винниченком, «довівши думку до почуття»? Адже так само він дотримувався цього правила, коли віддавався життєвим утіхам і професійним перемогам, дбав про суспільне благо, рятуючи невинних від змертвілого «статус-кво». Що, отже, є критерієм чесності із собою, і яким собою — тим, що піддався випадковому смертельному імпульсу, чи тим, що свідомо вибирав життя й дихав на повні груди? Незалежно від відповіді на запитання можна стверджувати, що Могілянський прототипує правило «чесності із собою», перевіряє

його життєвість. Тобто по суті розгортає художнє філософування.

Чому Валер'ян Підмогильний?

Прототипізування притаманне і творам Валер'яна Підмогильного. Загалом його доробок аналізують у річищі психологізації літератури й ведуть мову про художній «психологізм». І для цього є підстави: психологічне аналізування — головний конструктивний принцип Підмогильного. Відомо також, що письменник цікавився психоаналізом, навіть застосовував його до літературних явищ, зокрема творчості Нечуя-Левицького (Підмогильний, 1928). Водночас значно рідше ведуть мову про мету цього аналізування. Коли з'являються твердження, що письменник у такий спосіб осмислював добу і створив образ нової людини, то не завжди усвідомлюють, що потрапляють у герменевтичну пастку, інерційно нагромаджену з літературознавчих кліше, адже орієнтація на добу і зображення нової людини — принцип реалістичної, уже застарілої в той час, естетики, що постулювала позицію письменника як «фокусу для громади», який панорамно фіксує всі явища і процеси, а тому й нові зміни і нових людей.

Водночас у літературознавстві дедалі більше запановує ширший погляд на твори Підмогильного, згідно з яким його цікавила здебільшого моральна природа людини. Валерій Шевчук слушно наголошує, що Підмогильний передусім — мораліст (Шевчук, 1993, с. 12). І справді, у естві багатьох персонажів примхливо поєднано різні складники: застарілі уявлення чи уламки уявлень, забобони, психологічні комплекси, інстинкти, вольові пориви, віру в надприродне або, використовуючи фразеологію роману «Місто», «наївні віри давнини». Причому особливу увагу письменник приділяє природі моралі, зокрема чеснотам — гідності, честі, відповідальності тощо, а відображення епохи з новою людиною лишається тільки одним із чинників у творах письменника. Значущим є те, що герої Підмогильного — це здебільшого молоді люди. Причина, звичайно, не лише автобіографічна, а й та, що молода людина, певно, цікавіша з морального боку, бо ще формується як особистість.

Коли ми, наприклад, кинемо нетривалий погляд на оповідання «Добрий Бог», то побачимо, що внутрішнє ество юного героя Віктора Хобровського є саме таким морально-емоційним коктейлем. Він шукає передусім визнання, прагне бути чогось вартим, але життєві перипетії закручують його в такий вузол інстинктів, емоцій, численних наївних вір, що наприкінці він керується лише інстинктом самозбереження і цілком відмовляється від бажання дбати про «людську вартість», аби лишитися живим. Власне, можна констатувати, що Підмогильний випробовує уявлення про людську значущість, демонструє карколомну долю цього уявлення у свідомості людини (від цілковитого прийняття до відкидання), дещо

підважує, частково деконструює, аби, зрештою, підштовхнути до думки про його амбівалентність і проблемну ідентичність. Тобто прототипізує.

Висновки

Відсутність систематичних оглядів і праць про українську філософську прозу не є свідченням відсутності чи незначної представленості цього жанру та його динаміки в історії літератури. Існують причини, які поки що унеможливають прочитання багатьох творів як філософських, перешкоджають повноцінному розпізнанню цього жанру. Серед таких причин — як тривалі процеси у філософії та гуманітарних науках, так і літературознавчі традиції. До того ж виокремлення й аналізування філософської прози як цілісного явища ускладнюється тим, що філософічність — дуже загальна якість прози; філософський складник формується як авторською інтенцією, так і читацькою рецепцією та розосереджений на різних рівнях твору й тексту. Утім одна лише спроба вибудувати ряд творів з урахуванням такої особливості авторської інтенції, як «прототипізування», свідчить, що філософська проза в українській літературі не є чимось рідкісним або випадковим, вона представлена повноцінно і становить цілісне явище.

Покликання

- Адо, П. (2020). *Філософія як спосіб життя*. Новий Акрополь.
- Архипова, Л. (2011). «Жахаюча близькість» філософії й літератури. *Філософська думка*, 1, 13–16.
- Герасимчук, В. (2005). Типологізація як форма художнього узагальнення філософського роману. *Гуманітарний часопис*, 4, 78–85.
- Герасимчук, В. (2007). *Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту*. ПАРАПАН.
- Миронець, Ів. (1928). Трагічна постать (Олексій Плющ). *Життя й революція*, 7, 177–183.
- Підмогильний, В. (1927). Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості). *Життя й революція*, 9, 295–303.
- Соловей, Е. (1998). *Українська філософська лірика*. Юніверс.
- Уманська, Т. (2022). Феномен філософської прози в українській літературі початку ХХІ століття. *Current trends and fields of philological studies in the challenging reality: conference proceedings* (July 29–30, 2022, Riga, the Republic of Latvia), August 19, 125–129. Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-227-2-29>
- Шикиринська, О. (2014). Філософська проза як художній феномен риторичної епохи. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, 25, 246–256.
- Шевчук, В. (1993). Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного. У *Місто: роман та оповідання* (с. 5–20). Веселка.
- Mikkonen, J. (2013). *The Cognitive Value of Philosophical Fiction*. Bloomsbury Publishing.
- Mitias, M. (2022). *The Philosophical Novel as a Literary Genre*. Palgrave Macmillan Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-97385-8>
- Nussbaum, M. (1990). Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and the Literature as Moral Philosophy. In *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (pp. 125–147). Oxford University Press.

References (translated and transliterated)

- Ado, P. (2020). *Filosofia yak sposib zhyttia* [Philosophy as a way of life]. Novyi Akropol.
- Arkhypova, L. (2011). «Zhakhaiucha blyzkist» filosofii y literatury [Terrific closeness]. *Filosofska dumka*, 1, 13–16.

- Herasymchuk, V. (2005). Typologizatsiia yak forma khudozhnoho uzahalnennia filosofskoho romanu [Typologization as a way of fictional generalization]. *Humanitarnyi chasopys*, 4, 78–85.
- Herasymchuk, V. (2007). *Filosofskiy roman XX stolittia. Spetsyfika tekstu* [Philosophical novel of the 20th century. Specificity of the text]. PARAPAN.
- Mikkonen, J. (2013). *The Cognitive Value of Philosophical Fiction*. Bloomsbury Publishing.
- Mitias, M. (2022). *The Philosophical Novel as a Literary Genre*. Palgrave Macmillan Cham. <https://doi.org/10.1007/978-030-97385-8>
- Myronets, Iv. (1928). Trahichna postat (Oleksii Plyushch) [A tragic figure (Oleksiy Plyushch)]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 7, 177–183.
- Nussbaum, M. (1990) Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and the Literature as Moral Philosophy. In *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (pp. 125–147). Oxford University Press.
- Pidmohylnyi, V. (1927). Ivan Levytskyi-Nechuy (Sproba psykhoanalizy tvorchosty) [Ivan Levytskyi-Nechuy (An attempt at psychoanalysis of artistic creativity)]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 9, 295–303.
- Shevchuk, V. (1993). Ekzystetsialna proza Valeriana Pidmohylnoho [Valerian Podmohylny's existential prose]. In *Misto: roman ta opovidannia* (s. 5–20). Veselka.
- Shykyrynska, O. (2014). Filosofska proza yak khudozhnii fenomen rytorychnoi epokhy [Philosophical prose as an artistic phenomenon of the rhetorical era]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho*, 25, 246–256.
- Solovei, E. (1998). *Ukrainska filosofska liryka* [Ukrainian philosophical lyrics]. Yunivers.
- Umanska, T. (2022). Fenomen filosofskoi prozy v ukrainskii literaturi pochatku XXI stolittia [The phenomenon of philosophical prose in Ukrainian literature at the beginning of the 21st century]. *Current trends and fields of philological studies in the challenging reality: conference proceedings* (July 29–30, 2022, Riga, the Republic of Latvia), August 19, 125–129. Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-227-2-29>

Taras Holovan

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

UKRAINIAN PHILOSOPHICAL PROSE: OBJECTUM FICTUM OR LITERARY REALITY?


Some critics consider a certain amount of works by Ukrainian writers to be philosophical. However, there are no systematic and general works or monographs about Ukrainian philosophical fiction as a defined phenomenon with its sources, historical dynamics, and genre differentiation. So the question arises: is this type of prose something sporadic and accidental, or is it fully represented in Ukrainian literature but still unidentified due to the inconsistency of the approaches applied? One can ask a more radical question: is philosophical prose the reality of Ukrainian literature or just critical fiction? The raised problem is relevant because its solution can shed light on such an obscured sector as philosophical prose and clarify its place in Ukrainian literature. So, the subject of the study is the genre boundaries of Ukrainian philosophical prose. We used analytical, generalization, biographical, and hermeneutical methods to establish these boundaries. The article aims to substantiate the view of Ukrainian philosophical prose as a defined, integral phenomenon. Achieving the goal required the following tasks: to consider the reasons for the absence of a detailed literary discourse on Ukrainian philosophical prose; to analyze the essential nature of philosophic prose, in particular, the dispersion of its components in the structure of the work and text; and to use the example of a short period at the beginning of the 20th century and several writers' names to outline the approximate typology of Ukrainian philosophical prose. The article focuses on literary factors (the dominance of positivist and aesthetic optics) and general scientific ones (the long-term narrowing of the field of philosophy), which cause the confusing identification of philosophical prose. An attempt to eliminate these factors has been made. Also, we propose a terminological clarification regarding the essential characteristic of philosophical prose: not "typologization" but rather "prototyping". In the article, we use the example of a short period at the beginning of the 20th century and the works of several famous writers (Olexiy Plyushch, Mykhailo Mohylyansky, Valerian Pidmohylny) to demonstrate that Ukrainian prose contains the essentials of artistic philosophizing (prototyping). The conclusions of this article regarding the reasons for the absence of generalizing works on Ukrainian philosophical prose and its essential nature, as well as specific examples of artistic philosophizing, can be used in further studies of Ukrainian philosophical prose.

Keywords: philosophical prose; philosophical ideas; typologization; prototyping; Oleksiy Plyushch; Mykhailo Mohylianskyi; Valerian Pidmohylnyi.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.3>
УДК 821.161.2-4.09

Тетяна Вірченко

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7953-2285>
t.virchenko@kubg.edu.ua

ЛІТЕРАТУРА У ВИМІРАХ МЕТА (НА МАТЕРІАЛІ ЕСЕЇСТИКИ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ)

У статті досліджено проблему письменницької авторефлексії на прикладі саморецензування і самоосмислення Григорія Штоня. Тексти його рецензій, інтерв'ю, есеїв потребують дослідницької уваги, щоб обрати доцільну оптику для наукового осмислення художнього спадку. Актуальність наукової студії двовекторна: в історичній площині задля належної оцінки літературного процесу двотисячних років, у теоретичній — задля поглиблення й увиразнення кореляційних зв'язків між висловлюваннями письменників про літературу і художністю їхніх творів. Саме тому увагу буде сфокусовано на двох збірках есеїв Г. Штоня, що становитиме об'єкт, а феномен металітератури — предмет дослідження. Синкретичність як стильову прикметну ознаку творчості Г. Штоня вже помітили літературознавці, проте пошук відповіді на проблемне питання «Як розуміння літератури позначилось на творчості автора?» ще не завершений. Для цього слід досягти дещо вужчої мети — осягнути розуміння письменником літератури, її специфіки, художніх завдань тощо методами рецептивної естетики і герменевтики. У ході дослідження з'ясовано, що першорядним для митця було самопізнання, у якому письменник убачав можливість до осмислення контексту, без чого немисливо розглядати твір художньої літератури. У широкому контексті мислив Г. Штонь і місію літератури. На перший погляд, художня література є моделлю життя, але саме життя Г. Штонь мислив масштабно — земне / небесне, поосібне / усекозмичне. У всіх своїх міркуваннях автор прагнув спонукати читача розширити межі мислення, тому й працював над власним самовдосконаленням як митця, на поради щодо якого натрапляємо в текстах. Новизна студії полягає в тому, що вперше критично проаналізована есеїстика Г. Штоня у вимірах металітератури. Есеї письменника виконують функцію медіатора між світоглядними засадами автора і його творчістю. Г. Штонь обрав жанр сповідального есе, тож засадничими принципами стають рефлексійність, самосвідомість, самоусвідомлення. У перспективі доречно дослідити літературні портрети, завдяки оцінці яких увиразняться критерії формування літературного канону за Г. Штоном.

Ключові слова: література; есе; письменник; літературний канон; самосвідомість; читач.

Постановка проблеми. Розкодування художніх сенсів творчості митця потребує уважного аналізу жанру, який він обирає для спілкування зі своїми читачами. Тривалий час Г. Штонь вибудовував місток до своїх читачів завдяки численним інтерв'ю, рецензіям (у 2011–2021 роках був частим дописувачем, гостем «Української літературної газети»), від червня 2016 року — дописами на Facebook. У цей же період помітний іще один жанр творчості — есеїстика, яка, думається, обрана не випадково, оскільки приваблює потенціалом своєї багатозначності, вільної композиції, пріоритетом до відкритого висвітлення індивідуальної (суб'єктивної!) позиції автора. Серед стильових своєрідностей спостережені вишуканість, експресивність, образність тощо.

Г. Штонь був переконаний, що художні світи — світи не самосущі, а породжені й естетично організовані автором із багатим духовним світом. Друга переконаність, яка світилась у кожній розмові й продовжує світитись із наукових публікацій, —

важливість віднайдення / розуміння природи досліджуваного явища.

Справедливим є твердження В. Кузьменка в статті до сімдесятиліття письменника: «Художній світ Григорія Штоня — явище складне, багатогранне, внутрішній структурі якого властиве поєднання різновекторних стильових компонентів, що позначені філософсько-естетичною скомплікованістю й синкретичністю» (2011, с. 162). Інтелектуальні, сповнені філософичності проза і драматургія Г. Штоня чекають на вдумливого читача, зацікавленого науковця. Останньому слід прийняти, що осмислення художньої спадщини потребує

висвітлення його зв'язків із загальними тенденціями літературного процесу в Україні та розгляду в контексті інтертекстуальності. При цьому слід звернути особливу увагу на той факт, що самореалізація, самобутність і «самість» Г. Штоня як письменника й ученого невіддільні

від його прозового, поетичного, кінодраматичного, літературно-критичного, літературознавчого та малярського доробку, зв'язків як із українським художнім письменством, так із російськими й загалом європейськими культурними традиціями. (Кузьменко, 2011, с. 162)

Ці думки, схожі на формулювання завдань для літературознавців у майбутньому, були висловлені до того, як побачили світ дві книжки есеїв Г. Штоня, у яких маємо чимало відвертих думок про літературу, її місію тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

С. Шебеліст у статті «Теоретичні аспекти жанру есею» ділиться такими спостереженнями:

Французькі дослідники, говорячи про есей, мають на увазі вільну композицію, що трактує певне питання без прагнення до його повного висвітлення. Енциклопедія «Британіка» розглядає есей як статтю-роздум, що тлумачить предмет тією мірою, якою він вразив автора. Для американських науковців есей — один із основних жанрів літератури нарівні з поезією, художньою прозою і драмою. (2007, с. 49)

Есеї, як явище складне, очікувано мають класифікаційні типи: подорожнє есе, критичне есе, особистісне есе. Дві книжки Г. Штоня виразно репрезентують останні типи. Його особистісне есе часто може набувати форми сповіді. «De vizi» — яскравий приклад сповідального есе. Обрання форми есе Г. Штоном свідоме, адже «есеїстичність викладу — це не лише один тематичний закуток чи ухил, це манера оприявлення змісту, який ні у кого не позичається і не потребує жодних художніх прикрас. Його головні й обов'язкові достоїнства — інтелектуальна незалежність, свіжість, змістова викінченість» (2016, с. 374).

Г. Штонь в есеях осмислював літературу та її наукове осягнення, своє сприйняття літератури, що неминуче приводить дослідника до потреби перепрочитати есеїстику в контексті металітератури. С. Маценка в пропонованому словнику наводить думку В. Кандінського, яка дуже точно передає ставлення письменників до власної творчості: «Свідомо чи несвідомо митці поступово звертаються переважно до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні терези внутрішню цінність елементів, з яких може творити їхнє мистецтво» (цит. за: Маценка, 2017, с. 7). Тож і дослідник творчості того чи того автора мусить бути уважний до такого самоосмислення, мистецького ціннісного зв'язання тощо.

Дослідження металітератури сягає в середину ХХ століття. І на сьогодні маємо чимало праць, у яких спостерігаємо узагальнення наявного досвіду (Вісич, 2018; Савина, 2021). У контексті дослідження цінними є міркування щодо творчих засад металітератури, до яких належить «автороференційність, самоосмислення, що дає підстави

побачити в художньому тексті критичні концепції, трактати про природу творчості, когнітивні ознаки жанру тощо» (Вісич, 2018, с. 9). Цю низку дослідниць доповнює рефлексійністю, під якою справедливо мислить «суб'єктивно ціннісний аспект мислення» (Вісич, 2018, с. 13). О. Вісич дефініцію терміна «металітература», наведену в «Оксфордському словнику», доповнює такими сенсами: «Так само металітературними висловлюваннями вважають художні відгуки на інші літературні тексти, численні приклади метанарації, тобто “оповіді про оповідь”, використання іншого літературного артефакту. Окрему нішу в метакритиці посідає свідоме ілюстрування, нерідко іронічне, певних літературознавчих канонізованих концепцій у художньому тексті» (2018, с. 9).

Тексти художніх творів найдоцільніше вивчати синтезом трьох методологій: «рецептивної естетики, структуралізму та герменевтики» (Вісич, 2018, с. 10). Від такого позитивного досвіду не відступатимемо і ми. Отже, **метою** цієї розвідки є інтерпретувати, розкодувати, «відчитати» наукову позицію автора щодо завдань літератури, які обов'язково спричинять перепрочитання художньої спадщини письменника.

При всьому цьому надзавданням є внутрішня потреба стати тим читачем, в існування якого вірив Г. Штонь: «Читач — це завше паломник, який молиться на улюбленого свого автора, шукає і віднаходить у його стилі, ідейних переживаннях і навіть щофразовому змісті безліч естетичних і духовних принад, їх смакує і не в останню чергу саме цим робить власне існування більш значущим» (2012b, с. 112).

Виклад матеріалу дослідження. Такий читач вимогливий і потребує особливих текстів, а також відповідних теоретичних засновків. Вибір зупиняється на теорії Гегеля, оскільки в міркуваннях Г. Штоня відчитуємо суголосні мотиви. Так, у «Феноменології духу» читаємо:

Дух — це моральне життя народу тією мірою, якою дух є безпосередньою істиною; це індивід, що є світом. Дух повинен іти до усвідомлення того, чим він є безпосередньо, повинен скасувати прекрасне моральне життя і через низку форм дійти до знання про себе. Ці форми відрізняються від попередніх форм тим, що вони є реальними духами, власне реальностями і, замість бути лише формами свідомості, є формами світу. (Гегель, 2004, с. 303)

Отже, величезного значення набуває самоусвідомлення.

Для ілюстрації якнайкраще звернути увагу на п'єси Г. Штоня, де спостерігаємо домінування конфлікту двох зовнішніх світів — світу цинізму, спрIMITизованого здобуванням матеріального статку, і світу високих одухотворених прагнень. Відтак, наприклад, дійові особи п'єси «Після дощу», прагнучи внутрішнього зростання

й самовдосконалення, намагалися побудувати свої моделі ідеального світу, у кожній із яких закладений конфліктний антипод. Хоча все це при аналізі виявляється складовими єдиної духовної моделі світу, пронизаної соціальною справедливістю, верховенством розуму, ретельністю, терплячістю, поміркованістю і відсутністю заздощів. Саме тому, відзначаючи духовний потенціал п'єс, слід говорити про стрижену присутність етичного й естетичного (вібрацію добра, краси, делікатності) і засудження байдужості, яку автор асоціює з дияволом. Недарма Теофіл Сильвестрович із п'єси «Прикрощі кохання» визначає диявола як «еманацію зла».

Г. Штонь у літературному процесі виконував різні ролі: письменника, літературного критика, ученого, тож і осмислював ці складові вдумливо, виважено, критично. Мислив їх не відокремлено, а в контексті — українському, світовому. Незважаючи на точку зору, яку обрав Г. Штонь для міркувань, літературу сприймав як ресурс для самопізнання, джерело художнього й духовного поступу, як «світовідтворювальну цілісність» (2016, с. 115). Фіксацію осмислення власного життєвого шляху спостерігаємо в автобіографічній поезії «Життя завершено...»:

Життя завершено...
Його, мов книгу,
Тепер гортаю;
Усе частіше над нею засинаю
І там, вві сні, ще глибше сплю... (1999, с. 46)

Переосмислюючи минуле, митець не втрачає бажання змінюватися, свідченням чого є питання: «Цікаво, вкотре? / І хто із мене виросте тепер?» (1999, с. 46). І навіть емоційна пустка, що приходить на зміну життєвим радощам, не видається безсенсовою, оскільки «мимоволі всезагальний / Заок якийсь вбачаєш в цім» (1999, с. 46).

Г. Штонь окреслює місію літератури, у формулюванні якої прочитується масштабність мислення автора: «Література <...> зображає й виражає ставлення до життя як процесу. Гранично конкретизоване, проте не тільки, бо нею також унаочнюється усвітній закон сполучності малого й великого, часткового й всезагального, земного і небесного, усекосмічного і поосібного» (2016, с. 55). Призначення літератури Г. Штонь виводить не з її змісту — слів, а зі здатності бути всотаною читачами, а відтак її участі «у безнастанному вилюдненні людини, народу і нації як величини не традиційно статичної, а творчої» (2016, с. 120).

У поезіях Г. Штоня, уміщених у цикл «З едемських буднів», спостерігаємо, як поет фіксує кожну мить уяви закоханого чоловіка:

Те, як ти,
Ледве поріг переступивши,
Берешся ноги до тувель звільняти,

Вже варте пензля або дій,
Куди одвертіших, бо ніжність,
Що нею плавиться повітря
Довкола зігнутого тіла,
Де ані кістки — тільки м'якість,
Притім — стрімка, — буквально корчить
Мою і так розтерзану уяву... (1999, с. 74)

Увага до дій бажаної жінки зафіксована в безмежжі художніх деталей, у яких прочитується енергія почуття.

Душевні рухи митець передає за допомогою метафоричних образів природи, і в них також спостерігається зміна станів:

Од хмарищ інею
Поважчала й душа,
Що слухає разом з похиленим
вербовим
віттям
Ледь чутний клекіт темної води,
Яку накрила шарудлива крига... (1999, с. 54)

Відзначимо й те, що ліричний герой уважно фіксує ознаки буття, у яке він почуває себе включеним. Він здатний виступити своєрідним оком спостерігача зовні, який реєструє рух часу. Отже, стає помітним, що незримий образ часу всеприсущий у кожній поезії Г. Штоня:

Биття годинника квартирну тишу
Щораз лякає, і вона
Втікає десь чи й не на кухню,
Допоки сумовите «бам»
Не відітне черговий шмат земного
Буття, де звуки і беззвуччя
Живуть так само, як думки,
Котрі збігаються на бій цей
Хтозна ізвідки і разом
Зі мною слухають й рахують
Число ударів... (1999, с. 48)

Уже в поважному віці Г. Штонь відчув необхідність дати оцінку власній літературній зрілості, усвідомив потребу осмислити власне літературне зростання. Разом із тим як науковець Г. Штонь осмислював літературу різного художнього гатунку, тож питання щодо літературної зрілості письменників поставало весь час. Синтез цих міркувань привів автора до розуміння того, що літературна зрілість автора починається від усвідомлення безперервності літературного процесу, безперервного буття літератури. Функційно ж література потрібна митцю, а не навпаки, бо «без неї ти (письменник — Т.В.) — нуль» (2016, с. 72). Письменнику для зростання необхідно працювати над своїм письмом «пореченнево», але не заради знань, а заради внутрішнього усвідомлення себе письменником, щоб «щорік потужніше “дихати”» (2016, с. 73).

Г. Штонь дуже вимогливий до авторів, тому «письменників однієї якоїсь теми, одного стилю, одних і тих самих ідей, думок, духовних настанов» називає каліками, які не мають чого запропонувати «загальнокультурній мережі» (2016, с. 73). Письменник, як і кожна людина, має проходити процес «внутрішньої та громадянської вписуваності в дійсність» (2016, с. 28). Він потребує джерел для творення високохудожніх текстів, які можна віднаходити в *поліглотстві*, що «дає безліч можливостей знати найпотрібніше — золоті поклади творчо неспокійної художньої мислі, яка у кожного народу має свої пекло та рай, свої духовні вершини і свій спосіб на тих вершинах не лише час од часу опинятися, а й жити» (2012b, с. 5).

Мабуть, саме тому в спадщині Г. Штоня є не лише поезія, кіносценарії, драматичні твори, а й солідний прозовий доробок, у якому маємо дебютну книжку «Пастораль» із художнім осмисленням психологічного помежів'я, роман «Затіння» (опублікований в авторській збірці прози «Тернова мушля»), книгу прози «Пообіч часу», до якої увійшли романи «Суд» і «Рай». Спостережливий читач помітить, що автор щоразу здійснює пошуки в тематиці та стильовій грі, удаючись до майстерних провокацій. Замислюючись над причинами гріха, він пропонує нову, незвичну версію сходження Христа на Голгофу. Романістику Г. Штоня найбільш комплексно оцінив В. Кузьменко, тому й цінний висновок щодо «поєднання стильових компонентів, що позначені філософсько-естетичною скомплікованістю й синкретичністю» (2011, с. 162).

У літературознавстві час від часу вихлюпують теоретичні розвідки про художність, маркери її впізнаваності в художньому тексті, дискутують про можливість їхньої універсальності тощо. В есе «Доля і фак. Шлях порозумінь. Автобіографічний начерк» Г. Штонь не лише ділиться спогадом про враження від повісті Генріха Белля «Очима блазня», а й відкриває результат своєї духовної роботи і самопізнання: «Виявляється, я не приймаю навчительства. Тільки сповідність. Не загальнолітературну, а живоавторську» (2016, с. 86).

Сповідність авторського «Я» в поетичних творах виявляється в пошуках відповідей на питання власного буття («Як і я / Ніде не йду, а — протікаю / Крізь вушко простору з одного існування / У зовсім інше, де душа банує / Не від біди і не з розпуки, / А тому, що чуттям цим є. / Чи — станом?..» (1999, с. 36)), власного наповнення, місця у Всесвіті («Де ж це я був? / І що до шереху плаского цього чув / Там, у захмар'ї, черкнутому сходом? / І де я зараз — там чи тут гошу? / І хто беріг мене від осені плачу / І сонцем досі в мозку сходить?..» (1999, с. 31)). Сповіддю пронизані репліки Антіна з п'єси «Канон». До чоловіка приходять усвідомлення різниці між життям і проживанням днів, животінням, бо лише перше передбачає сповненість сенсами, які залишаються вічними.

Одним із таких сенсів є щира любов — одна на всіх, а також світ без заздрощів, «духовної потопельності» або такий аналог щастя, як воля. Ці цінності утверджуються в численних п'єсах Г. Штоня, зокрема і в «драмі замрій» «Після дощу».

Г. Штонь не лише в теоретичному вимірі усвідомлював важливість бути уважним до письменницького самозростання, на схилі літ аналізував, рефлексував щодо власного духовного поступу, а й висловлював аналогічні спостереження щодо духовної еволюції класиків. Так, Франко, на думку героя розвідки, «власну духовну субстанцію ростив у повному розумінні цього слова каторжно, себто каменярствував у собі щодень і, з огляду на загальний стан сучасної йому української літератури, — сам» (2016, с. 134). Творчість Т. Шевченка та І. Франка Штонь-літературознавець поціновує за відтінення в літературі того, чого не вистачало тогочасові.

Г. Штонь мріє про утвердження неподільної двоєдності — Шевченко-класик і Шевченкогеній. У цій двоєдності він і постає в п'єсі «Його сіятельство Поет...» Письменницькі погляди Г. Штоня знаходять своє вивільнення в словах Шевченка-персонажа: «Література неволі не терпить» (2012a, с. 257); «Давай вип'ємо за наші книжки. Багато книжок. Кожна з них — крок до волі. Нашої і тих, хто їх прочитає» (2012a, с. 258). Шевченко Г. Штоня, перебуваючи в стані внутрішнього конфлікту, весь час прагне самовдосконалення, яке обов'язково має вилитися в слові: «Хочеться писати, писати, писати... не про звичаєву нашу, а Божу правду, в якій є все. Коли цьому навчимося?» (2012a, с. 279). Самопізнання, без якого неможливе внутрішнє зростання, потребує можливості чути рідну мову. І. Франко «на спаді літ» — герой іще однієї п'єси майстра, який обрав любов до народу, «вчиття» в себе, але щораз іншого. Драматург у постаті І. Франка намагається художньо згармонізувати націоналізм як цінність із інтернаціоналізмом.

До штонівського літературного канону належать ті письменники, які мислили органічно, тобто «не мислили України без решти світу, а світу — без України суціль» (2016, с. 377). Це Т. Шевченко, М. Коцюбинський. До геніальних поетів зараховує Г. Штонь М. Вінграновського — у його творах «нуртує магма енергій, яку поетична мова береже, умовно кажучи, про свято, що ним є, чи мав би бути, кожен акт викиду в довкілля його ж — довкілля — духовно-мистецьких сенсів» (2016, с. 327).

Літературний канон за Г. Штонем немислимий без постаті М. Стельмаха, романістиці якого була присвячена одна з монографій літературознавця. Пізніше, в одному з есеїв літературознавець продовжував шукати відповідь на питання «Ким був Стельмах?», і відповідь якнайкраще свідчить, чому творчість цього митця приваблювала вченого. Бо співтворцями його мистецької сутності був він сам, мова і національна належність. Роль

М. Стельмаха в літературі передана в метафорі, оцінити яку зможуть ті, для кого паперова книгозбірня — цінність: «Без таких, як він, книжкова полиця не здатна стати сосною, з якої її було зроблено» (2016, с. 293). Такий висновок вченого зумовлений оцінкою енергетики художнього слова М. Стельмаха: «Хмари, дощ, завірюха, снігова зоряна тиша під його пером переставали бути всього лиш пейзажем» (2016, с. 291).

Читача Г. Штонь бачить паломником, «який молиться на улюбленого свого автора, шукає і віднаходить у його стилі, ідейних переважаннях і навіть щофразовому змісті безліч естетичних і духовних принад, їх смакує і не в останню чергу саме цим робить власне існування більш значущим» (2012b, с. 112). Еволюція читача, на думку Г. Штоня, можлива «тільки після автора, авторів, літературних рушень» (2016, с. 72). У цих двох емких, як на моє переконання, думках присутнє все: і опис стосунків «автор — читач», і духовна робота читача над твором художньої літератури, і художній потенціал твору літератури, і внутрішнє зростання внаслідок духовної роботи. Так, читач не повинен бути споживачем твору, засвоювачем прочитаного, він має діставати з глибини душі ««спожитий» досвід», знання і долучати це до розкодування твору літератури задля того, щоб уникати «усередненості».

Літературна критика зазнає нещадного осуду за свій здебільшого примітивізм і пустопорожність:

Критичні відгуки — матерія зовсім інша: у них з твором поводяться, як з продукцією бойні — класифікують, обміряють, оцінюють з вердиктами: геніально, сірятина, макулатура. А про духовне чи й просто емоційно-естетичне його співжиття з читацькими тривогами, болями, залюбленостями, фобіями здебільшого ані слова. А де про них ідеться — то набалакувальна фікція (2016, с. 111).

Твір художньої літератури під пером літературного критика має зазнавати проникнення в духовні сенси художнього слова, тому й унікав Г. Штонь оцінок «талановито», «геніально», «високопоетично» (2012b, с. 49).

Г. Штонь — автор драматургічних творів, про постановку яких мріяв на сцені. І хоча повноцінно мрія не стала реальністю (попри студентські читки на квартирі та постановку п'єси «Його сіятельство Поет...» у Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка — можливо, цей досвід позначився на назві есе «Тунель без світла...»), міркуваннями про театр сповнені і есеїстика, і наукові статті вченого:

Я не знав і не знаю досі, чим я той зміст фіксував, але втямив і тямлю дотепер, що театр — то не слово чи дія, а симфонія духостанів.

Що він дарує безкінечні глибини смислу при мінімумі слів. Що він, зрештою, — безвимірною мудрістю. При тому — без щонайменшого насильства над розумом, який може залишатися «невикористаним», оскільки сценічне життя спершу спивають, а рефлексують з його приводу опісля. <...> До театру не йдуть слухати кашель, не йдуть дивитися натурально зіграну німіч. <...> У театрі щоразу інакше живуть (2016, с. 223).

Розчарований Г. Штонь і тим, що при постановці п'єс Лесі Українки та Володимира Винниченка ми маємо «розігрування їхнього смислу, а не з вознесіннями до їхнього сенсу» (2016, с. 226).

Висновки. Г. Штонь — автор, який весь творчий шлях провів у пошуках свого читача — вдумливого інтелектуала, небайдужого до духосвіту митця, уважного до сенсів художнього слова, здатного розкодувати інтертексти, зважати на контексти тощо. Для того, щоб максимально наблизитись до художньої таїни слова автора, доцільно мислити його творчість у контексті інших форм спілкування із читачами: інтерв'ю, рецензій, есеїв тощо. Г. Штонь обрав форму сповідального есе, оскільки звернувся до цього жанру в часи, коли прийшло усвідомлення перепрочитати власну творчість і дати їй незалежну оцінку нібито стороннього ока. Інтерпретацію есеїстики здійснено в контексті феноменології духу Г. Гегеля з огляду на суголосність авторських посилив із тезами німецького філософа.

Предметом осмислення в есеях стала функція літератури, що тісно пов'язана із її якістю — бути сприйнятою читачами і, відповідно, сприяти їхньому духовному вивищенню. Досягти цього можна лише завдяки систематичній роботі зі словом, унаслідок чого воно стає живим. Закономірно, що цей рух думки привів автора до оприявлення вимог до митців слова. Тут є місце і знання мов, і вписаності в загальний культурний контекст, і самопізнанню тощо. Останнє доповнюється самокритичністю. Тож і не дивно, що запропонований письменницький канон містить прізвища лише тих письменників, які не мислили себе без України.

Переконана, що есеїстика Г. Штоня заслуговує на більш уважне прочитання. Так, зокрема, літературні портрети можуть стати гарним матеріалом для вивчення жанрових ознак, для розуміння духу доби, духостанів письменників, творчість яких високо оцінив Г. Штонь.

Покликання

- Вісич, О. (2018). *Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі*. Вежа-Друк.
- Гегель, Г. В. Ф. (2004). *Феноменологія духу*. Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Кузьменко, В. (2011). Достиглі поля Григорія Штоня. *Київська старовина*, 1, 148–162.
- Маценка, С. (2017). *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Апріорі.

Савина, А. (2021). Поняття «металітература» у теоретико-літературному дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, Т. 32(71), № 3. Ч. 2, 186–192. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/31>

Шебеліст, С. (2007). Теоретичні аспекти жанру есею. *Слово і час*, 11, 48–56.

Штонь, Г. (1999). *Затока лун*. Дніпро.

Штонь, Г. (2012а). *П'єси*. Видавничий дім.

Штонь, Г. (2012б). *De visu (На власні очі)*. Підручники і посібники.

Штонь, Г. (2016). *Есеї*. Видавець Роман Козлов.

References (translated and transliterated)

Hegel, G. W. F. (2004). *Fenomenolohiia dukhu* [The Phenomenology of Spirit]. Osnovy Publishing.

Kuzmenko, V. (2011). Dostyhlі polia Hryhoriia Shtonia [Hryhorii Shton's matured fields]. *Kyivska starovyna*, 1, 148–162.

Matsenka, S. (2017). *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky* [Metaart: a dictionary of term-making experience on the border between literature and music]. Apriori.

Savyna, A. (2021). Poniattia "metaliteratura" u teoretyko-literaturnomu dyskursi [The concept of "metaliteratura" in the theoretical and literary discourse]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Ser. Filolohiia. Zhurnalistyka*, V. 32(71), N 3. Ch. 2, 186–192. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/31>

Shebelist, S. (2007). Teoretychni aspekty zhanru eseu [Theoretical aspects of the essay genre]. *Word and Time*, 11, 48–56.

Shton, H. (1999). *Zatoka lun* [Bay of Echoes]. Dnipro.

Shton, H. (2012а). *Piesy* [Plays]. Vydavnychiy dim.

Shton, H. (2012б). *De visu (Na vlasni ochi)* [De visu (With my own eyes)]. Pidruchnyky i posibnyky.

Shton, H. (2016). *Esei* [Essays]. Publisher R. Kozlov.

Visych, O. (2018). *Metadrama: teoriia i reprezentatsiia v ukrainskii literaturi* [Metadrama: theory and representation in Ukrainian literature]. Vezha-Druk.

Tetiana Virchenko

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

LITERATURE IN THE META DIMENSIONS (BASED ON THE ESSAYS OF HRYHORIY SHTON)


The article examines the problem of writerly self-reflection using the example of Hryhorii Shton's self-review and self-understanding. The texts of his reviews, interviews and essays require research in order to choose the appropriate optics for the scientific understanding of artistic heritage. The relevance of the scientific study is twofold: in the historical plane, this is important in order to give a proper assessment of the literary process over the course of two thousand years, and in the theoretical plane — for the purpose of deepening and clarifying correlations between the statements of writers about literature and the artistry of their works. That is why our attention will be focused on two collections of essays by H. Shton, which will be the object, and on the phenomenon of metaliterature, which will be the subject of research. Syncretism as a distinctive stylistic feature of H. Shton's work has already been noticed by literary critics, but the search for an answer to the problematic question of how the understanding of literature affected the author's work has not yet been found. For this, a somewhat narrower goal should be achieved — to understand the writer's understanding of literature, its specifics, artistic tasks, etc., using the methods of receptive aesthetics and hermeneutics. In the course of the research, it was found that self-knowledge was of primary importance for the artist, in which the writer saw an opportunity to understand the context without which it is unthinkable to consider a work of fiction. In a broad context, H. Shton also thought about the mission of literature. At first glance, fiction is a model of life, but H. Shton considered life itself on a large scale — earthly / heavenly, individual / universal. In all his considerations, the author sought to encourage the reader to expand the boundaries of their thinking, therefore he worked on his own self-improvement as an artist, advice on which we find in the texts. The novelty of the study lies in the fact that the essays of H. Shton are critically analyzed in terms of metaliterature for the first time. The writer's essays function as a mediator between the author's philosophical principles and his work. H. Shton chose the genre of a confessional essay, so reflexivity, self-awareness, and self-awareness become the basic principles. In the future, it is appropriate to investigate literary portraits, thanks to which an assessment of the criteria for the formation of the literary canon according to H. Shton will be highlighted.

Keywords: literature; essay; writer; literary canon; consciousness; reader.

Стаття надійшла до редколегії 26.08.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.4>
УДК 821.161.2

Володимир Даниленко

Київський національний університет культури і мистецтв
вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-8646-0504>
danylenko-v@ukr.net

ПРОБЛЕМИ ЛІДЕРА, НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗРАДИ ТА ГОТОВНОСТІ НАРОДУ ДО БОРОТЬБИ ЗА СВОЮ СВОБОДУ В КАЗКАХ ІВАНА ЛИПИ

Актуальність дослідження зумовлена інтересом до творчості Івана Липи, який пробувала бурхлива динаміка націотворчих процесів українського суспільства, коли активно відбувається переосмислення української історії та культури. Попри активізацію досліджень доробку письменника казкова творчість лишилася на маргінесі уваги, проте вона становить дослідницький інтерес у контексті проблеми ідеології в казкових текстах, яка в статті розглядається крізь призму постколоніальних студій. Предметом цього дослідження є антиколоніальні елементи поетики «Казок про волю» Івана Липи. Методологія аналізу ґрунтується на теоретичних засадах постколоніальної критики, зокрема на ідеях Е. Саїда, Г. Ч. Співак, Е. М. Томпсон, С. Павличко, М. Рябчука, Т. Гундорової, Я. Поліщука, О. Юрчук, які допомагають розглянути «Казки про волю» Івана Липи як банк постколоніальних технологій для окупованої України. Метою цього дослідження є деконструкція імперських нарративів у філософських казках І. Липи і виявлення технологій і практик для звільнення України від колоніальної залежності.

У результаті проведеного аналізу зроблено висновок, що, дистанціюючись від конкретних історичних епох, письменник переносить проблеми українського суспільства в казковий простір. Це допомагає йому подивитися на українські перспективи поза часом, із позицій вічності. У казковому просторі автор вирішує давні історичні проблеми України, пов'язані з втратою незалежності: відсутність сильних лідерів, національна зрада, неготовність народу до боротьби, деморалізація суспільства, зневіра у власних силах, виховання на фальшивій історії, нав'язаній метрополією. Розгляд казок під кутом зору постколоніалізму дає можливість знайти у творчості автора завуальовані алегорії і приховані інтенції, у яких письменник показує, яким чином Україна має звільнитися від колоніальної залежності. Важливим чинником цього, на думку Івана Липи, є повернення історичної пам'яті. Перспективою дослідження є постколоніальний аналіз творчості Івана Липи як ідейно-художньої цілісності.

Ключові слова: колоніалізм; постколоніальна критика; метрополія; колонія; колоніальна залежність; міф; алегорія; казка; інтерпретація; національна зрада; лідер; периферійне явище літератури.

Іван Липа — унікальна й недооцінена постать в українській літературі. Міністр віросповідань та охорони здоров'я в уряді УНР, співзасновник таємного товариства «Братство тарасівців», члени якого на могилі Тараса Шевченка поклялися визволити український народ із колоніального ярма Російської імперії, український комісар Одеси, організатор видавництва «Одеська літературна спілка», засновник видавництва «Народний Стяг», редактор альманаху «Багаття», засновник української благодійної організації «Блакитний Хрест», співробітник Літературно-наукового вісника. Така різнопланова діяльність Івана Липи затінує літературну спадщину письменника, оскільки його більше сприймали як політика й урядовця УНР, хоча Іван Липа — автор віршів, поетичних перекладів, оповідань, повістей, притч і казок.

Відтак актуальність теми зумовлена загостреним інтересом до постколоніального прочитання української літератури на тлі російсько-української

війни, адже в літературі завжди намагалися знайти щось, що виходить за той час, у якому вона писалась, вишукуючи відповіді на питання, які хвилюють сучасників. У цьому сенсі творчість Івана Липи становить недосліджену проблему, оскільки з постколоніальних позицій у попередніх дослідженнях творчість письменника не розглядалася.

Про життя, політичну, громадську діяльність і творчість Івана Липи Ігор Стамбол написав дисертацію «Іван Львович Липа в українському національному русі (кінець XIX — початок 20-х років XX ст.)» (2016), Олена Шестель — дисертацію «Художнє зображення національного характеру у творчості Івана Липи» (2009), Лідія Глиняна — статтю «Алегорична проза І. Липи: параметри духовності» (2003), є біографічно-бібліографічні статті у Вікіпедії та Енциклопедії Сучасної України (2016).

У контексті ж постколоніальних студій недослідженим залишається національний спротив

загарбникам у творчості Івана Липи, тому метою статті є дослідження проблеми національного лідера і сценаріїв звільнення від колоніальної залежності в «Казках про волю», де сконцентровані ідеї національно-визвольної боротьби українського народу проти окупантів.

У ХХ столітті в Україні обійшли увагою творчість Івана Липи. У статті на його смерть учений, політичний, громадський і церковний діяч Іван Огієнко назвав Липу «письменником та громадським діячем», але не дав оцінки його творчості (1998, с. 124–134). Інший сучасник письменника Ілько Гаврилюк у спогадах про письменника згадував лише два його твори — вірш «Суд визволеного краю» і повість «Нові хрести», а вся оцінка творчості Івана Липи зводилася до двох лаконічних емоційних зауважень: вірш на нього «зробив колосальне вражіння» (1926, с. 4), а про повість — йому «цей твір сподобався» (1926, с. 15). Варто зауважити, Ілько Гаврилюк був людиною літератури, автором поетичних і прозових видань, професором Коломийської гімназії.

Українські літературознавці радянського періоду творчість Івана Липи не досліджували зі зрозумілих причин: його вважали «українським буржуазним націоналістом». А літературознавці української діаспори ставилися до нього, як до державного діяча другого ешелону в уряді УНР. Та й для самого Івана Липи літературна творчість була коротким епізодом у житті. Він більше позиціонував себе урядовцем УНР, громадським і політичним діячем, таким його сприймало й українське суспільство, тому твори письменника погано вписані і в історію української літератури, і в масову свідомість. Перший його твір — легенда «Сім братів» — було опубліковано 1899 року в журналі «Літературно-науковий вісник». Наступні публікації з'явилися теж у цьому журналі: рецензія на книжку Марії Загірної «Страшний ворог» (1900), легенда «Живі свідки» (1903), містичне оповідання «Туман» (1904), притча «Так минали століття» (1905). У 1917 році одна за одною вийшли друком казки «Хапко і Давець», «Дідова правда», «Юрасів Сад», «Чайка-Небога». У 1922 році він опублікував спогади «Тарасовці», у 1925 — нарис про військового і державного діяча Михайла Білінського, у 1928 — уривок зі щоденника «Як я пішов у революцію». У 1929 році у львівському часописі «Світ дитини» вийшла добірка казок письменника «Тихе слово», передрукована 1998 року у відродженому часописі з цією ж назвою. У 2002 році в Ніжині вийшло друком епістолярне видання «Листи до Михайла Коцюбинського» (упорядкування та коментарі — Володимира Мазного), у якому були опубліковані листи Івана Липи до Михайла Коцюбинського. 2018 року львівське видавництво «Апріорі» видрукувало найповніше на цей момент видання творів Івана Липи «Війна, смерть і любов», до якого увійшла вся літературна, епістолярна і мемуарна спадщина Івана Липи. Тобто інтерес до творчості

Івана Липи в Україні з'явився вже за незалежності, на початку ХХІ століття.

Кожна національна література проходить процес, у якому її центральні явища з часом зміщуються до периферії, а маргінальні опиняються в її епіцентрі. Це залежить від змін, які відбуваються в житті суспільства. Так трапилось і з українською літературою ХХ століття, коли після здобуття незалежності розсипався канон радянської класики, а замість нього з периферії були повернуті письменники, заборонені або ігноровані офіційним літературознавством. У радянську епоху під забороною опинилася творчість Івана Багряного, Миколи Куліша, Валер'яна Підмогильного, Уласа Самчука, Миколи Хвильового й багатьох інших письменників, які згодом стали магістральними явищами літератури. І якщо в Україні процес зміщення найпомітніших авторів до периферії відбувся через деколонізацію історії літератури, то, наприклад, у Польщі таке магістральне явище польської літератури, як Адам Міцкевич, після вступу Польщі до Євросоюзу почало непомітно дрейфувати до периферії, а в епіцентрі національної літератури все більше набувала ваги постать Ципріяна Норвіда, що прожив життя в Дрездені, Венеції, Флоренції, Римі, Берліні, Брюсселі, Парижі. І цей громадянин Європи відповідає духу сучасної Польщі більше, ніж виходець із Кресів Адам Міцкевич.

Аналогічний процес руху відбувається і з постаттю Івана Липи, чия творчість відповідає потужному деколонізаційному рухові, який переживає сучасне українське суспільство.

Інтерес до творчості Івана Липи пробудила бурхлива динаміка націотворчих процесів українського суспільства, коли активно відбувається переосмислення української історії та культури. У творчості письменника, який пережив короткий період відродження української державності, є невіршені проблеми, які гальмували звільнення України від колоніальної залежності. Це насамперед наївність українського суспільства, яке не бачило свого ворога, і брак національних лідерів, які б могли повести за собою.

Усвідомлення свободи як фундаментальної цінності було в українського народу завжди. Перебуваючи в Україні перед національно-визвольною війною під проводом Богдана Хмельницького, яка закінчилася втратою Річчю Посполитою контролю над Центральною Україною, французький військовий інженер Гійом Левассер де Боплан охарактеризував українців як людей, що «надзвичайно кохаються у своїй свободі, без якої не уявляють життя: саме через це вони такі схильні до бунтів та повстань проти місцевих вельмож, як тільки відчують утиски. Тому рідко минає 7–8 років без того, щоб вони не бунтувалися і не піднімалися проти них» (1990, с. 31). Якщо хтось думає, що перша третина XVII століття, яку описує Боплан, була короточасним епізодом української історії, після якої українці вгамонилися і стали

законослухняними васалами своїх колонізаторів, то дарма: за 300 років, у першій третині ХХ століття, під час колективізації селянських земель в Україні відбулося понад 5 000 повстань (Тилищак, 2016). А після Революції Гідності на Майдані Незалежності було вивішено гасло українською й англійською мовами, що прикривало обгорілий фасад Будинку профспілок, і саме воно узагальнило найбільшу національну цінність українського суспільства: «Свобода — наша релігія!»

Іван Липа переніс історію у міф, казку. Таким чином він звільнився від конкретики історичних епох, залишивши тільки внутрішні національні проблеми, які потрібно вирішити спочатку подумки, віртуально, а вже потім втілити в реальність. При цьому він розкрив усі проблеми, до вирішення яких народ мав підготуватись. Це готовність до тривалої і запеклої боротьби за свою свободу, пошуки героя, навколо якого має об'єднатись народ, віднайдення ресурсів і спільників, що допоможуть у війні, вивчення слабких і сильних якостей свого ворога. У кожній казці письменник розглядав три національні проблеми: наявність лідера, готовність суспільства до боротьби і сценарії звільнення від колоніальної залежності. Ці проблеми він розкривав у казкових сюжетах.

У казці Івана Липи «Юрасів сад» сад уособлює країну, землю, на якій споконвіку жили предки, Батьківщину. Це образ Богом даної землі для народу, який її колись заселив і одвоював від зазіхань ворогів. У Юрася був родинний сад, який дістався хлопцеві в спадок від батька, що перед смертю «наказав йому стерегти садок, підсаджувати нові, молоді дерева замість струхлявілих, не пускати нікого з чужих людей, щоб порядкували тут, а своїх сусідів, садівників, доглядачів і всіх мешканців саду шанувати і поважати!» (2018, с. 468). У казці Юрась постає духовно незрілим хлопчиком, який не все розуміє з того, що заповів перед смертю батько. Він забув його запитати, що робити, якщо «чужі люди захочуть одняти у нього сад» (2018, с. 468). Цей сад був не лише його, а й комах, метеликів, птахів і диких звірів, які в ньому жили.

Дитяча незрілість Юрася — це сатира на незрілість українського суспільства, яке на початку ХХ століття через недалекоглядність національної еліти втратило шанс зберегти свою державу. Коли поляки і фіни, що теж вийшли зі складу Російської імперії, розуміючи серйозність загрози російського реваншу, згуртувалися навколо військових Юзефа Пілсудського і Карла Густава Маннергейма, то керівництво УНР не бачило загрози від більшовицької Росії, тож незабаром Україна опинилася під її окупацією. Нездатність національної еліти передбачити перспективи завжди закінчується однаково: втратою свободи і завоюванням країни.

У казці «Юрасів сад» кримські люди, що їхали в Туреччину, побачивши багатий сад і те, що він

не захищений, оселяються біля будинку Юрася й починають спустошувати райський куточок: «Без пуття зривають плоди і вже не тільки самі їдять, а годують ними й худобу свою» (2018, с. 470).

За кримськими людьми приходять люди польські, які бачать, що сад ще не весь спустошений, і вирішують: «Зостанемося тут і будемо жити. Сад великий, плодів нам всім вистачить» (2018, с. 470). Польські люди проганяють попередніх окупантів, кримських людей, але завдають ще більших збитків. Вони будують у саду палаци й забороняють Юрасеві лазити по деревах і топтати під ними траву, «бо там паслися їхні коні» (2018, с. 471). Так Юрась втратив сад і став наймитом загарбників.

Після польських людей сад захоплюють люди московські, які проганяють попередніх зайд і наводять свій лад, що відповідає їхнім національним традиціям — викорчуюють фруктові дерева і садять «все своє: і рябіну червону, і ягоди усіякі» (2018, с. 472).

Юрась починає шукати звільнення від непроханих гостей і згадує напучування батька, що причиною всіх нападів є Змій, сила проти якого захована під старою липою. Цією силою є закопана дідівська шабля, яка уособлює давню військову доблесть. Викопавши стару козацьку шаблю, Юрась повертає силу предків і звільняє свою землю. У казці йому допомагають сили землі: Лев, Орел, Кріт, Хмара, Вітер.

Повернення історичної пам'яті сприяє Юрасевому дорослішанню. Історична пам'ять висвітлює йому спогад про заповіт батька, а закопана в саду дідівська шабля допомагає самостійно пройти через ініціацію і стати лідером, здатним узяти на себе вирішення власних проблем.

Звільнений від завойовників сад — це архетипний український образ ідеальної національної держави, раю на землі, у якому будуть лад і гармонія між усіма верствами населення.

Образ саме такої країни зображено в казці «Лада Прекрасна». Власне Лада Прекрасна і втілює лад, гармонію, єдність, національну ідею. Це жінка, поява якої пробуджувала порядок у країні. Вона була як марево, що з'являлося там, де виникали чвари, наводила лад і відразу зникала, ніби розчинялася в повітрі. Ця жінка була уособленням єдності й національної злагоди. У казці про це сказано: «Так вона без ніяких законів вела людей до щастя, до світла і панувала над ними, як всевладна чарівниця, як вища сила» (2018, с. 435). Але цю жінку-ідею викрадає Коструб — цим іменем у слов'янській міфології називали бога весни. У пізніших трансформаціях слово «коструб» стало означати неохайну людину. Після зникнення Лади Прекрасної люди стають сварливими, між ними часто виникають конфлікти і війни. У казці Коструб жив на півночі, «за лісами та болотами». В уявленні українців північні люди — це росіяни. Така казкова алегорія є натяком на те,

що українську національну ідею зруйнувала Росія. Тож повернення Лади Прекрасної повертає в край радість і гармонію.

У «Казці про Максима» Іван Липа знову повертається до проблеми національного лідера, відтворюючи образ казкового героя, що звільнить поневолену країну від колоніального гніту. Цей герой наділений надзвичайною силою і благородством. Силу Максим одержав від урятованого ним Орла, і ця сила виявилась такою великою, що хлопець міг вхопити за роги й перекинути через тин нахабного Вола, який внадився до стайні бідного чоловіка їсти сіно його коня. А ще хлопець міг запрягатись у плуг і сам виорати поле. Маючи таку силу і лицарське серце, Максим не знав, де застосувати свої можливості. І лише бабуся, що впустила його на нічліг до своєї хати, дала йому добру пораду: «Не вештайся ти по чужих світах, не розтрачай її даремно, а йди до тих людей, між якими родився, та обороняй їх від лиходіїв, що не дозволяють їм розвивати орлині крила!» (2018, с. 409–411). І ця моральна настанова літньої жінки сприяла утворенню глибокого переконання у свідомості Максима: «З очей землі я взяв свою силу і тільки їй всю міць свого тіла й душі віддам» (2018, с. 411). У цій казці письменник показав, як народжується герой часу, відданий своїй землі й народу. Відтак у казці лідер є важливою постаттю, яку сформували національна історія і обставини.

У казці «Хапко і Давець» зображено двох братів з родини князя, що мали різний характер. Одного з них звали Хапко, і він в усіх усе відбирав, а другого звали Давець, і він усім усе віддавав. Давець потрапив у країну, у якій половина людей плакала, а половина сміялась. Отже, половина людей була весела, сита й багата, а друга — сумна, голодна й бідна. Перші були чужинцями, а другі — місцевими, яких чужинці перетворювали на рабів. Коли Давець запитав рабів, чого їм бракує, вони відповіли просто — хліба. Чарівною лопатою він добув їм хліб, а потім вони захотіли золота, і вже коли наїлись та розбагатіли, то прагнули свободи. Але на це Давець відповів: «Воля не дається: її сам бере той, кому вона потрібна» (2018, с. 386). Коли люди це зрозуміли, то вигнали зі своєї країни завойовників. Віддавши всю свою силу боротьби за свободу, Давець помер. Але його смерть привела до чарівного перетворення і воскресіння, коли старший брат Хапко кардинально змінив свою натуру, став людяним, до нього повернулися совість і мораль. Після воскресіння Давця брати відмовились від княжої корони й передали всю владу народу.

У казці «Хапко і Давець» закладено національні уявлення про справедливую країну — демократичну, вільну, гуманну, прогресивну, про яку мріяло багато поколінь українців. Але створити таку країну можна, лише звільнившись від колоніальної залежності, а для цього, як і в інших казках Івана Липи, потрібні сильний лідер, який

віддає всі сили боротьбі за волю свого народу, і народ, що прагне свободи й готовий таку країну побудувати. Отже, для того, щоб створити ідеальну країну, сильна нація має бути готовою до боротьби за свою свободу, а щоб повести її за собою, має з'явитися зрілий і самовідданий лідер.

«Життя як казка» — це історія, у якій хлопчик Павлусь розповідає казку дівчинці Ніні. І сам твір, і історія, описана в ньому, пов'язані між собою, адже в обох ідеться про звільнення від колоніального поневолення. У першій історії син простого робітника Павлусь, що познайомився з панською дівчинкою Ніною, переповідає їй казку про царівну, яка мала теж ім'я Ніна. Одного разу цар узяв свою маленьку царівну, вони перевдяглись у простих людей і пішли царством, щоб дізнатися, як живе їхній народ. І виявили, що народ бідуює, бо платить подвійні податки: цареві і Змію. Коли цар задумав прогнати Змія, той викрав його доньку Ніну і відніс її у своє підземне царство. Так і маленька царівна Ніна, і хлопчик Павлусь стають героями казки, яка спочатку відбувається в уяві та розповіді хлопчика, а потім — у їхньому житті. В обох історіях діють казкові помічники: Грифеня і вороний жеребець, який виявився перетвореним на коня юнаком. Вступивши в боротьбу проти іноземного поневолення, Павлусь стає лідером повсталого народу. У казці «повстання, як лісова пожежа, раптово захопило цілу пригноблену націю» (2018, с. 466). Так дві історії зливаються в одну, й історія, яку розповідає хлопчик, стає його життям, а дівчинка — його царівною.

У цій казці відтворено ситуацію, за якої, щойно в країні визріває повстання, лідер приходить ніби зі снів, із мрій або з історії, розказаної хлопчиком, якого обставини роблять героєм. Адже він і є матеріалізованою волею мас, національною ідеєю.

Тему національної зради письменник відтворює в казці «Княгиня-чайка». Проблема національної зради не унікальна. В українській історії, як і в історії будь-якого іншого народу, зрадників теж вистачає. Ще в XI столітті князь Святополк, ворог Ярослава Мудрого, приводив на Русь польського князя Болеслава і кочові орди. У XIII столітті після смерті Романа Мстиславовича бояри Галицько-Волинського князівства запрошували на свої землі німецькі, польські, угорські, чеські війська. Катом свого народу був український магнат Ярема Вишневецький. Полтавський полковник Мартин Пушкар і кошовий отаман Яків Барабаш, вступивши в таємну змову з Московією, писали доноси на гетьмана Івана Виговського. Василь Кочубей та Іван Іскра писали доноси на Івана Мазепу. Іван Ніс провів московських вояків підземеллям до Батурина, і це закінчилося падінням козацької столиці й масовою різаниною українського населення військами Меншикова. І цей список зрадників можна було б довести до нашого часу (Сюндюков, 2019).

Проблема національної зради постає і в казці «Княгиня-чайка», де через бездітність княгиня зраджує своєму чоловікові й народу із сусіднім царем. Її підбиває до цього цариця сусідньої країни, прикинувшись черницею і нараївши бездітній княгині віддатися цареві й народити від нього сина. І спокушена княгиня намовляє чоловіка піти з військом проти сусідньої країни. У поході князя підступно вбивають вороги, а княгиня сама займає княжий престол і віддає свою країну завойовникам. Обурений народ не може зупинити царя сусідньої держави, за це русалка проклинає княгиню, і та стає чайкою. «І поки тут, в нашій країні, буде хоч одна покривджена людина, поти літатимеш чайкою-небогою!» — каже русалка (2018, с. 364). Із цього моменту в житті княгині починаються справжні злопригоди. В образі птаха княгиня переживає загибель своїх пташенят, яких варять у каші чумаки. А одне чаєня чумак залишає живим, приносить додому, воно розуміє людську мову і виростає разом із сином чумака. Поголос про чайку, яка розуміє людську мову, доходить до царя. І мудреці, з якими радиться цар, розповідають йому: «Ходить між народом чутка, що коли ти, царю, уперше підходив зі своїм військом сюди, до столиці, то княгиня тутешня обернулась у чайку. Коли люди говорять правду, то птах, який розуміє людську мову, це, мабуть, син княгині. Ну а коли він живий, не твердо держиться твій трон» (2018, с. 368). Цар пам'ятав, що доки живий правонаступник престолу, доти в нього не буде спокою в захопленій країні. Пошуки чайки, що розуміє людську мову, не дають бажаних результатів. І згодом у казці з'являється ще один персонаж — хлопчик, який міг уміститися на долоні, і вони разом із сином чумака стають помічниками законного князя, на якого перетворюється колишній птах. Це казка про національну зраду і кару за цю зраду. Проклята княгиня стає чайкою і вже не повертає собі людської подобі. У цій казці знову порушуються проблеми повернення історичної пам'яті й ролі національного лідера, здатного розглядіти і вчасно зупинити інтриги в найближчому оточенні, через які можна втратити державу.

Упродовж усієї української історії проблема національної зради завжди була актуальною. І в казках Івана Липи ця проблема пов'язана з ідеєю національно-визвольної боротьби.

Та, крім національної зради, на думку Івана Липи, є ще одна серйозна проблема, що заважає створенню вільної, гуманної, демократичної, розвинутої і сильної країни, — це легковажність українського суспільства. Про це розповідається в казці «Близнята». Були собі двоє братів: один поверховий і легковажний, що жив одним днем, а другий серйозний, який думав про майбутнє. Доля так розпорядилася близнюками, що перший одержав великий палац зі слугами та розвагами, яким віддавалися люди. І доки вони безжурно проводили час, не думаючи про свою безпеку,

сусідній цар забрав їхню землю. Так вони опинилися в неволі. А другий близнюк у цей час мандрував світом, вивчав, як живуть люди. Коли ж повернувся додому, то побачив поневолену країну із збожілим народом. Він зрозумів, що «поневолення мало свою причину в безжурному житті народному» (2018, с. 418). Щоб визволити свій народ із колоніального рабства, розумний близнюк з'ясував, що у світі є магичні речі й помічники, які допоможуть йому це зробити: чарівний барабан, обертанням якого можна матеріалізувати озброєних козаків; шабля, що лежить «на середині океану на білому камені» (2018, с. 419) і взявши яку, людина втрачає страх; човник із вітрилом, який допоможе допливти до білого каменя; вірні ворони, ярчуки і шурі. Прислухавшись до свого віщого сну, мудрий близнюк організував військо і звільнив свій народ від поневолення.

Відтворюючи в казках поневіряння колонізованого народу, у якого підступністю й жорстокістю відібрали землю і змусили служити завойовникам, Іван Липа досліджує характер найбільшого ворога українського народу — Росії. У казці «Брехайло та Помагайло» описано таку головну російську національну рису, як брехливість. Головний герой казки Брехайло працює в парі зі своїм одноплемінником Помагайлом. Брехайло вигадує всілякі побрехеньки, бо без брехні не може жити, брехня — невід'ємна частина його натури, джерело творчості його темної душі. Мандруючи українськими містами і селами, Брехайло випрошує в людей їжу, а потім їм бреше про те, які величезні в Москві редька, капуста, а дзвіниця московської церкви сягає Місяця. Коли ж люди кажуть, що це брехня і ведуть Брехайла до в'язниці, саме надходить Помагайло, який підтверджує, що Брехайло не бреше, бо є в Москві і велетенська редька, і капуста, і церква, дзвіниця якої досягає Місяця. І Брехайла відпускає суд, яким керують із Москви, погрожуючи місцевим людям, щоб більше ніколи не чіпали Брехайла і Помагайла. Як представники панівної нації, судді демонструють комплекс зверхності над поневоленим народом і кидають насмішкувату репліку: «Ну, й ловко ж дурять наші хахлів!» (2018, с. 425)

У «Казках про волю» Іван Липа порушує проблеми лідерства, національної зради та готовності народу до боротьби за свою свободу. Він викладає віртуальні сценарії підготовки суспільства до війни за своє визволення від колоніальної залежності й відверто пише, що для цього українцям доведеться мобілізувати всю свою національну волю, готовність до тривалої виснажливої війни, до народження справжнього лідера, який поведе за собою народ, до пошуку союзників і ресурсів, вивчення сильних і слабких якостей поневолювача, створення стратегії, за допомогою якої можна перемогти свого ворога.

Покликання

- Боплан, Г. Л. де. (1990). *Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн*. Наукова думка.
- Гаврилук, І. (1926). *Незабутній: Пам'яті Івана Липи*. Народний стяг.
- Глиняна, Л. (2003). Алегорична проза І. Липи: параметри духовності. *Слово і час*, 9, 54–56.
- Гуцаленко, Т. (2016). Липа Іван Львович. *Енциклопедія Сучасної України*. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=54707
- Липа, І. (2018). *Війна, смерть і любов*. Априорі.
- Огієнко, І. (1998). Світлій пам'яті Івана Липи. *Кур'єр Кривбасу*, 104, 124–134.
- Стамбол, І. (2017). *Іван Львович Липа в українському національному русі: лікар, письменник, тарасівець*.
- Сюндюков, І. (2019). Вічний сюжет: про зраду і зрадників в українській історії. *День*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/vichnyy-syuzhet-pro-zradu-i-zradnykiv-v-ukrayinskiy-istoriyi>
- Тилішчак, В. (2016). Понад 5 000 масових виступів. Як українське село чинило спротив колективізації. *Історична правда*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2016/11/23/149335>
- Шестель, О. (2009). *Художнє зображення національного характеру у творчості Івана Липи* (Автореф. дис. ... канд. філол. наук, Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара).

References (translated and transliterated)

- Boplan, G. L. de. (1990). *Opys Ukrainy, kilkokh provintsii Korolivstva Polskoho, shcho tiahnusia vid kordoniv Moskovii do hranits Transylvanii, razom z yikhnyimi zvychaiamy, sposobom zhyttia i vedenniam voien*. Naukova dumka.
- Havryliuk, I. (1926). *Nezabutnyi: Pamiaty Ivana Lypy*. Narodnyi stiah.
- Hlyniana, L. (2003). Alehorychna proza I. Lypy: parametry dukhovnosti. *Word and Time*, 9, 54–56.
- Hutsalenko, T. (2016). Lypa Ivan Lvovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=54707
- Lypa, I. (2018). *Viina, smert i liubov*. Apriori.
- Ohienko, I. (1998). Svitlii pamiaty Ivana Lypy. *Kurier Kryvbasu*, 104, 124–134.
- Shestel, O. (2009). *Khudozhnie zobrazhennia natsionalnoho kharakteru u tvorchosti Ivana Lypy* (Thesis abstract candidate of philological sciences. Oles Honchar Dnipropetrovsk National University).
- Siundiukov, I. (2019). Vichnyi suzhet: pro zradu i zradnykiv v ukrainskii istorii. *Den*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/vichnyy-syuzhet-pro-zradu-i-zradnykiv-v-ukrayinskiy-istoriyi>
- Stambol, I. (2017). *Ivan Lvovych Lypa v ukrainkomu natsionalnomu rusi: likar, pysmennyk, tarasivets*.
- Tylishchak, V. (2016). Ponad 5 000 masovykh vystupiv. Yak ukrainske selo chynilo sprotyv kolektyvizatsii. *Istorychna pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2016/11/23/149335>

Volodymyr Danylenko

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

THE PROBLEMS OF THE LEADER, NATIONAL TREASON AND THE READINESS OF THE PEOPLE TO FIGHT FOR THEIR FREEDOM IN THE FAIRY-TALES BY IVAN LYPA

The relevance of the study is due to the interest in Ivan Lypa's work, which was awakened by the turbulent dynamics of the national processes of Ukrainian society, the rethinking of Ukrainian history and culture. Despite the intensification of research into the writer's work, fairy-tale creativity remained within the margins of attention. However, they are of research interest in the context of the problem of ideology in fairy-tale texts, which is considered in the article through the prism of post-colonial studies. The subject of this study is the anti-colonial elements of the "Tales of Freedom" poetics by Ivan Lypa. The methodology of analysis is based on the theoretical foundations of post-colonial criticism, in particular on the ideas of E. Said, G. C. Spivak, E. M. Thompson, S. Pavlychko, M. Ryabchuk, T. Gundorova, Y. Polishchuk, O. Yurchuk, whose ideas help to consider Ivan Lypa's "Tales of Freedom" as a bank of post-colonial technologies for occupied Ukraine. The purpose of this study is to deconstruct imperial narratives in I. Lypa's philosophical tales and to identify the technologies and practices for liberating Ukraine from colonial dependence.


As a result of the analysis, it was concluded that by distancing himself from specific historical eras, the writer transfers the problems of Ukrainian society into a fairy-tale space. This helps him look at Ukrainian prospects completely removed from time but rather from the viewpoint of eternity. In a fairy-tale space, the author solves the long-standing historical problems of Ukraine associated with the loss of independence: the lack of strong leaders, national treason, the unwillingness of the people to fight, the demoralization of society, the disbelief in one's own strength, education on a false history imposed by the metropolis. Consideration of fairy tales from the point of view of post-colonialism allows us to find veiled allegories and hidden intentions in the author's work, in which the writer shows how Ukraine should free itself from colonial dependence. An important factor in this, according to Ivan Lypa, is the return of historical memory. The perspective of the study is the post-colonial analysis of Ivan Lypa's work as an ideological and artistic integrity.

Keywords: colonialism; post-colonial criticism; metropolis; colony; colonial dependence; myth; allegory; fairy tale; interpretation; national treason; leader; peripheral phenomenon of literature.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.5>
УДК 821.111(73)-3.09

Оксана Гальчук

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>
o.halchuk@kubg.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЛІСТИЧНИХ КОДІВ ПРОЗИ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО

У цій статті проаналізовані новели Едгара А. По «Чорний кіт», «Жабеня», «Чотири звірі ув одному. Гомо-Камелеопард» і «Лось (Ранок на Віссахіконі)» з метою визначення їхніх анімалістичних кодів — художніх образів і мотивів, пов'язаних із життям тварин, взаєминами людей і тварин, «тваринної» символіки тощо. Застосувавши історико-літературний, психоаналітичний і компаративний методи дослідження, ці новели визначено варіантами авторського моделювання анімалістичного тексту. Предметом дослідження є специфіка інтерпретації Едгаром А. По образів і мотивів, які напряму чи опосередковано пов'язані з художньою анімалістикою. Новизну дослідження зумовлюють уперше вирішені в його перебігу такі завдання: розглянуто кореляцію анімалістичних кодів з ідейним пафосом новел; визначено характерні риси авторських моделей художньої анімалістики і арсенал їхньої поетики; зіставлено психолого-аналітичну і метафоричну версії тлумачення Едгаром А. По анімалістичних кодів у контексті його ідіостилю.

У результаті дослідження з'ясовано, що звернення письменника до тваринної теми в найширшому розумінні є результатом осмислення актуальних природничих і філософських ідей, які резонують у його прозі оприявленням різних анімалістичних кодів. Виокремлено два типи новел авторського анімалістичного тексту. У першому, психоаналітичному, реалістично-конкретний образ тварини сприймається крізь призму свідомості оповідача і традиції його містичної інтерпретації, перетворюючись у результаті на образ-символ («Чорний кіт», «Лось (Ранок на Віссахіконі)'). У другому, філософсько-метафоричному, попри відсутність тваринного образу в притчоподібному тексті акцентовано на проблематиці «людинозвір» («Жабеня», «Чотири звірі ув одному. Гомо-Камелеопард»). Спільною для обох типів є символізація анімалістичних кодів. Узагальнено важливість ролі анімалістичних кодів у моделюванні Едгаром А. По психологічного портрета сучасника і в жанротворенні дифузних різновидів психоаналітичної новели.

Ключові слова: Едгар Аллан По; художня анімалістика; новела; романтизм; психолого-аналітична і метафорична версії інтерпретації; анімалістичний код.

Тема «Людина і тваринний світ», безперечно, належить не тільки до найдавніших, які впевнено ввійшли у світову літературу з фольклору, а й до щонайбільше розроблених, а відтак різновекторних і різноаспектних для наукового студіювання. Метою цього дослідження є визначення специфіки тлумачення Едгаром А. По анімалістичних кодів. Під «анімалістичними кодами» розуміємо художні образи і мотиви, пов'язані з життям тварин (умовно — художні зоотопоси), взаєминами людського і природного світів, «тваринну» символіку тощо. Особливе зацікавлення викликають твори, де пропонується кількарівнева інтерпретація цих кодів. До таких текстів, на нашу думку, належить новелістика По, який і до сьогодні залишається одним із тих письменників, чий життя й творчість однаковою мірою є «текстом із багатьма невідомими». Хоча європейський читач давно відкрив для себе масштаб його таланту завдяки перекладам і літературознавчому дослідженню Ш. Бодлера, спадщина американського митця актуальна для подальшого вивчення й інтерпретації, особливо в сучасних умовах радикальної ревізії наших уявлень про людину і збудований / зруйнований нею світ.

Символічно, що серед різних дефініцій постаті і творчості По чи не щонайперше згадують його як «автора “Крука”». Тож певною мірою це стало мотивацією у виборі об'єкта аналізу — творчості американського письменника, у якій «тваринна» тема стала призмою й кодом дослідження феномену людської психології. Адже він одним із перших запропонував художньо-психологічний дискурс американської ментальності, інтуїтивно відчувши початок духовних деформацій свого покоління і ширше — усього людства. В арсеналі художніх засобів, які обрав По для моделювання психологічного портрета сучасника, важливу роль відіграє анімалістичний текст — образи і мотиви тварин. Специфіка їхньої авторської рецепції — предмет вивчення в цій статті. В українському літературознавстві особливості анімалістичного дискурсу новелістики По ще не були предметом окремого дослідження попри те, що загалом творчість представника пізнього американського романтизму чи то «романтика <...> в абсолютному значенні цього слова» (Шахова, 1992, с. 5) не раз опинялась у центрі зацікавлення К. Шахової (2001), С. Пригодія і О. Горенко (2006), Г. Покидько (2007), Л. Аллахвердієвої (2021) та ін.

В *об'єктиві* нашого студіювання — новели «Чорний кіт», «Жабеня», «Лось (Ранок на Віссахіконі)» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард». Вибір саме цих новел зумовлений наявністю в них художніх зоотопосів за умови різного потрактування, що дає змогу розглянути питання типології анімалістичних текстів у новелістиці По. Застосовуючи історико-літературний, психоаналітичний і компаративний *методи дослідження*, ставимо за мету визначити їх авторськими моделями анімалістичного тексту. Задля цього вважаємо за необхідне 1) розглянути кореляцію анімалістичних кодів з ідейним пафосом аналізованих творів, 2) визначити характерні риси авторських моделей художньої анімалістики і арсенал їхньої поетики, 3) зіставити психолого-аналітичну і метафоричну версії тлумачення анімалістичних кодів у контексті ідіостилію письменника.

«Тваринні» образи, мотиви і символіка — це складники широкого анімалістичного художнього дискурсу в кожній національній літературі, новий етап актуалізації якого припадає на ХІХ століття. Це стало відображенням загальної тенденції того часу — зростання наукового інтересу до світу тварин у пошуку відповідей на питання генези життя на Землі, усвідомлення людиною свого складного взаємозв'язку з цим світом тощо. Нові знання перетворювались на певне підґрунтя художніх рефлексій письменників у площині анімалістичного дискурсу. Знаменно, що одна з книг оповідань По «Гротески і арабески», у текстах якої оприявлюються анімалістичні коди, була опублікована 1839 року. Тобто більшість новел він створював у ті роки, коли Ч. Дарвін розпочав свої польові дослідження, на основі яких постала його резонансна теорія, ословлена в «Походженні видів...» Дарвінівська теорія спадкових змін і природного відбору (поряд із креаціонізмом, катастрофізмом і гіпотезою Ламарка) стала ще однією спробою пояснити походження й закони розвитку всього живого і водночас підняла потужну хвилю художньої дискусії. Вона відбилась у текстах багатьох письменників, особливо в англійському й американському неоромантизмі — Р. Кіплінга, Г. Веллса, Джека Лондона. Основні питання, навколо яких точилась дискусія, — це питання місця людини в еволюційній «піраміді», кореляція взаємин «людина — тварина», «людина — звір» тощо. Та цю дискусію розпочав іще По.

Увага Едгара По до складної теми взаємин людини і світу тварин виявляється й у його зацікавленні, як свідчать дослідники, месмеризмом, друга хвиля популярності якого припадає на добу романтизму. Інтерес до потойбічного, ірраціонального, непояснюваного як один із маркерів романтичної естетики підштовхував митців до рецепції дискусійних ідей австрійця Ф. Месмера про тваринний магнетизм (animal magnetism) — здатність живих істот завдяки магнітній енергії впливати на інших людей, тварин

і предмети. Ім'я По опиняється серед багатьох письменників доби (Е. Т. А. Гофмана, М. Гоголя та ін.), які торкались цієї теми. У своїх творах «Повісті скелястих гір», «Система доктора Смолла і професора Пірія», «Месмеричне одкровення», «Дивний вплив месмеризму на шкіну чоловіка» він намагається застосувати положення про тваринний магнетизм як призму для художніх досліджень загадок людської душі. У новелі «Чорний кіт» в анімалістичному топосі також є, як видається, відголоски осмислення автором ідей месмеризму, де тварина провокує (читай — гіпнотизує) оповідача, за його власним зізнанням, на жахливі вчинки.

Е. А. По не раз у своїх творах, описуючи зовнішність персонажів, виказує також своє зацікавлення модною тоді фізіогномістиком. Характерно, що, «читаючи обличчя», автор проводить паралелі з тваринами, не виокремлюючи в такий спосіб людину зі спільного природного простору. Так, у «Повісті скелястих гір», розглядаючи головного героя, оповідач помічає: *«Його очі були над усяку міру великі й круглі, мов у kota. Зіниці також при всякім збільшенні або зменшенні світла стягалися й розширялися, як оце спостерігається в тварин цього гатунку. В моменти зворушення очі його робилися неймовірно блискучі і, здавалося, вони сяяли лучистим промінням не відбитого, але істинного, середовинного світла, як от свіча або сонце; але у звичайному вигляді вони були до того заволікли, тьмаві і блякли, що наvertsали на думку про очі давно похованого трупа»* (По, 2008). У детальному описі погляду автор акцентує на його змінності, покликаючись на особливості очей kota. Щоб підкреслити амбівалентність свого героя, По йде за традиційними уявленнями про kota як істоту між двома полярними світами. Тож кажучи про очі головного героя, він бачить в них і «сонце», тобто те, що асоціюється зі сферою життя, і «очі давно похованого трупа», що асоціюється з образністю, пов'язаною зі сферою Танатоса, і в такий спосіб (тут, напевне, можна говорити про анімалістичний психологізм) формує оцінне ставлення до персонажа. Із-поміж анімалістичних кодів можна ще згадати образ орангутанга, який виявляється справжнім убивцею тоді, коли всі готові були шукати пояснення в містичному, як у новелі «Вбивство на вулиці Морг». Цей анімалістичний образ — іще одне обличчя зла в детективних новелах, якими письменник проклав шлях цьому жанру у світовій літературі. Загалом можна говорити, що у творчості Едгара А. По звернення до тваринної теми в найширшому розумінні не випадкове. Воно є результатом авторського осмислення актуальних природничих і філософських ідей, які резонують у його прозі оприявленням різних анімалістичних кодів.

У зв'язку з цим постає питання типології анімалістичних текстів По. Сам автор, а пізніше й дослідники пропонували різні принципи систематизації його прози. Так, перше визначення

дав у назві двотомника «Гротески і арабески» сам По. За принципом відтворення дійсності письменник розрізняє «гротески», де фактично відтворюються американські реалії, тимчасом «арабески» побудовані на умовно-фантастичному матеріалі. Із цього погляду «Чорний кіт», «Жабеня» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» репрезентують другий різновид. Щоправда, умовність авторського розмежування гротесок і арабесок можна відстежити й за втіленням анімалістичних кодів, зокрема, коли в межах одного твору конкретно-реалістичний образ тварини рухається до образу-символу, як у творах «Чорний кіт» і «Лось (Ранок на Віссахіконі)» або ж у «Жабеняті» чи в новелі «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард», де образу тварини з реальної природи немає, натомість є персонаж-людина з ім'ям-зоонімом.

На відміну від арабесок «Чорний кіт», «Жабеня», «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард», новелу «Лось (Ранок на Віссахіконі)» можна зарахувати до гротесок: автор розмірковує над американською дійсністю, конкретизує час і простір, дає оцінку реаліям. Але впродовж короткої оповіді новела стає текстом-хамелеоном: із пейзажної замальовки перетворюється завдяки коментарям наратора на типовий для романтизму текст із роздумами про конфлікт теперішнього й минулого та іронічним фіналом. Таке перетворення розпочинається з епізоду зустрічі з лосем. Тож і в арабесках, і в гротесках анімалістичні коди корелюють із їхніми ідеями та «запускають» механізм збагачення філософськими мотивами, перетворюючи їх на метафоричні тексти.

За типологією Кіри Шахової, яка враховує зміст і формальні ознаки, прозові твори По поділяються на «психологічні цілком або такі, де психологізм переважає; пародійні й гумористичні; сенсаційні з іронічним присмаком або без нього; пригодницькі; містичні, у яких буває похмура фантазія і лякають читачів готичні страхіття; лірично-романтичні, що нагадують вірші у прозі; філософські діалоги; розповіді про подорожі; логічні або детективні; науково-фантастичні» (1992, с. 7). Із цього погляду «Чорний кіт» і «Жабеня» є зразками психологічних або таких, де домінує психологізм, тож у цьому дослідженні вони названі психоаналітичними. Новела «Лось (Ранок на Віссахіконі)», як видається, поєднує ознаки філософських діалогів і лірично-романтичного твору. Своєю чергою «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» — сатирично-пародійний текст.

Обрані для аналізу новели — «Чорний кіт», «Жабеня», «Лось (Ранок на Віссахіконі)» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» — уже на рівні назв із реальними чи вигаданими тваринними семами мають дотичність до художньої анімалістики. При цьому вони є різними моделями чи типами творів з анімалістичними кодами. Пропонуємо умовну типологію, яка ґрунтується

на таких критеріях, як залежності від експліцитної чи імпліцитної форми вираження кодів, їх центральної чи периферійної ролі в розкритті проблематики й основної художньої функції.

Перша — це текст із реалістичним образом тварини, де немає ні детективної, ні містичної історії. Такою є новела «**Лось (Ранок на Віссахіконі)**» (1844), її зміст — міркування оповідача про красу рідної природи, а ширше — про зміни в американській дійсності. Та саме анімалістичний образ стає «спусковим гачком» для нової картини світу, яку фіксує оповідач.

Як зазначалось вище, ця новела починається як класичні дорожні нотатки чи пейзажна замальовка. Оповідач дорікає тим європейським мандрівникам, які, зіставляючи європейські й американські пейзажі, захоплюються лише південним і північним узбережжями Америки, а сам він оспівує Захід і Південь, зокрема веде мову про красу долини Луїзіани і потоку Віссахікон. Красу цього потоку він сприймає як спогад про «добрі старі часи». Маємо типове для романтизму протиставлення прагматичного меркантильного сучасного, яке оповідач негативно характеризує машинізованим світом, та ідеалізованої давнини. Образ лося як втілення первозданної природи оповідач вписує в низку ознак «ідеального» минулого — світу Америки до появи в ній жадібних руйнівників цивілізації корінного населення: «коли ще не було Демона Машин, коли пікніки були невідомі, водні угіддя не куплялись і не продавались, і коли цими пагорбами ходили тільки лось і червоношкірі» (По, 2008). Несподівано оповідач бачить лося. Йому здається, що в його тваринного «двійника» такі ж настрої, як і його власні: «він <...> нарікає на ті явні зміни на гірше, які нещадні утилітаристи принесли за останні роки на береги потоку» (По, 2008). Але, за законами жанру новели, у фіналі з'ясується, що лось — приручена тварина: чорношкірий раб приманює її сіллю, і вони обоє є власністю англійської родини, яка мешкає в маєтку неподалік. Таким чином, образ лося, змінивши свою семантику із символу незіпсованої природи на упокорення, «переміщується» в картину «теперішнього», де всі інші її складники також знакують несвободу: замість вільних у минулому, але практично винищених європейцями індіанців чорношкірий раб, маєток чужинців-англіїців на американській землі й навіть їжа (сіль), в обмін на яку звір із дикої природи стає домашнім.

Можливо, цю новелу, яку По написав в останні роки життя, можна сприймати не тільки як твір із традиційним романтичним конфліктом «минуле — теперішнє» (ідейно близьким до «Ріп Ван Вінкля» американця В. Ірвінга чи «Кентервільського привида» англійця О. Вайлда), а і як притчу про свободу, від якої відмовляються в обмін на сите життя. Такий собі непоодинокий у літературі пізнього романтизму варіант сатиричного осмислення міфу про американський мілленаризм.

Звичайно, у цій новелі сатира витончена, щоб не сказати елегантна. Її не порівняти з трагічно-готичною атмосферою чи не найвідомішого твору По «Падіння дому Ашерів», у якому оприявлена симптоматична тема американського романтизму — розпад сімейно-родинних стосунків як основи суспільства. Цей твір, на думку дослідників, є одним із тих, де продемонстровано, що романтизм в історії культурного розвитку Америки щонайбільше апокаліптичний. Проте новела «Лось (Ранок на Віссахиконі)» також суголосна з творами «апокаліптичної парадигми історії як фабульної схеми» (Покидько, 2007, с. 198), позаяк її тонка іронія спрямована на викриття фундаментальної ідеї про «нового Адама», для якого, за М. Абрамсом, неспаплюжений світ Америки — цнотливий Едем. Символічною частиною цього «нового Едемського саду» і стає образ лося.

Отже, анімалістичний код у новелі «Лось (Ранок на Віссахиконі)» з реалістичного перетворюється в символічний, змушуючи читача замислитись над порушеними автором філософськими питаннями.

Друга модель реалізації По потенціалу художньої анімалістики — новела «**Чорний кіт**» (1843), де так само є реалістичний топос тварини. Проте, на відміну від новели «Лось (Ранок на Віссахиконі)», він не епізодичний, а в перебігу історії про людську трагедію перетворюється на ключовий. При цьому нашарований містичний підтекст його сприйняття у фіналі розвінчується, але зберігається символічно-метафоричний.

Як уже зазначалось, у цій новелі центральним є образ кота. В анімалістичному художньому дискурсі загалом він посідає особливе місце: отримавши численні літературні варіації, цей амбівалентний топос залишається в широкому семантичному просторі. Його полюсами є «божественна істота» і «диявольська істота». Відповідні значення закріпились насамперед завдяки єгипетській традиції обожнення кішки і як протилежне — середньовічному тлумаченню кішки твариною на службі в самого Сатани. Навіть зовсім короткий список творів XIX–XX століть, де важливу роль відіграв образ кота, засвідчує його різноманітні авторські інтерпретації. Це і протагоніст із «Життєвих поглядів кота Мурра» Е. Т. А. Гофмана, і «Кіт, який гуляв сам по собі» Р. Кіплінга, і Кішка із «Синього птаха» М. Метерлінка, і Чеширський Кіт «Аліси із Задзеркалля» Л. Керрола, і Бегемот із «Майстра і Маргарити» М. Булгакова, і багато інших. Їх об'єднує метафоризація образу тварини, перетворення на образ-маску, нерідко ключовий для розкриття ідеї твору. У новелі «Чорний кіт» По продемонстровані авторська художньо-психологічна і символічна інтерпретації топосу кота як анімалістичного коду.

Цікаво, що згаданий підвищений інтерес Ш. Бодлера до особистості і творчості По підживлювався й спільною увагою до образу... кішки. Ці образи

в поезії французького символіста непоодинокі, на них натрапляємо в таких віршах, як «Велетка» («*Біля гігантки я провів би дні щасливі, / До неї тулячись, як любострасний кіт!*»), «Кіт» («*Прийди до мене, котику, і сядь...*»), «Кіт I» («*Ти — кіт незнаний, серафічний, / Невловний, гармонійний, вічний, / Мов тіло янгола ясне*»), «Кіт II» («*Як я в очах цього звіряти / Свій зір затоплюю, немов / Дивлюсь в душі моєї схов...*»), «Коти» («*Науки й пестоців натхненники — коти!*»), «Сплін» («*Мій спаршивілий кіт сів на вікно ажурне*» (Бодлер, 1989)) та ін. Одним із традиційних у Бодлера є також мотив перетворення кішок на жінок, і навпаки. Загалом образ кота чи кішки пов'язаний із семантичним полем таємниці, спокуси, гріха, ночі тощо — з усім тим, що привертає увагу й американського письменника.

Оповідь «Чорного кота» — це сповідь наратора про те, як алкоголізм змінив його поведінку, стосунки в родині, долю. Відтак твір набуває характеру психоаналітичної студії. Лакмусовим папірцем наростання душевного хаосу, перетворення у звіра є ставлення оповідача до кота. Саме у взаєминах із тваринами виявляються два різних образи наратора — «до» хвороби і «після». Якщо раніше він не тільки любив тварин, а й усвідомлював, що в цій любові ставав кращим («*Найбільш я любив тварин, і батьки дозволяли мені тримати скільки душі завгодно всіляких звірят. З ними я гаяв усе своє дозвілля, і найбільшою втіхою було годувати їх і пестити. З роками ця риса моєї вдачі поглиблювалась, а в дорослому житті стала просто-таки невичерпним джерелом радості. Той, хто хоч раз плекав у душі ніжність до вірного й розумного собаки, сам знає, якою невтримною вдячністю платить за це тварина. В некорисливій любові звіра є щось таке, що полодить серце кожного, кому довелося спізнати не раз підступної дружби та облудної відданості, властивих людині*» (По, 1992)), то потім саме на тварині почав виміщувати злість за своє безсилля перед алкоголізмом і тими «демонами», які захоплюють його душу.

Текст «Чорного кота» умовно можна поділити на дві частини — «злочин» і «кара». І якщо перша написана в реалістичній манері, то в другій палімпсестно просвічують містичні мотиви, які уварізнують морально-філософську проблематику новели. Перший злочин, про який розповідає наратор, — убивство чорного кота. В один із нападів люті чоловік осліплює тварину, а з часом вирішує добити її, повісивши на гіляку. При цьому намагається пояснити свій жажливий вчинок духом протиріччя, властивим людській природі: «*незбагненна схильність душі до самокатування — до наруги над власним своїм еством, схильність чинити зло заради самого зла — і спонукала мене довершити розправу над безсловесним звіром*» (По, 1992). У такий спосіб оповідач вдається до підміни понять, аби сформулювати філософію виправдання зла. Тут наявна традиційна для По

інтерпретація «жахливого» не як непояснюваного зовнішнього, а внутрішнього, пов'язаного з розладами людської психіки.

Ніби підтверджуючи тезу своєї страшної філософії, оповідач бере у свій дім іще одного чорного kota. Це «заміщення» як спроба домовитись із власним сумлінням парадоксально перетворюється на привід для наступного злочину. Тепер жертвою стає його дружина, де «заміщення» пришвидшує трагічну розв'язку: надзвичайну схожість нового kota із жорстоко вбитою твариною і любов до нього дружини наратор сприймає як перевтілення душі закатованого ним kota в нове тіло. Знищити його — це остаточно позбутись будь-яких сумнівів. Побороти власних «демонів» він уже не в змозі і в черговому нападі божевілля вбиває дружину та замурує її в стіну.

Друга частина твору — «кара». Саме кіт, який виявився поряд із тілом загиблої, виказує вбивцю поліцейським. Тут доцільно подискутувати з І. Карабутенком, який, порівнюючи образ ласкавого kota у «Велетці» Бодлера з персонажем По, наголошує на хворобливій пристрасті як головній причині злочинів: «“Чорний кіт” — символ Демона розпусти» (Карабутенко, 1989, с. 272). Так «викривальна» (вона ж «каральна») роль анімалістичного персонажа нівелюється, а список переступів оповідача зводиться до одного. Але ж у творі двійник убитого чорного kota стає знаряддям покарання лиходія — вмістилища смертних гріхів: ліні, п'янства, гніву, жорстокості, насилля. Епізод викриття злочинця є кульмінаційною точкою не лише ідеї торжества справедливості, а й символічним масштабуванням марнославства наратора, який ототожнює себе з Богом. Адже він, по суті, сам підказав поліцейським, де шукати вбиту жінку, вважаючи, що майстерно приховав сліди злочину і ніхто не здогадається про це.

Важливим аспектом ролі анімалістичного образу в новелі є колір. Традиційно ще з часів Середньовіччя чорний кіт асоціювався з диявольським. Так, у посланні папи Григорія IX 1233 року в контексті засудження люциферіанства був описаний начебто ритуал його прихильників, які, уявляючи диявола у вигляді напівлюдини-напівkota, цілували таку статую під хвіст. Із того часу винищення чорних котів, а разом і їхніх власниць, звинувачених у відьомстві, набуло величезного розмаху й перетворилось чи не на акт легітимізації власної християнської доброчесності. Тож уже в назві новели топонім «чорний кіт» зорієнтовує на атмосферу лиховісного й таємничого. Окрім кольору, символічний зміст образу посилюється завдяки зооніму: kota, що став жертвою наратора, називали Плутон. Римський відповідник бога підземного царства Аїда вказує на його зв'язок зі сферою смерті і того суду, що чекає всіх після закінчення земного шляху. Алюзія на особливий тип знань, якими володіє кіт, ніби випереджує здогадку наратора про фатальну роль тварини в його майбутньому: *«кіт, незвичайно*

великий, гарний і всуціль чорний, був надивовижно розумний. Коли заходила мова про його кмітливість, дружина, а вона й трохи не була забобонна, часто натякала на старовинну народну прикмету, згідно з якою усіх чорних котів мали за перевертнів. Натякала, звісно, жартома, але я розповідаю про цю дрібничку тільки тому, що тут якраз і випадає про неї згадати» (По, 1992). Пізніше, спостерігаючи за котом, який мав посісти місце вбитого ним Плутона, оповідач переживає відразу, почуття провини і щонайбільше — дикого страху. *«В такі хвилини ой як нестерпно хотілося прибити його на місці, та мене стримували почасти усвідомлення давньої вини, а головне — що тут критися! — дикий страх перед цією твариною»* (По, 1992). У цьому контексті «давня вина» сприймається не так у конкретно-текстовому, як в архетипному сенсі — як первородний гріх людства. Характерна деталь: другий чорний кіт, на відміну від Плутона, мав білу позначку на грудях. У Середньовіччі таку плямку називали «міткою янгола». Вона «знімала» підозри в чаклунстві й навіть могла врятувати тварину від страти. У новелі По біла мітка на хутрі з часом набула обрисів шибениці, ніби нагадуючи про злочин оповідача і прогножуючи його недалеке майбутнє. Тож коли оповідач вирішує, що ніхто не викриє його злочинів, то виходить, що «ніхто» з-поміж людей — так, але кари потойбічних сил, які втілює чорний кіт із «міткою янгола», не уникає. Моральна проблематика доповнюється містично-філософським аспектом. Щоправда, легкий флер містичного автор традиційно знімає у фіналі завдяки логічним поясненням, підтверджуючи в такий спосіб свій «раціональний романтизм». У цьому і своєрідний готичний «слід» у творі, і водночас авторська іронія щодо «містичного» сприйняття образу чорного kota пересічним читачем.

Третю модель художньої анімалістики По презентує твір **«Жабеня»** (1849), у якому, на відміну від перших двох моделей, немає образу ні реальної, ні вигаданої тварини. При цьому спільними для цієї новели і «Чорного kota» є готична атмосфера, мотив злочину й покарання, хворобливих пристрастей, таємниць людської душі, двійництва. Та якщо в «Чорному коті» роздвоєною є свідомість головного героя, то в «Жабеняті» людиноподібним звірам протистоїть справжня людина, яку обзивають жабеням. При цьому центральні конфлікти обох типів новел відбивають протистояння гуманістичної і антигуманістичної концепцій.

У «Жабеняті» іронія є засобом боротьби зі злом соціальним, що надає текстові гостросатиричного звучання. Аналогічна роль і такого елемента готичної поетики в її романтичній версії, як образ блазня, протагоніста новели. Його прізвисько — Жабеня — винесено в титул твору. Позаяк саме так король і його оточення обзивають карлика-блазня через зумовлену каліцтвом характерну

ходу, то, окрім соціальної («король — блазень») і моральної («тиран — жертва») антиномії, у творі виокреслюється філософсько-гуманістична проблематика, де людиноподібним звірам протистоїть людина, затаврована цим прізвиськом. Тож, як і в «Чорному коті», але більш виразно завдяки акцентові на тілесності головного героя в підтексті «Жабеняти» звучить питання про суті людської природи.

Казкова чи радше притчева історія про те, що навіть найслабша істота рано чи пізно чинитиме опір злу, оприявлюється в «Жабеняті» ще однією авторською версією «злочину і кари»: історія скривдженого блазня на прізвисько Жабеня стає початком кінця короля і його міністрів. Коли король, який постійно принижував блазня, жорстоко повівся з його подругою-танцівницею Тріпеттою, Жабеня вирішує покарати тирана і його оточення. Він пропонує їм з'явитись у розпалі маскараду в костюмах орангутангів (підзаголовок новели «Вісім прикутих орангутангів»), які нібито втекли з клітки, щоб мати змогу безкарно вдаватись до своїх жорстоких витівок. Ті радо погоджуються, не підозрюючи, що це частина плану їхнього покарання. У фіналі кривдники гинуть, а Жабеня і його подруга тікають до себе на батьківщину.

Хоча в цій новелі По не вдається до оповіді від першої особи, вона так само набуває характеру певної психоаналітичної студії. Цьому сприяє її інтертекстуальність, зокрема покликання на твори класичного канону. Так, описуючи звичаї королівського двору, автор вдається до ремінісценції задля створення іронічно-гротескового образу володаря і його оточення: *«Король не був надто вибагливий щодо солі, або, як він це називав, “духу” самих дотепів. Над усе він цінував широчінь жарту, і заради неї часто ладен був змиритися з його довжиною. Надмірна витонченість втомлювала його. Король віддав би перевагу “Таргантюа” Рабле перед Вольтеровим “Задігом”, а загалом, витівки були йому набагато більше до вподоби, ніж словесна дотепність»* (По, 1992). Називаючи такі знакові твори французької літератури, як «Гаргантюа» Ф. Рабле і «Задіг» Вольтера, оповідач протиставляє різні типи сміху і по суті два різних світосприйняття. Те, що, на його думку, королю зрозуміліші відверта ренесансна тілесність і грубі жарти Рабле, а не витончений гумор іронічної філософської повісті Вольтера, мало б надати додаткового сатиричного забарвлення образів правителя.

До арсеналу інтертекстуальних покликань новели належать топос маскараду і фольклорний мотив нареченого-перевертня. Щоправда, якщо в казках наречений-перевертень, закохавшись, повертає собі людське обличчя, то блазень Жабеня, захищаючи честь коханої, демонструє справжню велич людського духу в боротьбі зі злом, але залишається у своєму скаліченому тілі. Ще одна відмінність від казкових наречених-перевертнів

у тому, що вони ведуть боротьбу з чарами за, так би мовити, індивідуальне щастя. Тоді як Жабеня страчує короля-тирана і його міністрів, тобто протистоїть злу не інфернальному, а реальному соціальному, знищення якого матиме відчутні масштабні результати. А отже, він діє як герой чарівної казки, який має відновити світову гармонію. До того ж характерні для психологічних новел По умовність часу і простору теж спрацьовують як жанрові ознаки притчі або казки. Так само і обов'язковий для чарівної казки щасливий фінал. А оскільки Жабеня і Тріпетта *«були силоміць відірвані від своїх домівок у сусідніх провінціях і переслані в подарунок королю одним із його всепереможних генералів»* (По, 1992), то їхня перемога — це покарання короля-загарбника представниками упокорених народів. Таким чином, фінал доповнюється антиколоніальним мотивом.

Окрім інтертекстуальних покликань, психоаналітичного характеру новелі надає мотив згубної дії алкоголю. Він є спільним і для «Чорного kota», де алкоголь стає першопричиною моральної катастрофи оповідача, і для «Жабеняти»: король змушує блазня пити, знаючи, що це згубно діє на нього (*«Король знав, що Жабка не любить вина, бо воно доводило бідного каліку майже до нестями, а нестямю, звісно, не дасть душі спокою. Але король кохався у своїх витівках і тому тішився, примушуючи Жабку випити, щоб той, як він це казав, звеселився»*) (По, 1992)). Потім король грубо відштовхує і хлюпає в обличчя вином Тріпетті, і це стає тригером для героя, який багато років терпів знущання. Сцена остаточного знелюднення короля в очах блазня обертається «народженням» у Жабеняті людини, яка мусить захистити свою гідність. Так увиразнюються два конфлікти: знівченого тіла і високого духу (внутрішній) та між справжньою людиною, яку прозивають твариною, і тими, які, вважаючи себе людськими істотами, були звірами.

Як і у творі «Система доктора Смолла і професора Пірія», де По веде мову про тонку межу між здоровим глуздом і божевіллям, зображує світ безумців, які намагаються переконати героя у своєму «здоров'ї», у «Жабеняті» звучить думка про умовну грань між людиною і звіром. Вона увиразнюється завдяки поетиці маскараду, оприявленій у мотиві маски жаби, яку «одягають» на блазня король і його радники, та в самому топосі маскараду. Він є і частиною сюжетної загадки, і кульмінацією оповіді про «злочин і покарання». Під час маскараду король і його оточення, погоджуючись на пропозицію Жабеняти одягнути костюми орангутангів, стають гротесковими «перевертнями»: *«За тих часів, про які йдеться у моїй розповіді, орангутанги дуже рідко з'являлися в будь-якій частині цивілізованого світу, а оскільки костюми, вигадані карликом, робили переряджених цілком схожими на звірів і більш ніж огидними, то відповідність натурі, таким чином, вважалася*

забезпеченою» (По, 1992). Вони сприймають це за захопливу гру, тоді як для блазня це своєрідний погляд у «криве» дзеркало, де він бачить тих, хто має людські імена, але нелюдську душу. Це момент іронічної гармонії, коли їхній звірячий «зміст» набув і відповідної форми. Як і в «Чорному коті», де перший кіт-жертва заміщується котом-«катою», у «Жабеняті» типова для маскараду зміна соціальних ролей відкриває шлях протагоністові до винесення вироку кривдникам. За мить до того, як піднести смолоскип до перевдягнутих у костюми орангутангів короля і його семи міністрів, блазень виголошує коротку промову, щоб не було сумніву щодо випадковості їхніх смертей: *«Ось тепер я виразно бачу, — сказав він, — що за люди ці перебрані. Це всемогутній король і семеро його довірених радників. Той самий король, якому не забракло сумління ударити беззахисну дівчину, і сім тих самих його радників, які підохочували його до такої наруги. А щодо мене, то я лише Жабка, блазень — і це мій останній жарт»* (По, 1992).

Таким чином, шукаючи відповіді на питання щодо суті людської природи, автор звертається до проблематики «Свій — Інший», де «Інший»-Жабка («інший», бо і чужинець, і скалічений, і блазень), якого король-тиран та його оточення сприймають «Чужим», «Ворожим», таким, що в їхніх очах не має жодних ознак людської істоти, відновлює власне «Я», з'єднується з коханою й повертається на батьківщину.

І нарешті *четверта модель* анімалістичного тексту прочитується в новелі **«Четверо звірів у одному. Гомо-Камелеопард»** (1836, перша назва — «Епіман»). Як і в «Жабеняті», тут маємо маску звіра, яку носить персонаж. Щоправда, це маска химеричної істоти, яка поєднує в собі риси леопарда, лева, верблюда і... людини. До того ж персонаж одягає на себе цю маску добровільно. Спільним із новелою «Жабеня» є також гостро сатиричний пафос викриття жорстокого й недолугого правителя — завдяки його гротесковому образу цей пафос доведений до максимуму.

Визначальною ознакою цієї моделі художньої анімалістики По є її «щільна» інтертекстуальність. Так, у назві твору пряме покликання на «Оду до Камелеопарда» Т. Гуда. Український читач опосередковано ознайомлений із його віршем «Сорочка», мотиви якого відбиваються в хрестоматійній «Швачці» П. Грабовського. Едгар По сприймав творчість англійського поета і сатирика як певний виклик, тож у новелі він іде далі, ніж Т. Гуд в «Оді до Камелеопарда», де він *«оспіває природу жирафа та рефлексує про те, що міг би повідати людям жираф, якби мав людський голос»* (По, 2022, с. 208). Американський романтик скомбінував трьох тварин, кожна з яких символізує людські вади, із людиною: лев, як і в «Божественній Комедії» Данте, є втіленням гордині й марнославства, леопард — пристрастей, верблюд — зарозумілості. У такий спосіб По і пародіює

самого Т. Гуда, і створює карикатурний образ історичного персонажа: у творі маску такої відразливої істоти одягає Антіох Епіфан, сирійський монарх. Тож реконструкція історичного контексту — це також особливість поетики новели «Четверо звірів у одному. Гомо-Камелеопард». В арсеналі інтертекстуальних форм новели є також епіграф і цитування. Зважаючи на те, що в образі Антіоха Епіфана зібрана колекція всіх відразливих рис, епіграф *«Chacun a ses vertus»* із твору Кребійона «Ксеркс» — *«У кожного є свої чесноти»* — звучить іронічною преамбулою до тонкої стилізації історичної оповіді чи радше саркастичної ретроспективи оповідача, який із відстані XIX століття розмірковує над тим, як абсолютна влада перетворює людину на фантазмагоричного людинозвіра.

Сюжет новели — це уявна подорож оповідача вулицями біблійної Епідафни, де він бачить один із днів правління Антіоха Епіфана на прізвисько Епіман — «божевільний». Тиран одягнений у химерний костюм людино-верблюдо-лево-леопарда, щоб викликати захоплення натовпу. Крім улюбленого автором прийому маскараду, є цитування з «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра, паралель химерної звіролюдини зі справжніми дикими звірами, яких водять вулицями міста на показ жадібному до розваг натовпу. Час від часу вони роздирають когось, але це не порівняти з кількістю невинно загиблих на совісті Гомо-Камелеопарда: *«він вирядився у звірину шкуру і намагається якнайкраще зіграти роль камелеопарда, проте це робиться лише для підтримки його королівської гідності. <...> Проте ми можемо припустити, що він не вирядився б у цю шкуру, якби не йшлося про якусь виняткову подію. Важко не погодитися з тим, що вбивство тисячі євреїв — то видатна подія»* (По, 2022, с. 215). Автор висміює мінливість натовпу, який то із захопленням вітає тирана, нагороджуючи його неймовірними титулами («Слава Сходу», «Насолода Всесвіту», «Принц поетів», «Найвидатніший із Камелеопардів»), то влаштовує бучу. У фіналі Антіох ганебно тікає від юрмища, рятуючись від спалаху його гніву, але *«шляхетні і вільні громадяни Епідафни <...> вважають своїм обов'язком коронувати його (на додачу до вінка поета) ще й вінком за перемогу у змаганнях з бігу — цей вінок він, звісно, однаково завоював би в наступній Олімпіаді, тож вони вручають його заздалегідь»* (По, 2022, с. 217). Отже, Гомо-Камелеопард так і залишається на вершині влади правителем, що, як і його історичний прототип Антіох IV Епіфан, уважав себе божеством.

Анімалістичні коди (тваринні образи, мотиви і символіка) новел По прямо корелюють з ідейним пафосом цих творів — авторськими роздумами про сутність людської природи і закликами здолати в собі «звіра», віднайти сміливість піднятися над страхом перед будь-якими тиранами

і зберегти людську гідність, без якої немає власного «Я».

Спільними для проаналізованих новел є назви з «тваринною» конотацією, готична атмосфера, мотив злочину і покарання, хворобливих пристрастей, таємниць людської душі, двійництва, символізація анімалістичних кодів тощо. Ураховуючи різні їх інтерпретації, виокремлюємо основні чотири моделі художньої анімалістики По: 1) текст із образом реальної тварини, але про специфіку її життя не розповідається — просвітницько-пізнавальне завдання поступається місцем міркуванням на тему «Людина і природа», де образ тварини символізує саму природу («Лось. (Ранок на Віссахиконі)»); 2) текст, у якому образ реальної тварини відіграє важливу роль у розвитку сюжету не тільки як окремої історії, а й загалом у долі персонажа-людини, тобто зообраз наповнюється фаталістичним змістом і так само перетворюється на образ-символ («Чорний кіт»); 3) у тексті немає образу реальної тварини, але риси і властивості істоти зі світу природи стають частиною характеристики персонажа-людини, що, своєю чергою, визначає його долю («Жабеня»); 4) образ фантастичної тварини, у якій міксовані людина і звірі, — це образ-маска, гротескова пародія на правителя-тирана («Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард»).

Основними авторськими інтерпретаціями різних моделей анімалістичного тексту є психоаналітична і філософсько-метафорична. У психоаналітичній реалістично-конкретній образ тварини сприймається крізь призму свідомості оповідача і традиції його містичної / філософської інтерпретації, перетворюючись на образ-символ («Чорний кіт», «Лось (Ранок на Віссахиконі)»). У філософсько-метафоричній інтерпретації, попри відсутність тваринного топосу, акцентовано на проблематиці «людинозвір» («Жабеня», «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард»).

Проблематика художньої анімалістики загалом є перспективним дослідженням, оскільки дає можливість читачеві насамперед побачити і пізнати себе.

Покликання

- Аллахвердиева, Л. (2021). Художественное своеобразие произведений Эдгара Аллана По. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, Т. 32(71), № 5, Ч. 2, 113–121. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.5-2/18>
- Бодлер, Ш. (1989). *Поезії*. Дніпро.
- Карабутенко, І. (1989). Лабіринт бодлерівської естетики. У Ш. Бодлер, *Поезії* (с. 255–277). Дніпро.
- По, Е. А. (1992). *Жабеня*. Пер. А. Онишко. <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=82>
- По, Е. А. (1992). *Чорний кіт*. Пер. Л. Маєвська. <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=64>
- По, Э. А. (2008). Лось (Утро на Виссахиконе). В Э. А. По, *Колодец и маятник* (с. 399–404). ЭСМО.
- По, Е. А. (2022). Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард. Пер. О. Українець, К. Дудка. У Е. А. По, *Повне зібрання прозових творів. Т. 1* (с. 208–218). Видавництво Жупанського.
- Покыдко, Г. (2007). Американський мілленаризм та апокаліптична романтизм: художні версії Е. По та Е. Тайлер. *Американські літературні студії в Україні, Вип. 4: Дискурс романтизму в літературі США*, 195–202.
- Пригодій, С., Горенко, О. (2006). *Американський романтизм. Полікритика*. Либідь.
- Шахова, К. (2001). Едгар По: начерки до портрета. У Е. А. По, *Чорний кіт* (с. 5–24). Дніпро.

References (translated and transliterated)

- Allakhverdieva, L. (2021). Khudozhestvennoe svoebrazie proizvedeniy Edgara Allana Po [The artistic originality of the works of Edgar Allan Poe]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka*, Vol. 32(71), N 5, Ch. 2, 113–121. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.5-2/18>
- Baudelaire, Ch. (1989). *Poezii* [Poetry]. Dnipro.
- Karabutenko, I. (1989). Labirynt bodlerivskoi estetyky [Labyrinth of Baudelaire's aesthetics]. In Ch. Baudelaire, *Poezii* [Poetry]. Dnipro.
- Poe, E. A. (1992). *Chorny kit* [The Black Cat]. <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=64>
- Poe, E. A. (1992). *Zhabka* [Hop-Frog]. <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=82>
- Poe, E. A. (2008). Los (Utro na Vissahikone) [The Elk (Morning on the Wissahiccon)]. In E. A. Poe, *Kolodets i mayatnik* (pp. 399–404). ESKMO.
- Poe, E. A. (2022). Chetvero zviriv uv odnomu. Homo-Kameleopard [Four Beasts in One: The Homo-Cameleopard]. In E. A. Po, *Povne zibrannia prozovykh tvoriv. Vol. 1* (pp. 208–218). Vydavnytstvo Zhupanskoho.
- Pokydko, H. (2007). Amerykanskiy millenaryzm ta apokalyptyka romantyzmu: khudozhni versii E. Po ta E. Tailer [American millenarianism and apocalyptic romanticism: artistic versions of E. Poe and E. Tyler]. *Amerykanski literaturni studii v Ukraini. Vol. 4: Dyskurs romantyzmu v literaturi USA, 195–202*.
- Pryhodii, S., Horenko, O. (2006). *Amerykanskiy romantyzm. Polikrytyka* [American romanticism. Polycriticism]. Lybid.
- Shakhova, K. (2001). Edhar Po: nacherky do portreta [Edgar Poe: sketches for a portrait]. In E. A. Poe, *Chorny kit* (pp. 5–24). Dnipro.

Oksana Halchuk

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

FEATURES OF ANIMALISTIC CODES OF THE PROSE OF EDGAR ALLAN POE

This article analyzes Edgar A. Poe's short stories "The Black Cat", "Hop-Frog", "Four Beasts in One — The Homo-Cameleopard", "Morning on the Wissahiccon". The aim of the study is to determine their animalistic codes — artistic images and motifs related to the life of animals, human-animal relations, "animal" symbolism, etc. Having applied historical-literary, psychoanalytical, and comparative methods of research, these short stories are identified as variants of the author's modeling of an animalistic text. The subject of the study is the specifics of Edgar A. Poe's interpretation of images and motifs that are directly or indirectly related to artistic animalistic. The novelty of the research is determined by the following tasks, solved for the first time in its course: considering the correlation of animalistic codes with the ideological pathos of short

stories; allocating the characteristic features of the author's models of artistic animalistic and the arsenal of their poetics; provides a comparison of the psychoanalytical and metaphorical versions of Edgar A. Poe's interpretation of animalistic codes in the context of his idiosyncrasy.


As a result of the study, it was found that the writer's usage of the animal theme, in the broadest sense, is the result of his view on relevant natural and philosophical ideas, which resonate in his prose with the manifestation of various animalistic codes. Two types of novels of the author's animalistic text were distinguished. The first one, psychoanalytical, provides a realistic and concrete image of an animal perceived through the prism of the narrator's consciousness and the tradition of his mystical interpretation, turning into an image-symbol as a result ("The Black Cat", "Morning on the Wissahiccon"). The parable-like text of the second one, philosophical-metaphorical, despite the absence of an animal image emphasizes the problem of a "human beast" ("Hop-Frog", "Four Beasts in One — The Homo-Cameleopard"). Symbolization of animalistic codes is common for both types. The article generalizes the important role of animalistic codes in the modeling of a psychological portrait of a contemporary man by Edgar A. Poe and in the genre creation of diffuse varieties of a psychological-analytic novel.

Keywords: Edgar Allan Poe; artistic animalistic; short story; romanticism; psychoanalytical and metaphorical versions of interpretation; animalistic code.

Стаття надійшла до редколегії 28.08.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.6>
УДК 821.161.2-94Шевч.:7.032(521)-047.22

Олександр Боронь

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-1014-2219>
ovboron@gmail.com

ДЖЕРЕЛА ШЕВЧЕНКОВОЇ ОБІЗНАНОСТІ З ЯПОНСЬКОЮ КУЛЬТУРОЮ (КОМЕНТАР ДО КІЛЬКОХ ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСІВ)

Предмет дослідження у пропонованій статті — лектура Шевченка в аспекті його обізнаності з Японією. Чільною проблемою виступає пояснення змісту кількох щоденникових записів, у яких згадуються японці, «щось японське» і «японська комедія», що зумовило мету — з'ясувати коло друкованих джерел відомостей поета про Японію. У процесі дослідження використано традиційні засоби й методи літературного джерелознавства, а також метод філологічного прочитання. Ураховано напрацювання попередників, зокрема Леоніда Большакова і Миколи Сулими, до міркувань яких запропоновано кілька коректив. Автор статті вважає перспективним шляхом пошуку ретельний перегляд доведеної поетової лектури, зокрема періодики. Новизна статті полягає в тому, що в результаті такого підходу вперше обґрунтовано залучення до кола Шевченкового читання статті Євгенія Корша з циклу «Япония и японцы» (1852), яка, безперечно, була для засланця одним із присутніх джерел інформації про цю далекосхідну країну, її політичний устрій, культуру. Великий пасаж у статті Корша присвячено опису театру і, зокрема, крикливої декламації акторів, яка, ймовірно, запам'яталася Шевченкові.

Результати дослідження. Підтверджено міркування Миколи Сулими, що український поет був обізнаний із циклом опублікованих у «Морском сборнике» (1855) статей Івана Гончарова «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов», які пізніше увійшли до книжки нарисів «Фрегат “Паллада”». Водночас слід обережніше трактувати стилістичний вплив російського письменника. Шевченко, як і Гончаров, як і багато інших його сучасників, вживав слово «комедія» в описаних контекстах у суто побутовому значенні, а не в термінологічному. Ясна річ, у Шевченка йдеться не про японську лялькову комедію: він лексично поєднав лялькову виставу з комедією, ситуативно помітивши в архієрейській службі в Нижньому Новгороді «щось японське». Натомість вислів «японська комедія», схоже, справді з'явився під враженням від описів японського театру з його галасливими акторами, у якому, за переконанням поета, очевидно, не було гармонії та витонченості, що й дало підставу для порівняння з хресною ходою в московському Кремлі. У слововживанні в щоденнику, зокрема в порівняннях, Шевченко залишався доволі оригінальним, а часом, як у згадках про «японське», був суб'єктивним, що не дає змоги однозначно витлумачити ці записи.

Ключові слова: щоденник; коментар; тлумачення; коло читання; періодика.

Питання, із яких джерел Шевченко черпав інформацію про Японію, досі предметно не розглядалося (за одним винятком), тоді як його з'ясування дало би можливість переконливо витлумачити відповідні щоденникові записи, що, своєю чергою, визначило вибір методології дослідження — традиційні засоби й методи літературного джерелознавства, з одного боку, а з другого — метод філологічного прочитання в контексті отриманих відомостей.

Тарас Шевченко в щоденнику використав прикметники «японская», «японское», одного разу згадав японців, в іншому випадку негативно охарактеризував російського вельможу як «старого распутного японца». Сказане дає підстави припускати, що поет мав доволі виразне уявлення про Японію та її культуру.

Звернімося послідовно до обговорюваних записів у щоденнику. Під час вимушеного перебування

в Нижньому Новгороді Шевченко 3 жовтня 1857 року зауважив:

Русские люди, в том числе и нижегородцы, многим одолжились от европейцев и, между прочим, словом клуб. Но это слово совершенно не к лицу русскому человеку. Им бы лучше было одолжиться подобным словом, а оно, верно, существует в китайском языке, одолжиться бы у китайцев и японцев, если они отринули свое родное слово *посиделки*, удивительно верно изображающее русские дворянские сборища (2003b, с. 114).

У цих, сказати б, лінгвістичних міркуваннях японці разом із китайцями постають географічно і культурно далекими народами, у яких поет іронічно радить росіянам запозичувати слова, якщо вже вони нехтують свою питому лексику.

16 лютого 1858 року Шевченко відвідав Спасо-Преображенський собор (будівництво завершено 1834 року, храм підірвано 1929) у Нижньоновгородському кремлі:

...зашел в собор послушать архиерейских певчих. Странно, или это с непривычки, или оно так есть. Последнее вернее. В архиерейской службе с ее обстановкою и вообще в де[ко]рации мне показалось что-то тибетское или японское. И при этой кукольной комедии читается Евангелие. Самое подлое противуречие. (2003b, с. 154)

Таку ж нехить у поета викликала і великодня хресна хода в Москві, враження від якої він стисло записав до «Журналу» 22 березня 1858 року:

...отправился я домой с намерением приготовиться к ночному кремлевскому торжеству. Намерение мне не удалось. <...> в 11 часов я отправился в Кремль. Если бы я ничего не слышал прежде об этом византийско-староверском торжестве, то, может быть, оно бы на меня и произвело какое-нибудь впечатление, теперь же ровно никакого. Свету мало, звону много, крестный ход, точно вяземский пряник, движется в толпе. Отсутствие малейшей гармонии и ни тени изящного. И до которых пор продлится эта японская комедия? (2003b, с. 165)

Принагідно скажу, що Леонід Ушкалов пояснив: мова про пряники, якими славилось місто Вязьма Смоленської губернії (Шевченко, 2014, с. 379). Але сутність Шевченкового порівняння все ж залишається не надто зрозумілою. Можливо, поетові йшлося про невеликий розмір пряника, тобто хода виявилася майже непомітною в натовпі. Ймовірніше, утім, мова про те, що процесія зав'язла в юрмі, злилася з нею. У ті часи поширеним було прислів'я «Вязьма в пряниках увязла» (Даль, 1862, с. 361), яке, можливо, чув і поет.

В академічних зібраннях творів і в окремих виданнях Шевченкового щоденника «японское» та «японская комедия» переважно не коментувалися. Лише Леонід Большаков в авторському виданні щоденника припускав, що, назвавши великодню всенощну в Кремлі японською комедією, поет мав на увазі особливу значущість ритуалів і обрядів для азійських народів (Шевченко, 2001, с. 240).

Чи не вперше спробу дати переконливе тлумачення цих записів зробив Микола Сулима, стверджуючи, що про японський театр Шевченко міг дізнатися з друкованих джерел (2019, с. 176). Не можу погодитися хіба з тим, що поет буцімто звернувся передовсім до виданих у Франції книжок, до чого його спонукало франкомовне видання шеститомної праці Едварда Гіббона «Історія занепаду та загибелі Римської імперії»,

згадане в повісті «Художник» (Шевченко, 2003а, с. 157). Шевченко французькою, як доведено, не читав (Боронь, 2022, с. 31–37).

Ще одним імовірним джерелом обізнаності з японським театром дослідник вважає (Сулима, 2019, с. 177) назване в тій самій повісті російськомовне видання «Всеобщее путешествие вокруг света» французького мореплавця Жуля Себастьяна Дюмон-Дюрвіля. Можливо, йшлося про московське видання Миколи Полевого (1835–1837, ч. 1–9, незакінчене) або петербурзьке Адольфа Плюшара (1836–1837, ч. 1–4, незакінчене, переклад Олександра Башуцького), хоч існували й інші публікації (С.-Петербург, 1843, ч. 1–4; 1850, ч. 1–10). Проте Шевченко не конче мав прочитати працю Дюмон-Дюрвіля, він міг знати про її існування з бібліографічної хроніки, приміром, у журналі «Отечественные записки» (Путешествие, 1844), за яким стежив, чи вже на засланні дізнатися про появу адаптованого для дітей скороченого видання — з журналу «Современник» (Библиотека, 1850). У кожному разі варто навести з праці Дюмон-Дюрвіля опис декорацій японського театру:

На сцене являються дома, мосты, сады, фонтаны, горы, леса, и иногда обольщение глаз бывает превосходно. Сцена изменяется в виду зрителей. В каждой пьесе непременно должно быть двенадцать действующих лиц, мужчин и женщин. Актрисы принадлежат в японской вольнице, но актерами бывают нередко молодые люди хороших семейств, играющие по охоте. Пьесы театральные состоят из любовных походов героических времен, но есть и трагические драмы, где развязку составляет яд и кинжал. Содержание всегда берется в старинных летописях. Едва зрители увлекутся состраданием, является смешное лицо, вроде итальянского арлекина, начинает шутить и превращает слезы в громкий хохот. Пляски обыкновенно начинают и заключают каждое сценическое представление. (1836, с. 411–412)

Цитата, втім, не надто прояснює зміст Шевченкових щоденникових записів.

Дошукуючись джерел поетових уявлень про Японію, М. Сулима нагадує про російські видання початку XIX ст. з описами Японії, авторами яких були переважно військові, що стикалися з японцями. Серед цих видань науковець вирізняє книжку «Записки Василия Михайловича Головнина в плену у японцев в 1811, 1812 и 1815 годах» (Головнин, 1851), де в третій частині, що має підзаголовок «Замечания о японском государстве и народе», міститься опис театру. Дослідник наводить звідти великі уривки (Сулима, 2019, с. 177–178). Щоправда, автор опису жодної японської вистави не бачив. Уперше працю Головнина видано ще 1816 року (Головнин, 1816). М. Сулима доходить висновку, що цей опис японського театру

може свідчити про перегук зі щоденниковим фрагментом, у якому згадується «японська лялькова комедія» (2019, с. 178).

Водночас суто формально неможливо довести, що Шевченко читав це видання, перебуваючи на засланні, де гостро потерпав від книжкового голоду. Перспективнішим шляхом пошуку видається ретельний перегляд доведеної поетової лектури, зокрема періодики. Мені здається, існує реальна можливість увести до кола публікацій, із якими Шевченко справді був обізнаний, одну зі статей про Японію в журналі «Современник». У грудневому числі за 1852 рік уміщено четверту статтю перекладача і журналіста Євгенія Корша з циклу «Япония и японцы» (Корш, 1852), що її засланець мав би прочитати. Попередні статті вийшли, відповідно, у вересні, жовтні та листопаді. Поетову ознайомленість із дванадцятим номером мені вже доводилося обґрунтовувати (Боронь, 2017, с. 216–217). Дозволю собі, розширивши, повторити деякі аргументи.

«Воспоминания меня убаюкали, я сладко заснул. И видел во сне Новгород-Северский (вероятно, вследствие недавнего чтения “Алексея Однорога”», — записав до щоденника Шевченко 11 липня 1857 року (2003b, с. 50–51). Нагадаю, що роман Пантелеймона Куліша опубліковано в тому ж дванадцятому числі «Современника» за 1852 рік і першому-другому номерах за рік наступний (Кулеш, 1852, 1853). Чи міг поет ознайомитися з романом за окремим виданням? Олесь Федорук (2013, с. 44) звернув увагу на запис Осипа Бодяньського в щоденнику від 11 червня 1853 року:

Вечером Адриан Ф. Головачев, уехавший на Урал в первых числах мая поспешно и потому не могший, по обещанию, побывать у меня ещё раз, прислал своего младшего брата, которому и вручены были некоторые книги, назначенные для подарка Т. Г. Ш. Это — несколько отписков из «Чтений в Обществе истории и древностей российских» да сочинения М. Н. (Бодянский, 2006, с. 93)

Шевченко, як відомо, ці книжки отримав, бо подякував у листі до Осипа Бодяньського від 1 травня 1854 року: «Спасибі тобі, друже мій милостивий, за летописи, получив я їх от Головачева, всі до одной, і тепер собі здоров прочитую потрохи» (2003с, с. 79). «Сочинения М. Н.» (тобто «Николая М.»), як вказує О. Федорук, — це, поза сумнівом, твори Пантелеймона Куліша, опубліковані в «Современнике» і видрукувані відбитками навесні 1853 року: роман «Алексей Однорог» і повісті «Воспоминания детства» (2013, с. 44–45). Подяку О. Бодяньському лише за літописи міг зумовити ситуативний контекст листа, у якому поет просив надіслати ще й літопис Самійла Величка. «Чи обидві Кулішеві книжки Бодяньський передав Шевченкові, — міркує О. Федорук, — чи

лише одну з них (у такому разі — “Воспоминания детства”, оскільки вони містили дві Кулішеві повісті: у щоденниковому записі Бодяньського йшлося ж бо про “сочинения”) — не відомо» (2013, с. 45).

У Шевченковій щоденниковій нотатці від 11 липня 1857 року вирішальною деталлю для розв’язку питання є сон як наслідок саме «недавнього чтения» Кулішевого роману, тобто він не ознайомився із твором ані в 1852–1853 роках (коли його було опубліковано в «Современнике»), ані пізніше в проміжку після 11 червня 1853 — до 1 травня 1854 року, коли згаданий твір разом із літописами мав би переслати Головачов. Очевидно, той не передав твори Куліша, тому засланець і дякував лише за літописи. Зі сказаного логічно випливає, що тільки в липні 1857 року до Новопетровського укріплення, можливо, потрапили номери «Современника» з романом «Алексей Однорог», зокрема й грудневий за 1852 рік, у якому вміщено вже згадану статтю Є. Корша.

Наведу із цієї статті вимушено великий уривок про японські вистави та специфічну декламацію акторів:

В их героических драмах жажда мщенья является обыкновенно источником действий, которым наиболее сочувствует и рукоплещет тамошняя публика, и в самом деле, почти неразлучно с этой жаждой видите вы всегда самое доблестное мужество или по крайней мере самую непоколебимую отвагу. Кровавые насилия, мучения, пытки, — все это воспроизводится на сцене с потрясающим правдоподобием. Японцы не охотники до трех единств: одна и та же драма представляет рождение, жизнь и смерть героя, следит за ним в его странствованиях по морю и по суку и провождает его даже с земли на небо, если герой пьеса принадлежит к божествам или возводится на эту высокую чреду за свои подвиги. Эти драмы или, пожалуй, мелодрамы, потому что они декламируются нараспев и сопровождаются очень громким оркестром, разделены, подобно нашим, на действия и явления и обыкновенно снабжены прологом, в котором обозначен весь план пьесы, но нет ни малейшего намека на исход, чтобы зритель оставался до конца в напряженном ожидании. Каждая драма перемежается интермедиями, состоящими из плясок или фарсов; уверяют даже, будто нередко две или три пьесы даются таким образом, что каждое действие одной сменяется действием другой или третьей. Тогда японские театралы, явившиеся затем, чтобы видеть какую-нибудь одну любимую их пьесу, обыкновенно выходят при начатии другой и пользуются этим временем, чтобы покурить, выпить саки и побеседовать, а потом опять возвращаются в театр досмотреть интересное их представление. Обычай

этот кажется здесь тем естественнее, что спектакль длится иногда большую часть дня. Японские дамы, у которых инстинкт кокетства развит по крайней мере настолько же, как и у европейцев, пользуются продолжительностью представлений для выставки на показ всей роскоши и затей своего туалета: являясь в театр с горничными и с целыми запасами нарядов, они, в течение вечера, переодеваются по несколько раз.

Театры значительных городов, каков, например, Осака, обширно и великолепно устроены. В большом осакском театре есть, кроме партера, три яруса прекрасно убранных лож; костюмы и обстановка превосходные, но, к сожалению, живопись и расположение декораций обличают совершенное невежество японцев в правилах перспективы, которые, впрочем, чужды всем обывателям Востока вообще. Несмотря на нечто схожее с нашими спектаклями, зала японского театра, в день представления, является в совершенно оригинальном виде: каждый зритель сидит на мате, за который он заплатил при входе в театр и на который подают тему тут же разные закуски и прохладительные...

Японские актеры считают натянутую, иступленную декламацию за сущность своего искусства. Мало сказать, что они чрезмерно возвышают голос; совершенство декламации заключается для них в каком-то продолжительном страстном взвизгивании, которое тянется иногда целые четверть часа. Первостепенным артистом признается тот, кто обладает способностью олицетворять разнообразные характеры, кто может занимать по несколько ролей в одной и той же пьесе; и, конечно, при малом числе лиц, обыкновенно являющихся вместе на японской сцене, здесь это гораздо удобнее, нежели у нас. Верх торжества японских и китайских актеров составляет мимическая сторона их искусства. Они великие мастера изображать постепенное развитие некоторых страстей и, в этом отношении, часто превосходят все ожидания европейцев. (Корш, 1852, с. 92–94)

Як на мене, цей фрагмент суттєво наближає до розуміння поетових записів. Особливу значущість тут мають враження від крикливої декламції, яка, припускаю, запам'яталася Шевченкові. Не слід забувати, крім того, що у своєму огляді Є. Корш з-поміж інших праць спирався також на В. Головніна, тому нехай і в опосередкованій формі, але Шевченко, дуже ймовірно, таки знав його книжку. Відповідно, припущення М. Сулими дістає ще одне підтвердження. Друге видання В. Головніна «Современник» рецензував у листопадному числі за 1851 рік (Гаевский, 1851), але в нас немає доказів, що поет читав цю книжку журналу.

Абсолютну рацію має М. Сулима (2019, с. 178–179) й тоді, коли зараховує до Шевченкових можливих джерел інформації про японський театр нариси Івана Гончарова «Фрегат “Паллада”» (окреме видання — 1858 року). Попередньо вони друкувалися в різних періодичних виданнях, зокрема три статті під назвою «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов» опубліковано в «Морском сборнике» впродовж 1855 року (№№ 5, 6, 9–11), а цей журнал саме в тому році Шевченко достеменно читав, повідомлення з першого номера, як відомо, навіть стало імпульсом до написання повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (див. докладно: Боронь, 2017, с. 165–173). М. Сулима цитує з нарису кілька пасажів, акцентуючи в них на висловах «с комической важностью», «это если не комедия, то балет в восточном вкусе, во всяком случае спектакль, представленный для нас», «фарфоровые куклы», згадує про вигук «комедия с этими японцами», що, на його думку, сумарно могли перетворитися в Шевченковій уяві на «кукольную комедию», «японскую комедию» і в такому вигляді потрапити до щоденника. Треба, однак, уточнити, що М. Сулима покликається за сучасним виданням на пізніший текст (Гончаров, 1986), адже автор працював над твором тривалий час (див. відповідні цитати за новітнім академічним виданням: Гончаров, 1997, с. 362, 390). Натомість у першому друці в «Морском сборнике» немає порівняння «как фарфоровые куклы» (Гончаров, 1855, с. 72; див. також розділ рукописних редакцій і варіантів: Гончаров, 2000, с. 267).

Тож до Шевченкової лектури треба в повному обсязі зарахувати подорожній нарис І. Гончарова «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов» із «Морского сборника». Водночас слід обережніше трактувати стилістичний вплив російського письменника Шевченко, як Гончаров і багато інших їхніх сучасників, вживав слово «комедія» в описаних контекстах у сучасному побутовому значенні, а не термінологічному. Ясна річ, мова не про японську лялькову комедію: поет лексично поєднав лялькову виставу з комедією, суб'єктивно помітивши в архієрейській службі «что-то <...> японское». Натомість вислів «японская комедия», схоже, справді постав під враженням від описів японського театру з його галасливими акторами, у якому, за переконанням поета, очевидно, не було гармонії та витонченості, що й стало підставою для порівняння з хресною ходою в Кремлі. Утім суб'єктивно авторське слововживання навряд чи коли-небудь вдасться остаточно переконливо пояснити.

1 березня 1858 року Шевченко в Нижньому Новгороді зазначив у щоденнику: «На имя здешнего губернатора от министра внутренних дел получена бумага о дозволении проживать мне в Петербурге, но все [е]ще под надзором полиции. Это работа старого распутного японца Адлерберга» (2003b, с. 159). Мова про міністра

імператорського двору Володимира Адлерберга. Зрозуміло, ім'я в різних виданнях прокоментовано, однак, здається, тільки Л. Большаков, докладно розтлумачивши, чому щодо міністра вжито епітет «розпутний», зробив також спробу пояснити слово «японець» на його адресу: у зв'язку із зовнішністю ненависної поетові людини, яку той міг бачити в Петербурзі (Шевченко, 2001, с. 224). Натомість набагато раніше Сергій Шестериков визнавав неспроможність такого припущення: «Какой намек скрыт в названии “распутный японец”, которое Шевченко дает Адлербергу, — непонятно; во всяком случае это намек не на наружность влиятельного “царского друга”» (Шевченко, 1931, с. 384). Справді, годі помітити бодай щось японське в рисах обличчя В. Адлерберга хоча б за олійним портретом пензля Франца Крюгера 1851 року (зберігається в Ермітажі). Свого часу В. Адлерберг керував виконанням царського наказу про Шевченкове заслання. Мабуть, поет на основі прочитаних матеріалів про Японію склав своє уявлення про японського чиновника високого рангу, яке ситуативно переніс на близького до Миколи І урядовця.

Отже, до кола Шевченкового читання слід додати статтю Є. Корша із циклу «Япония и японцы» (1852), яка, безперечно, була для заслання одним із присутніх джерел відомостей про Японію, її політичний устрій і культуру. Підтверджено міркування М. Сулими, що Шевченко був обізнаний із циклом опублікованих у «Морском сборнике» (1855) статей І. Гончарова «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов», які пізніше увійшли до книжки нарисів «Фрегат “Паллада”». Ці та, можливо, інші публікації, ознайомленість Шевченка з якими поки не доведено, вплинули на його уявлення про далеку східну країну. Водночас неможливо простежити буквальну стилістичну залежність поета від цих джерел: у слововживанні в щоденнику, зокрема в порівняннях, він залишався доволі оригінальним, а часом, як у згаданому про «японське», гранично суб'єктивним, що не дає також змоги однозначно витлумачити ці записи.

Покликання

- Библиотека путешественников для маленьких читателей. Путешествие вокруг света Дюмон-Дюрвиля [...]. Спб. 1850 (1850). *Современник*, XXII, 8, 45.
- Бодянский, О. (2006). *Дневник, 1852–1857*, предисл., подгот. текста, подбор ил. и коммент. Т. А. Медовичевой. Русский мир; Жизнь и мысль.
- Боронь, О. (2017). *Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей*. Критика.
- Боронь, О. (2022). Чи знав Тарас Шевченко французьку мову? У О. Боронь, *Ніже тії коми... Студії над Шевченковою творчістю* (с. 31–37). Критика.
- [Гаевский, В.] (1851). Записки Василия Михайловича Головина в плену у японцев [...]. Спб. 1851. Записки флота капитана Рикорда [...]. *Современник*, XXX, 11, 1–22.
- Головнин, В. (1851). *Записки Василия Михайловича Головина в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах и жизнеописание автора*. Ч. 1–3. Тип. Н. Греча.
- Головнин, В. (1816). *Записки флота капитана Головина о приключениях его в плену у японцев. В 1811, 1812 и 1813 годах. С приобщением замечаний его о Японском государстве и народе*. Ч. 1–3. В Морской типографии.

- Гончаров, И. (1997). *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах: Т. 2. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах*. Наука.
- Гончаров, И. (2000). *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах: Т. 3. Фрегат «Паллада». Материалы путешествия. Очерки. Предисловия. Офиц. документы экспедиции*. Наука.
- Гончаров, И. (1855). Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов. Статья I. *Морской сборник*, XVIII, 9, 14–85.
- Гончаров, И. (1886). *Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах*. Наука.
- Даль, В. (1862). *Пословицы русского народа. Сб. пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч.* Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те.
- Дюмон-Дюрвиль, Ж. С. С. (1836). *Всеобщее путешествие вокруг света*. Ч. 4. В типографии Августа Семена, при Императорской Медико-хирургической академии.
- Корш, Е. (1852). Япония и японцы. Статья четвертая и последняя. *Современник*, XXXVI, 12, 87–106.
- [Кулеш, П.] Николай М. (1852). Алексей Однорог. *Современник*, XXXVI, 12, 61–140; (1853). XXXVII, 1, 9–78; 2, 161–224.
- Сулима, М. (2019). До тлумачення кількох щоденникових записів Тараса Шевченка. У *Художній світ Тараса Шевченка і сучасність. Збірник праць Всеукраїнської (40-ї) наукової шевченківської конференції* (с. 173–180). Видавець Чабаненко Ю. А.
- Путешествие вокруг света [...]. Изд. под руководством Дюмон-Дюрвиля [...]. Спб., 1843. [...] (1844). *Отечественные записки*, XXXIII, 4, 64–66.
- Федорук, О. (2013). Стаття Володимира Міяковського про генезу Шевченкового псевдоніма Кобзар Дармограй. *Слово і Час*, 1, 42–45.
- Шевченко, Т. (1931). *Дневник*. Предисловие А. Старчакова, редакция, вступительная статья и примечания С. П. Шестерикова. Academia.
- Шевченко, Т. (2001). *Дневник*. С комментариями Л. Н. Большакова. Оренбургская губерния.
- Шевченко, Т. (2003а). *Повне зібрання творів у 12 томах: Т. 4. Повісті*. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2003б). *Повне зібрання творів у 12 томах: Т. 5. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості*. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2003с). *Повне зібрання творів у 12 томах: Т. 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю*. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2014). *Щоденник*. Передмова та примітки Леоніда Ушкалова. Видавець Савчук О. О.

References (translated and transliterated)

- Библиотека путешественников для маленьких читателей. Путешествие вокруг света Дюмон-Дюрвиля [...]. Спб. 1850 (1850) [Travel library for young readers. Dumont d'Urville's trip around the world [...]. St. Petersburg. 1850]. *Sovremennik*, XXII, 8, 45.
- Bodyanskiy, O. M. (2006). *Dnevnik, 1852–1857* [The Diary]. Russkiy mir; Zhizn i mysl.
- Boron, O. (2017). Spadshchyna Kobzaria Darmohraia: dzherela, typolohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei [The Legacy of Kobzar Darmohrai. Sources, Typology and Intertexts in Shevchenko's Prose]. Krytyka.
- Boron, O. (2022). Chy znava Taras Shevchenko frantsuzku movu? [Could Taras Shevchenko speak french?] In: Boron, O. *Nizhe tii komu... Studii nad Shevchenkovoiu tvorchistiu* [Don't Miss Even a Comma... Studies on Shevchenko]. Krytyka, 31–37.
- Dal, V. I. (1862). *Poslovitsy russkogo naroda. Sb. poslovits, pogovorok, recheniy, prisloviy, chistogovorok, pribautok, zagadok, poveriy i proch.* [Proverbs of the Russian people. Collection of proverbs, sayings, replicas, household words, tongue-twisters, jokes, riddles, beliefs, etc.]. Imp. O-vo istorii i drevnostey ros. pri Mosk. un-te.
- Dyumon-Dyurvil, Zh. S. S. (1836). *Vseobshchee puteshestvie vokrug sveta* [Universal trip around the world]. Part 4. V tipografii Avgusta Semena, pri Imperatorskoy Mediko-khirurgicheskoy akademii.
- Fedoruk, O. (2013). Stattia Volodymyra Miiakovskoho pro henezu Shevchenkovoho psevdonima Kobzar Darmohrai [Volodymyr Miyakovsky's article on the genesis of Shevchenko's pseudonym Kobzar Darmohray]. *Slovo i Chas*, 1, 42–45.
- [Gaevskiy, V. P.] (1851). Zapiski Vasiliya Mikhaylovicha Golovnina v plenu u yapontsev [...]. Спб. 1851. Zapiski flota kapitana Rikorda

- [...]. Spb. 1851 [Notes of Vasily Mikhailovich Golovnin in Japanese captivity [...]. St. Petersburg. 1851. Captain Ricord's Fleet Notes [...]. St. Petersburg. 1851]. *Sovremennik*, XXX, 11, 1–22.
- Golovnin, V. M. (1816). *Zapiski flota kapitana Golovnina o priklucheniakh ego v plenu u yaponsev. V 1811, 1812 i 1813 godakh. S priobshcheniem zamechaniy ego o Yaponskom gosudarstve i narode* [Fleet Captain Golovnin's notes about his adventures in Japanese captivity in 1811, 1812 and 1813. With the addition of his comments about the Japanese state and the people]. V Morskoy tipografii.
- Golovnin, V. M. (1851). *Zapiski Vasiliya Mikhaylovicha Golovnina v plenu u yaponsev v 1811, 1812 i 1813 godakh i zhizneopisanie avtora* [Fleet Captain Golovnin's notes about his adventures in Japanese captivity in 1811, 1812 and 1813]. Tip. N. Grecha.
- Goncharov, I. (1855). Russkie v Yaponii v kontse 1853 i v nachale 1854 godov. Statya I [Russians in Japan at the end of 1853 and at the beginning of 1854. Article I]. *Morskoy sbornik*, XVIII, 9, 14–85.
- Goncharov, I. A. (1986). *Fregat «Pallada». Ocherki puteshestviya v dvukh tomakh* [Frigate 'Pallada.' Voyage essays in two volumes]. Nauka.
- Goncharov, I. A. (1997). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 20 tomakh. T. 2. Fregat «Pallada». Ocherki puteshestviya v dvukh tomakh* [Complete works and letters in 20 volumes. Vol. 2. Frigate 'Pallada.' Voyage essays in two volumes.]. Nauka.
- Goncharov, I. A. (2000). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 20 tomakh. T. 3. Fregat «Pallada». Materialy puteshestviya. Ocherki. Predisloviya. Ofits. dokumenty ekspeditsii* [Complete works and letters in 20 volumes. Vol. 3. Frigate 'Pallada': Voyage materials. Essays. Introductions. Official expedition documents]. Nauka.
- Korsh, Ye. F. (1852). Yaponiya i yapontsy. Statya chetvertaya i poslednyaya [Japan and the Japanese. Article four and the last one]. *Sovremennik*, XXXVI, 12, 87–106.
- [Kulesh, P.] Nikolay M. (1852). Aleksey Odnorog. *Sovremennik*, XXXVI, 12, 61–140; (1853). XXXVII, 1, 9–78; 2, 161–224.
- Puteshestvie vokrug sveta [...]. Izd. pod rukovodstvom Dyumon-Dyurvilya [...]. Spb., 1843. [...] (1844) [Trip around the world [...]. Ed. directed by Dumont d'Urville [...]. St. Petersburg. 1843. [...]. *Otechestvennyye zapiski*, XXXIII, 4, 64–66.
- Shevchenko, T. (1931). *Dnevnik* [The Diary]. Academia.
- Shevchenko, T. (2001). *Dnevnik* [The Diary]. Orenburgskaya guberniya.
- Shevchenko, T. (2014). *Shchodennyk* [The Diary]. Savchuk O. O.
- Shevchenko, T. H. (2003a). *Povne zibrannia tvoriv u 12 tomakh. T. 4. Povisti* [Complete works in 12 volumes. Vol. 4. Stories.]. Naukova dumka.
- Shevchenko, T. H. (2003b). *Povne zibrannia tvoriv u 12 tomakh. T. 5. Shchodennyk. Avtobiohrafii. Statti. Arkheolohichni notatky. «Bukvar yuzhnorusskyi». Zapysy narodnoi tvorchosti* [Complete works in 12 volumes. Vol. 5. Diary. Autobiography. Articles. Archaeological notes. 'South Russian Primer.' Records of folk art]. Naukova dumka.
- Shevchenko, T. H. (2003c). *Povne zibrannia tvoriv u 12 tomakh. T. 6. Lysty. Darchi ta vlasnytski napsy. Dokumenty, skladeni T. Shevchenkom abo za yoho uchastii* [Complete works in 12 volumes. Vol. 6. Letters. Gift and ownership inscriptions. Documents drawn up by T. Shevchenko or with his participation]. Naukova dumka.
- Sulyma, M. (2019). Do tlumachennia kilkokh shchodennykovykh zapysiv Tarasa Shevchenka [To the interpretation of several Taras Shevchenko's diary entries]. In: *Khudozhnii svit Tarasa Shevchenka i suchasnist. Vydavets Chabanenko Yu. A.*, 173–180.

Oleksandr Boron

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

SOURCES OF SHEVCHENKO'S ACQUAINTANCE WITH JAPANESE CULTURE (A COMMENT ON SEVERAL DIARY ENTRIES)


The research subject of the offered article is Shevchenko's scope of reading in the aspect of his awareness of Japan. The main problem is to clarify the content of Shevchenko's diary entries, in which the Japanese, "something Japanese", and "Japanese comedy" are mentioned. Thus the goal was set to find out the range of printed sources of the poet's knowledge about Japan. In the course of the research, traditional means and methods of literary source studies as well as the method of philological reading were used. The works of his predecessors, in particular of Leonid Bolshakov and Mykola Sulyma, are taken into account, and several corrections are proposed to their reasoning. The author of the article considers a thorough review of proven poetic lectures, in particular periodicals, as a promising way of searching. The novelty of the article lies in the fact that as a result of such an approach, for the first time it is justified that Shevchenko's scope of reading included Yevgeniy Korsh's article from the series *Japan and the Japanese* (1852), which undoubtedly became one of the principal sources of information about this Far East country, its political system and culture, for the exile. A large passage in Korsh's article is devoted to the description of theatre and, in particular, the loud declamation of the actors, which was probably remembered by Shevchenko.

The results of the research are as follows. The article confirms Mykola Sulyma's reasoning, that the Ukrainian poet was familiar with *Russians in Japan at the end of 1853 and at the beginning of 1854*, and the series of articles by Ivan Goncharov published in *Morskoi Sbornik* (1855), which were later included in the book of essays *Frigate 'Pallada'*. At the same time, the stylistic influence of the Russian writer should be interpreted more carefully. Shevchenko, like Goncharov and many of their contemporaries, used the word "comedy" in the mentioned contexts in a purely everyday sense, and not in a terminological one. It is clear that Shevchenko did not mean Japanese puppet comedy: he lexically combined a puppet show with a comedy, occasionally noticing "something Japanese" in the bishop's service in Nizhny Novgorod. Meanwhile, the expression "Japanese comedy" seems to have really been inspired by descriptions of the Japanese theatre with its noisy actors, which, according to the poet, apparently lacked harmony and grace, which became the basis for the comparison with the religious procession in the Kremlin in Moscow. In the use of words in his diary, particularly in the comparisons, Shevchenko remained quite original, and sometimes, as is the case with the mentions of "Japanese", he was subjective, which prevents one from interpreting these entries unambiguously.

Keywords: diary; comment; interpretation; scope of reading; periodicals.

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.7>
УДК 316.77:159.922.7

Olena Rosinska

Borys Grinchenko Kyiv University
Levka Lukianenka str, 13-B, Kyiv, 04212, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>
o.rosinska@kubg.edu.ua

MODELS OF STEREOTYPIZATION OF NATIONAL CHARACTERISTICS, GENDER ROLES AND BEHAVIORAL SCENARIOS IN SERIES (ON THE EXAMPLE OF THE POLISH SERIES “THE GIRLS FROM LVIV” AND “THE LONDONERS”)

The series as a subject of research is an area for generating and demonstrating stereotypes, especially if it is a serial product filmed for a domestic audience, and not for a wide range of viewers from other countries. When creating such a product, the authors primarily focus on consumer requests, that is, they try to fit into the worldview that these consumers have. Actually, stereotypes are the basis of such a worldview, and the research proves that national and gender stereotypes in this sense are the most revealing, as they are related to the individual's deep ideas about values. Thus, a closed structure of influence is formed, in which the consumer imposes their vision on the authors, the imprint of which is then received in the form of a serial product, which, in turn, influences them and strengthens or expands their system of worldview stereotypes. The problem of self-vision and the vision of other peoples, self-vision through others are a rather interesting area of cognition and self-cognition, and the relevance of this area of study is more intensified in the periods of mass migrations pushing nations to closer relationships. As a matter of fact, both series under research are a reflection of these processes. The purpose of the research is to analyze the peculiarities of national Polish and Ukrainian images of migrant women and men in the TV series “The Londoners” (Poland, 2008) and “The Girls from Lviv” (2015), to identify stereotypes stimulated by cultural and historical patterns in the formation of these images as those that demonstrate the persistence of national stereotypes, which are based on gender stereotypes. The research is carried out by means of content analysis in certain problem areas.

The results of the study allow proving that national and gender stereotypical roles are not a manifestation of intolerance of one people to another, but instead are a product of mastering the everyday consciousness of direct and informational experience from the whole complex of sources. Serial content is, on the one hand, formed on the basis of such stereotypes, which are key to everyday consciousness, and on the other hand, it is the basis for consolidating or spreading these stereotypes. In the two analyzed series, the scenario of difficult subjugation of a foreign country and culture can be clearly traced, but for Ukrainians that occurs in women's scenarios, for Poles — in women's and men's scenarios. The men in both series play active social roles, they are successful specialists, defenders, rescuers, guarantors of happiness, and both series are about the Polish men. Women consistently fulfill the traditional roles of Cinderella, a mother, a guardian of the house, a wife, a helper, though there are examples of successful female careers in the series “The Londoners”.

Keywords: stereotype; gender; serial content; archetype; narrative.

Introduction. The study of narratological schemes of TV series is quite relevant in modern media studios, as this content is widespread and significantly influences the formation of ordinary consciousness constructs of the viewer.

The attention of scientists is drawn to the issues of narratological strategies of influence on the recipient, mindset contexts that form the series, etc.

The images of the TV series, which can be united according to certain principles, such as thematic, gender, professional, role, national, etc., become the basis for the formation of expressive mental and cultural narratives. These narratives, on the one hand, are stimulated by permanent structures present in the viewer's ordinary consciousness, and on the other hand, they influence the creation and establishment of such structures.

Thus, each narrative is based on separate elements that, being part of the system, create a general mental picture.

Topicality of the research. Crisis periods in national and general European contexts update the context of cultural and mental cooperation between peoples, especially the ones which are in tight contact in different historical periods. Military incursion of Russia into Ukraine in 2022 and the active position of the Polish government and citizens in help to Ukrainians, reveals whole strata of historic cooperation between the two peoples, especially within two decades of 21st century. The perception by the two peoples of each other, the perception of one's own identity in the migration context are important as ever to create productive cooperation, that is why it requires deeper research on all levels.

The researchers' attention to the series as a product is specified by the fact that at this stage, modern information consumers are mostly oriented at an entertaining product offered by films, TV and Internet. The series are ones of such products; moreover, the 21st century made them a kind of specific substitution to daily reading. A principle of intercommunication with the recipient who dives into the world of characters' lives brings closer the processes of watching a series and reading a book. However, the viewers are almost deprived of a need to fantasise, to imagine a character or a situation because the authors offer them a ready plot-driven visual product.

On one hand, consequently, the book's literary text beats the series, but on the other hand, the latter wins due to increased mass consumption of the product. Thus, the series at the modern level is a more powerful instrument of mental influence.

As a range of researches demonstrate (for example, A. Robert (Robert, 2010), S. Freud (Freud, 2021), M. Wojtyna (Wojtyna, 2022)), series as products have a significant effect on the ordinary consciousness of an information consumer; they form the constructs that become a basis for ideas about the environment, a kind of substitution of an immediate practical experience. An individual, especially a permanent consumer of the series content, loses the border between their own ideas about the world formed on the basis of everyday experience, and the ones which enter the consciousness through the media product. It is completely natural, since watching series every day and at particular periods of time also becomes an everyday experience — a modelled element of reality.

With this regard it is interesting to mention Agnieszka Graff's research experience concerning the reaction of viewers to the "Girls" series:

Young children speak and write about the girls in such a way as they might assume that the series science fiction does not only tell them the truth about the modern generation of young American women but also about their own experience, especially the experience of corporality. (2014, p. 57)

Hence, practical researches demonstrate a significant influence of a series on the viewer's consciousness.

Based on the understanding of these mental processes, one can turn a series product into a method of massive influence on the values and notions of whole peoples. It can be especially felt, if the stereotypes processed by the series are based on everyday truths which are comfortable for the consumers and comply with their own initial ideas. In this case, the consumer's deceptions / illusions become stronger and stronger, they take the stereotypes as truths reflecting reality. As Lippman specified: "The subtlest and most pervasive of all influences are those which create and maintain the repertory of stereotypes" (1965, p. 104).

Stereotypical perception of people themselves as a nation, their historical neighbours, interrelations between cultures have a long tradition, and are a kind of heritage, since "a stereotype may be so consistently and authoritatively transmitted in each generation from parent to child that it seems almost like a biological fact" (Lippman, 1965, p. 107). Understanding these processes can allow, at last, for forming such strategies of international communication which will not relate to historic offences but only to the comprehension of the roots for different stereotypes and the specific nature of their transmission in different kinds of media including series products covering wide circles of consumers. Hence, the availability of particular national and gender stereotypes will not be marked as a "guilt" of their bearer, but only as a consequence of established traditions, historical vision, media view on these issues, etc., and finally, the person's intention to have clear ideas about the environment, the certain permanent unbreakable structure at the level of ordinary consciousness; this forms one's psychological defense. "The systems of stereotypes may be the core of our personal tradition, the defenses of our position in society" (Lippman, 1965, p. 108). The individual and the collective are connected in the ordinary consciousness in such a way:

Ordinary consciousness serves as a particular regulator of an individual's behaviour that rests on the volume of knowledge which is not often acquired rationally but perceived ready; particularly, that entails collective knowledge accrued by generations and acquired during the process of socializing. This peculiarity of ordinary consciousness facilitates regulation and co-ordination between the actions of society's members. (Rosinska, 2019)

The formation of the worldview "safe" for a person requires formation of stereotypes, because initially, the systems of stereotypes relate to such constructs as safety, self-respect, values and notions to have become a product of historical experience of a nation or a person, and information experience of an individual. Lippman states:

A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel safe in the position we occupy. (1965, p. 107)

On the other hand, that does not mean that even such persistent systems of stereotypes do not have to be subject to reinterpretation and even destruction

but it is worthy to understand that this process is complicated and long-lasting. However, if the processes of international cooperation require that, it is worthy to analyse and track such triggering moments of perception of each other for further achievement of historical mutual understanding based on mutual comprehension of ordinary consciousness constructs. With this regard, national and gender stereotypes transmitted in serial products are quite interesting for research because they are the notions the ordinary consciousness is based on.

Purpose of research: to analyse peculiarities of national Polish and Ukrainian female and male migrants' images in the series of "The Londoners" (Poland, 2008) and "The Girls from Lviv" (2015), to determine the stereotypes stimulated by cultural and historical peculiarities while forming these images as the ones that demonstrate persistence of national stereotypes the gender stereotypes are based on.

Task of research: to perform the problem-related content-analysis of the series under research; to classify female and male characters by a key feature, to determine dominant narratives while forming women's and men's images, gender stereotypes, to determine value concepts of two series related to the attitude of Poland's population to migration as such.

Methods of research: the content-analysis of two Polish series about migration with regard to two problem-related areas — general image of the Polish and Ukrainian emigration, the images of men and women migrated.

The series of "The Londoners" (2008) and "The Girls from Lviv" (2015) were chosen for the analysis taking into account the same topic brought up in both series — migration, as well as particular similarity of stereotypical patterns demonstrated in them. Both series drew response when released in Poland (the first series) and in Ukraine (the second series), because Polish viewers were not satisfied with the images of migrants, the same happened in Ukraine. In media there was a range of publications with stinging criticism of the product, which is mentioned by the Polish researchers referred to further in the text. Instead nowadays, when the problem of international cooperation for the Ukrainians and the Polish is even more acute due to a powerful migration during the war time, we can analyse these series in a less biased manner, from the distance of time.

The series "The Londoners" develops the story of the stay of Polish emigrants in London. The history of Polish emigration to England dates back to the 19th century, and is quite noticeable in the 21st century. The context, in fact, is quite similar to the context of "The Girls from Lviv" — migration in search of a better life. It was essentially the first large-scale film material covering Polish emigration to England. Greg Zliński and Maciej Migas directed the serial. Ewa Popiołek and Marek Kreutz wrote the screenplay. Polish and British actors play in the film.

With the series "The Londoners" the TV channel received high viewing results, partly due to an

advertising campaign in the Polish mass media. The first season was watched by 5 million people "5 mln widzów obejrzało premierę 'Londyńczyków'" (wirtualnemedi.pl). The average audience was 3.83 million.

The actors and creators of the series, as well as the makers of "The Girls from Lviv", emphasized that this product is not an attempt to generalize the situation or analyze the social context or historical background, as noted by researcher Ks. Adam Romejko, referring to a series of interviews. On the other hand, since such a complex and relevant topic for Poland was raised, the viewer could not perceive it indifferently or only on an artistic level as a fact of culture, so they had a wide response and there were many criticisms of the makers regarding the image of a Pole as a migrant in Great Britain, especially from those viewers living in Great Britain. As stated in several publications, the series was perceived as discrediting the Poles (Romejko, 2009). Objections were also raised concerning the sale of the series for release in the UK.

The TV channel website describes the series as follows:

The characters of the series dared to change their life, took a risk and started from scratch abroad. For them, London is not only a place of work. This is the city where people are fighting for their lives. "The Londoners" is a portrait film of Poles in Great Britain. More than a million Poles, hoping for a better future, left the country after 2005. (<https://vod.tvp.pl/serie/18/londynczycy-odcinki,277799>)

Two generations of migrants from Poland are shown in "The Londoners" — the first generation left the country in difficult times, when the situation was extremely unstable. Now they have fully adapted in Great Britain and live comfortably. In the film, Maria's (Pavel's girlfriend) father even says that there is no need to leave the country at the moment. The father notes: "We left in 1983, the case then seemed lost. And why did you leave?" (episode 11, season 2). Thus, he actualizes that he himself left the country several decades ago due to the impossibility of making a career as a scientist in Poland at that time, and Pavel had no valid reasons for this, he only came "for money." Pavel even tries to justify himself, noting that he left before Poland joined the European Union, that he worked hard for a long time and no one offered him either help or a position corresponding to his qualifications. Thus, the problem of generational opposition is complicated by the opposition of two generations of migration with different incentives and different expectations from life in the West.

It is likely that the intensive reaction of the audience influenced certain transformations that the characters undergo in the second season. Thus, Pavel, who was a cynical businessman, becomes capable of noble deeds and true love; frivolous Mariola becomes a kind, faithful wife and a caring mother;

drug dealer Wojtek also has a long road to recovery, through the love and support of Kasia. In this way, the series makers probably tried to relieve tension and find a compromise with their audience, which claimed that the Poles were portrayed as marginal in the first season. In fact, the second season of the series does not allow any of the main characters to be called negative (there are exceptions among secondary characters — the husband of the masseuse Kasia Leshek, who maniacally pursues her). Ks. Adam Romejko notes: “Other non-Polish figures are neutral or positive. John, Staś’s English teacher is one of the positive heroes of the serial.” (2009, p. 207). The author notes that the criticisms about the images of Poles in the series are socially unjustified, that an improved image of a Polish migrant in Great Britain is artificially created, a kind of “not a plumber”, but one who makes a respectable career.

It is illustrative that the series emphasizes that Poles outside the country support each other as much as they can, and even if at a certain stage they oppose each other, in the end they become partners in order to survive in difficult conditions — the story of the competition and the subsequent cooperation of Darek and Marian.

In the second season, the professional success stories of Darek and Andrzej, who can run their own businesses, are prominent. Darek receives an award as the best builder, while Andrzej pursues a political career with the slogan of protecting the interests of Poles living in London.

The Polish TV series “The Girls from Lviv” was released on the country’s central channel in 2015, and according to statistics, it was watched by 3.4 million people during the period of the television show. M. Rączka, in particular, provides these figures (Rączka, 2015).

Moreover, the series is available for online viewing, that is why we can assume that many more people both in the country and abroad have seen it. The publications in media show that the series release did not go unnoticed also by the Ukrainian viewer: “3.72 million Poles have already seen the series of The Girls from Lviv” (Daily Lviv, 10.10.2015); “A series about Lviv women has become one of the most popular in Poland” (Tvoe Misto, 09.10.2015); “In Poland, the series about four female migrant workers from Ukraine has become super popular” (Novynarnia, 04.02.2016). However, it is seen that central online media did not pay attention to this fact of culture. In the end, the series was translated into Ukrainian and was demonstrated on 1+1 TV Channel called “Our ladies in Warsaw” in June 2016. 1+1 Media Holding promoted intensively the series, such stars as O. Freimut, O. Sumska, L. Barbir were involved into Ukrainian voice-over. Detector Media, a professional media for media workers, was covering the series demonstration. “Halytskyi Korespondent” published an interview with Wojciech Adamczyk, the film director. In particular, the director told that the film demonstrated the reality of female migrant

workers in Poland who had to work mainly as cleaners. The director specified that Ukrainian women evaluated the film scenario before filming (<https://gk-press.if.ua/vojtseh-adamchyk-znajomtesya-cherez-divchat-zi-lvova>). However, we do not have an opportunity to be confident either in a non-personal or personal opinion with this regard because it concerns an opinion of individual people, not media workers.

There were also analytical publications, for example, “What Poles think about Ukrainians. Review of Polish Series” by Valerii Verkhovskii (Ukrainskyi Interes, 13.10.2019); “Victims, witches, workhands in the best case” by Kostiantyn Rylov (Focus, 20.02.2021). Both authors acknowledge stereotypical description of Ukrainians who are attributed with typical roles which are often far from reality. Let us mention that the series “The Londoners” raised a similar reaction.

The series of “The Girls from Lviv” as a media product has become a subject of research by Polish scientists. In particular, Katarzyna Dąg says:

Research interest to the image of migrants from Ukraine presented in a form of a series does not only involve the provision of statistical vision – in the character catalogue description. The analysis of a communication process must include, besides the participants’ characteristics, the decoding of the message itself and its determinant. (Dąg, 2018)

Moreover, the researcher notes that the director and the scenario writer of the series challenged themselves to present an intercultural discourse related to migration, and this area is quite triggering. “In fact, a request from the director not to unite a series image with the social changes related to current migration flows we deal with in Europe is impossible to fulfill” (Dąg, 2018), because as the writer specifies, one cannot ignore the dynamic of migration from Ukraine within recent years, particularly, the significant increase of these flows in 2015. Even if the film authors state that the choice of theme was accidental, one cannot persuade that it was the same accidental for the viewer and that popularity of the series is not specified by the political and migration context. The author also thoroughly analyses the messages which the series authors and actors give in media, specifying that it is a “result of creative intercultural cooperation” or characterizing it as a possibility for better seeing each other (<https://www.atmgrupa.pl/dlamediw>). K. Dąg draws special attention to the harmful influence of the stereotypes about Ukrainians and Ukraine transmitted by the series, however, I do not focus on this aspect in the research as I offer another approach.

In addition, the study actualizes the issue of gender stereotyping in the formation of the image of one’s own people and the neighboring people who become migrants in the country. A certain cultural background of the country producing serial content

affects the general areas of such stereotyping. The constructs of gender stereotyping in both series are interesting to me, because they are primarily related to national and cultural values, strategies of inter-gender interaction, and, ultimately, to national stereotypes. Further, with the help of the analysis of serial gender roles, we demonstrate how close some stereotypical constructions are in the ordinary consciousness of the two peoples.

Gender stereotypes in serial products have already been the subject of research by Ukrainian and Polish scientists. Thus, researchers Alla Vasyurina and Anna Snagoshchenko note that the media occupies a special place in the process of spreading stereotypes, in particular, it imposes distorted gender images (2016, p. 93).

Such researchers as Alina Balczyńska-Kosman (Balczyńska-Kosman, 2011), Beata Zatwarnicka-Madura (Zatwarnicka-Madura, 2016), Magdalena Grabowska (Grabowska, 2000), in Ukrainian Yana Khodachuk, Maslova Yuliia (Khodachuk, 2021), Olena Voznesenska (Voznesenska, 2014), Myroslava Chornodon (Chornodon, 2013) committed themselves to research of the issue of gender stereotypes transmittance in the Polish media.

According to our concept, gender stereotypes as one of the most persistent constructs underlie in national stereotypes, form ideas about honor, dignity, and accordingly give the viewer a reason to evaluate serial characters as positive or negative, the ones evoking sympathy or indignation. This is primarily due to the fact that the gender stereotypical role is considered a social norm.

Both series demonstrate an idea about men's worthlessness in the conditions of their native country, which relates culturally to a long history of conquering of Ukraine and Poland by a communist regime and impossibility for Ukrainian and Polish men to actualize themselves in social, political, manufacturing areas due to national intolerance. Instead, a significant difference in images of male Ukrainians and male Poles is seen even with similar initial positions.

The Ukrainian men of the heroines' generation look absolutely non-promising for family creation: they are heavy drinkers, cheaters, dissipaters or even criminals. Some characters remind one of gangsters from the mid 90s, despite the film being released in 2015. Concerning the stereotypic description of the Ukrainian men K. Drąg notes:

First, the Ukrainian men are heavy drinkers and lazy. This theme is repeated in many episodes of the series. In fact, the reason of migration for all the four titled girls from Lviv are the mistakes and weaknesses of the Ukrainian men who do not care about their partners, drink to excess, or, even, like in the event with Olia's boyfriend Ihor, demand for themselves the money earned in Poland. This picture is completely negative, one can even say, exaggerated. (2018, p. 392)

Such a persistent idea about the Ukrainian men among Poles, is specified, in our opinion, by a previous experience of cooperation with Ukrainian female migrants who worked in Poland having left their families, as well as by bright images of banditry in the 90s which have left a notable imprint in the people's consciousness. At the level of ordinary consciousness this logical conclusion is completely understandable: "Why are there so many women-migrants? Because their husbands are bad". On the other hand, not all male characters are demonized; for example, Polina's former husband, a policeman, helps her several times and looks about the son.

In the film there is no Ukrainian man-migrant who has gone abroad to care for their family or to make a career in another country, although, as K. Drąg notes: "In the series Ukraine is shown as a country where it is impossible to live. It is a country of gangsters and bribe-takers" (2018, p. 393). I will not stop at this detail since it is out of the problematic field in this research.

Impossibility for the Polish men to self-implement is accentualised in the image of Marcin Malec — a teacher who has to allow his wife to go to London to earn money, because his salary of a history teacher is not sufficient for the family. Marcin takes on a stereotypical woman's role — brings up a son, does housework. In London he cannot self-implement due to lack of knowledge of the language, psychological traumatism from performance of non-qualified work, and in fact, due to a complete lack of self-confidence. As this line is not supported with other images we can believe that is only one of scenarios of the Polish men's destinies.

Instead, other men have a clear purpose — to earn money, to self-implement, to make a career, to have business, to have a family, be financially well-off. They demonstrate energy, insistence, stamina, ability to take a risk. At the same time, they are caring about their families, honest, perfect friends. Thus, the issue involves the stories about men's success abroad when this success is impossible in their motherland.

Let us systematize, to some extent, men's gender scenarios in both series and provide that as a table 1.

Table shows that both series use some identical male scenarios — the role of a policeman (a positive image of a responsible man). The Pole takes on this role in both series, the same as in the role of a father who cares about a child or children. Thus, it is emphasized that Poles are trustful men. In "The Londoners" men are not even shown in the role of partners-cheaters at the level of personal relations, instead, in both series there are images of the men who exploit women's trust (this is Ukrainian, Olia's beloved man ("The Girls from Lviv") and a Pole (Asia's beloved man).

Table 1. Men’s scenarios

Image	“The Girls from Lviv”		“The Londoners”	
	Pole	Ukrainian	Pole	English
Men-migrants			+	
Elder men — kind helpers	+			
A citizen of the country of migration, a kind help	+			+
Hero who wants to have or has relations with the woman-migrant	+			+
Hero — successful in his business, influential and well-off	+		+	+
A man who exploits the girl’s love		+	+	
Policeman	+	+	+	
Cheater	+	+		
Man who cares about a child / children	+		+	+
Criminal	+	+	+	
Son of one of the heroines’ whose behavior is not simple, who the heroine cares about and takes with herself to the other country		+	+	
Homeless			+	

Individually, a theme of trust to the Polish men is emphasized in the images of Tomek, Piotr (“The Girls from Lviv”), Darek, Andrzej, etc. (“The Londoners”). Both series emphasize the image of a man who helps migrants: a paternal image of an elder man Mr Henrik and Professor Witold, a man-helper Piotr and a captain of police, Polina’s beloved man (“The Girls from Lviv”), an image of a classic Englishman Piotr who helps Andrzej (“The Londoners”).

It is seen that in the series about the Ukrainian migrants, because they are women, a stereotypical image of a man-rescuer, a beautiful prince or a caring father for poor Cinderella has been implemented. On the other hand, this is also a demonstration of the sheltering role of Poland it played in particular crisis times for Ukrainians, which was fixed in the Poles’ ordinary consciousness.



Fig. 1 Mr Henrik and the captain of police



Fig. 2 Andrzej and Asia

In both series there is a model of Polish and English men’s affection to women-migrants. In “The Londoners” this is nurse Ewa, who gains first the affection of a migrant, the same as she is, but at higher position, and then, of a native born Englishman. In “The Girls from Lviv” Piotr marries Svitlana, Tomek loves Olia and wants to marry her, Polina is in a relationship with a Polish policeman but leaves him, Zdunek gives an eye to the Ukrainian girls until he finds a match, who could become a mother to his children.

On one hand, in the first season the Ukrainian women are ordinary cleaners without rights, who

work illegally, no matter their education. As K. Drag said,

alcohol is a solution to the problems of the Ukrainian migrants. They drink non-stop, sinking in alcohol their griefs and failures... They fight against the consequences of alcohol abuse. This theme can be considered one of core motifs of the series. This seems to be an element of cultural peculiarities of heroes, (2018, p. 393)

which does not add charm to the heroines. It is clear that

this is one more an expression of stereotypical notion of neighbours — the ones who drink a lot. This stereotype has been transmitted in media content for decades. Perhaps, the authors portray this scenario unconsciously because the rest of heroines’ peculiarities contradict that. They are endlessly responsible, motivated, caring and empathetic women, which is problematic to unite with alcoholism. Moreover, high moral standards of heroines lead their actions to certain absurdity. They are ready to negate their happiness for abstract principles. For example, Svitlana, having gained love from Piotr, does not want to have stable relations because she is afraid of social inequality (and she is a citizen of completely civilized European society in 21st century), is afraid of using his help because she did not achieve that herself. Polina refuses from happy relations due to a fear of infidelity. Olia tries to leave Tomek from time to time because a thought of being imperfect for him is intolerable for her.

In fact, the behavior of the Ukrainian heroines demonstrates the combination of an inferiority feeling and high spirituality. They are a kind of Cinderellas of 19th century, placed artificially in the conditions of 21st century.

In the series of “The Girls from Lviv” it is expressively emphasized understanding by the Ukrainian heroines of social distance between them and Poles who work at socially popular jobs (for example, Svitlana and Piotr-lawyer), although all Ukrainians have higher education and in their native country they all worked in their degree fields. In three plotlines (Olia — Tomek, Svitlana — Piotr, Polina — captain of police) this motif is seen in two ones. Instead, in the series of “The Londoners”, Polish women do not demonstrate such a conscious barrier between them and the Englishmen, take the relationships from the point of view of feelings, without mentioning an available social barrier: an example of relations of nurse Ewa, Mariola’s aspiration to marry an Englishman.

Thus, Polish scenario-writers, perhaps, unwillingly transmit a stereotypical notion of Ukraine as a country of another level of freedom and social self-awareness, and Poland as a country of the European world.

Table 2. Women’s scenarios

Image	“The Girls from Lviv”		“The Londoners”	
	Polish	Ukrainian	Polish	English
Women-migrants		+	+	
Elder woman, a model of decency	+		+	
Young innocent girl who ends up in a difficult situation due to dishonest guy		+	+	
Heroine who wants to marry a citizen of the country of emigration		+	+	
Heroine successful in her career, influential and well-off		+		+
Cheating girl who wants only to use men		+	+	
Girl who walks away from her own roots			+	

Table 2 shows that in both series a stereotypical image of Cinderella is used. This is a young innocent girl who got into a difficult situation — Olia and Asia. However, Ukrainian Olia depends entirely on affection of her beloved one and her ambition to make a career is secondary, but Polish Asia aims at her career. Moreover, Olia arrived in Warsaw from a big city, while Asia – from a small town. Thus, a traditional image of Cinderella can be opposed to a contemporized, emancipated one.



Fig. 3. Olia



Fig. 4. Asia

The archetypical image of home detected in both series also draws attention. In this context one can make a conclusion about a stronger male position in the series of “The Girls from Lviv” because Mr Henrik’s (kind father) home becomes a shelter for heroines, a sacral home. Meanwhile, in the series of “The



Fig. 5. Ms Nina with her daughter at the house front doorstep



Fig. 5. Scene in Mr Henrik’s house

Londoners” this shelter is Ms Nina’s home. She is simultaneously a woman in need of defense. This approach is a result of the search for a precarious balance between men’s and women’s social roles. Joanna Rydzewska notes: “Nina’s house is obviously a fortress of the Polish identity, as well as of national community rather than a community by blood” (2012, p. 208).

It is telling that in both series the owners of these houses are Polish, thus, an idea about domestic bliss as a national identity construct is primary. This stereotype is rather emphasized than denied by the image of Ms Nina’s daughter who wants to keep distant from her identity but then understands the importance of the family.

In this context, a motif of “motherland” (home) — a foreign country works out in a very interesting way

because in the first season the Poles in “The Londoners” do not feel homesick. Joanna Rydzewska writes: “It is interesting that almost none of heroes show signs of feeling homesick after Poland, the series does not include either a feeling of nostalgia, or the feeling of non-belonging, or iconography of the motherland typical for emigration narratives...” (2012, p. 206).

These tendencies brought criticism with regard to the series makers, which is specified by a general social anxiety due to increasing migration of Poles, taking into account that in the second season successful entrepreneurs Eva (appeared in Britain after emigration of her parents when she was three years old) and Pavel come back to Poland to start new businesses there. An idea of Poles returning to their motherland is pronounced by Donald Tusk during his visit to Britain in 2008, is actualized by the words of Eva’s father that Poland is already not the Poland one should emigrate from.

Also both series emphasize one more stereotypical image of national identity — food. Polina (“The Girls from Lviv”) opens a restaurant of Ukrainian cuisine in Warsaw, Andrzej (“The Londoners”) establishes a street food business. In both series it is emphasized that even abroad national food allows one to feel more comfortable and not to lose connection with motherland.

The same way, in “The Girls from Lviv” in the end of the second season the girls appear in Lviv again, because all that they had built in the foreign country “becomes nullified”. Only Olia has achieved something — Tomek and his mother leave

Warsaw after her because the girl was unfairly deported from Poland.

In “The Girls from Lviv” series, the heroines leave their children at home. This is mentioned in the series a number of times. Each heroine calls home in the evenings to talk to their child. These very touching scenes pique one’s attention in the series. A motif of the children left at home is repeated also in “The Londoners” — an episodic role of nurse Ewa. However, here this motif is not emphasized as strongly as in the stories of Ukrainian women, although the problem of children brought up without parents was also acute for Poland. For example, Joanna Rydzewska notes that the Polish community felt anxious after the beginning of a massive emigration when in 2004 Poland joined the European Union. Statistical data about those who left Poland to work in the European Union caused almost “*national hysteria concerning “brain drain”, “Euro orphans” (children of the parents working abroad) and a need to beg the emigrants to come back to Poland*” (2012, p. 201).

Both series show that the migrants have to agree on jobs much lower than their qualification and that only through huge efforts are they able to improve their social status, overcoming lingual, educational, customary barriers, etc. Analysing the series “The Londoners”, Joanna Rydzewska notes: “The series also tells that emigrants agree on jobs requiring a lower level of education and skills (re-qualification). A scene where Andrzej (Lesław Zurek), a graduate from the university of Poland, receives a job offer described as an “independent manager” which appears to be just cleaning, expresses concern that Poles are “cheap workforce” (Rydzewska, 2012, p. 202). Thus, the series “The Girls from Lviv” does not tell about a wish to humiliate the Ukrainian women showing that they work as cleaners. First, this is the reality of emigration at first stages, and second, there are other scenarios (work for nurses, study and business).

On the other hand, the series of “The Girls from Lviv” shows a very powerful sample of national and cultural intolerance — Ms Novakova who always stresses on the inferiority of Ukrainians, although she expresses care about Olia. Thus, in our opinion, a kind of contemptuous attitude to the women-migrants available in the Polish society is exaggeratedly shown in the series. It is obvious that series makers did not plan to demonstrate that as an example to follow, however, at the level of ordinary consciousness it can work this way. Ms Novakova in other issues is the embodiment of virtues, although the character has comic properties, too. Witold Rotworowski’s daughter-in-law, who speaks about the Ukrainian women contemptuously and even accuses Uliana of a theft, is also intolerant. Taking these into account, one should pay attention to quite an important question set by a researcher K. Dąg: “Does the repetition of a stereotype functioning in a society serve in the series for its stigmatization and elimination

or vice versa — it strengthens a power of its influence?” (2018, p. 394). It is impossible to be confident in the answer to this question concerning the entire society but it is obvious that at the level of ordinary consciousness of certain individuals it will work in this particular way.

Conclusion. The research specifies national and gender stereotypes as the ordinary consciousness constructs, which the national worldview is based on. On one hand, they are persistent, sometimes even conserved, that is why the series product makers use them as a basis to create a product attractive for a consumer. On the other hand, consuming a series product, the viewer fixes in their consciousness these stereotypes or “swallows” them through an attractive plot.

As experience shows, an individual, especially a permanent consumer of series content loses a border between their own notions of the world formed on everyday experience and the ones incoming into their consciousness through a media product. This is completely natural since the series watched every day or within particular periods also becomes an everyday experience — a modelled element of reality. These mechanisms give the researchers an opportunity to study durable stereotypical constructs formed in ordinary consciousness of the media consumers in a particular period and within a particular culture.

The research of two Polish series about migration made within first two decades of the 21st century demonstrate availability in persistent national and gender stereotypes representing the specifics of cultural and historical development of two nations only partially, of the processes of their implementation into the culture of a migration country, scenarios of national and gender interaction.

Both series contain a similar narrative about the emigrants’ life abroad: unqualified work, hard thorny way to success, life with a permanent risk of being unable to bear the stress and come back to their motherland, which will be taken as a failure. On the other hand, both series contain a motif of return, which unites both a failure and hope for success. The difference in description of two emigrations is the fact that Ukrainian emigration is marked as mostly women’s, involves unbearable conditions and a break of family integrity.

Men’s roles in both series are stereotypically traditional: kind father (Mr Henrik), hero-rescuer, beloved — helper (Piotr, Tomek, Andrzej, Darek...), infidel beloved man (men due to whom Olia and Asia appear in a foreign country), successful businessman and specialist (Piotr, Andrzej, Darek). One should mention that positive men’s characters are embodied mostly by Polish.

Women’s roles are also stereotypical: a mistress of the house, caring mother (Ms Nina), Cinderella (Olia and Asia), Seducer (Polina, Mariola), mother and wife (Svitlana, Mariola). Instead, it should be mentioned that positive women’s images are both Ukrainian and Polish, although Polish look like more

modern, European women, but Ukrainians are mostly heartily attractive but their views on life, relationships, etc. are obsolete for the 21st century. They perhaps even embody a particular nostalgia of the society for a classical patriarchy.

In view of high productivity of series in the context of finding profound stereotypes of the national culture, culture and mindset of a particular period, we consider further research to be quite promising.

References (translated and transliterated)

- "1+1" will show the Polish melodramatic series "Our Ladies in Warsaw". (2016). *Detector media*. <https://detector.media/production/article/115862/2016-06-08-11-pokazhe-polskyy-melodramatichnyy-serial-nashi-pani-u-varshavi>
- "Dziewczyny ze Lwowa" podbiły Ukrainę. (2016). *ATM Grupa*. <https://www.atmgrupa.pl/dlamediod/dziewczyny-ze-lwowa-podbily-ukraine>
- A TV series about four wage-earning women from Ukraine (2016) became super popular in Poland. *Novynarnia*. <https://novynarnia.com/2016/02/04/u-polshhi-stav-superpopulyarnim-serial-pro-chotiroh-zarobitchanok-z-ukrayini>
- Balczynska-Kosman, A. (2011). Udział kobiet w mediach a problematyka stereotypów płci. *Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM*, 2, 113–120. <https://doi.org/10.14746/pp.2011.16.2.11>
- Cavell, S. (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Viking Press.
- Chornodon, M. (2013). Theoretical and methodical aspects of study of gender conceptual (example of modern media). *Naukowe prace, praktyka, opracowania, innowacje 2013 roku*, 45–47.
- Drag, K. (2018). Serialowy obraz spotkania międzykulturowego. Studium przypadku serialu Dziewczyny ze Lwowa. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*, 2(48), 389–404. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.48.25>
- Freud, S. (2021). *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Nikol.
- Grabowska, M. (2000). Stereotypy płci w reklamie w percepcji kobiet. *Forum psychologiczne*, 5, 68–79.
- Graff, A. (2014). Dziewczyny na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. Backlash, postfeminizm czy postpostfeminizm? *Seriale w kontekście kulturowym społeczeństwo i obyczaje. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie*, 56–72.
- Heuckelom, K. V. (2013). The Londoners and Outlanders: Polish Labour Migration through the European Lens. *The Slavonic and East European Review*, 91(2), 210–234. <https://doi.org/10.5699/slaveastorev2.91.2.0210>
- Khodachuk, Y., & Maslova, Y. (2021). Gender stereotypes in the information picture of the world (on the example of Ukraine and Poland). *Journal of Education, Health and Sport*, 11(6), 28–36. <https://doi.org/10.12775/JEHS.2021.11.06.003>
- Lippmann, W. (1922/1965). *Public Opinion*. The Free Press.

- Połaski, K. (2015). "Dziewczyny ze Lwowa" Anna Gorajska — sceniczne zwierzę młodego pokolenia (wywiad). *Telemagazyn*. <http://www.telemagazyn.pl/artykuly/dziewczyny-ze-lwowa-anna-gorajska-sceniczne-zwierze-mlodego-pokolenia-wywiad-44812.html>
- Rączka, M. (2015). "Dziewczyny ze Lwowa" — wysoka oglądalność nowego serialu TVP 1. *Na ekranie*. <http://naekranie.pl/aktualnosci/dziewczyny-ze-lwowa-wysoka-ogladalnosc-nowego-serialu-tvp1-749680>
- Robert, A. C. (2010). *Channels of discourse: television and contemporary criticism*. Univ of North Carolina Press.
- Romejko, A. (2009). A Polish Oedipus. On the Situation of the Polish Community in Great Britain in the Context of the TV serial The Londoners. *Studia Gdańskie*, 25, 195–212. <https://doi.org/10.18290/rkult22132.3>
- Rosinska, O., Zhuravska, O., Zykun, N., & Gandziuk, V. (2019). Stereotyped Media Images as a Method of Forming Delusions of Ordinary Consciousness. *International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering (IJITEE)*, 9, 2067–2612. <https://doi.org/10.35940/ijitee.A5311.119119>
- Rydzewska, J. (2012). Wielka Brytania, wielkie nadzieje. Wizerunek polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii w "Londyńczykach" (The Londoners). *Images*, 19–20, 200–211.
- Rylov, K. (2021). Victims, witches, laborers at best. *Focus*. 20.02.2021. <https://uain.press/articles/1082295-1082295>
- Sabadysheva, Y. (2015). The series about women from Lviv became one of the most popular in Poland. *Your city*. 09.10.2015.
- Sojak R., Meler A., & Królicka B. (2020). *Stereotypowe czy nietypowe? Wizerunek kobiet w polskich serialach — sposób prezentacji, obecność, konteksty*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- The series "Girls from Lviv" has already been seen by 3 million 720 thousand Poles (2015). *Daily Lviv*. 10.10.2015. <https://doi.org/10.1007/s40274-015-1849-8>
- Titkov, A. (2007). *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty*. Wydawnictwo IFiS PAN.
- Tkachyk, N. (2016). Wojciech ADAMCHIK: Meet through "Girls from Lviv". *Galician correspondent*. 06.08.2016. <https://gk-press.if.ua/vojtseh-adamchik-znajomtesya-cherez-divchat-zi-lvova>
- Vasyurina A., & Snagoschenko A. (2016). Media coverage of gender stereotypes. *Worldview — Philosophy — Religion*, 11, 93–102.
- Verkhovskiy, V. (2019). What Poles think about Ukrainians. Review of Polish TV series. *Ukrainian interest*. 13.10.2019. <https://uain.press/blogs/shho-polyaky-dumayut-pro-ukrayintsiv-oglyad-polskyh-teleserialiv-1093430>
- Voznesenska, O. (2014). Media socialization: gender stereotypes of serial reality. *Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. Psychology*, 1, 22–27. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vknup_2014_1_8
- Wojtyna, M., Micelli, B., & Zgierska, R. (2022). Reading Contemporary TV Series. *Aestetiks. Themes and Reception*. <https://doi.org/10.3726/b19683>
- Zatwarnicka-Madura, B. (2016). Wizerunek kobiet w przekazach medialnych o charakterze informacyjnym. *Marketing i Zarządzanie*, 4(45), 413–421. <https://doi.org/10.18276/miz.2016.45-37>

Олена Росінська

Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна

МОДЕЛІ СТЕРЕОТИПІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ, ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ І ПОВЕДІНКОВИХ СЦЕНАРІЇВ У СЕРІАЛАХ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛЬСЬКИХ СЕРІАЛІВ «НАШІ ПАНІ У ВАРШАВІ» ТА «ЛОНДОНЦІ»)

Об'єктом дослідження є серіал як площина породження та демонстрації стереотипів, особливо якщо йдеться про серіальний продукт, знятий для вітчизняного глядача, а не з розрахунку на широке коло глядачів з інших країн. Автори при творенні такого продукту передусім орієнтуються на запити споживачів, тобто намагаються вмонтуватися в ту картину світу, яку ці споживачі мають. Власне, стереотипи є основою такої картини світу, причому дослідження доводить, що стереотипи національні й гендерні в цьому сенсі є найбільш показовими, оскільки пов'язані з глибинними уявленнями індивіда про цінності. Таким чином, формується замкнена структура впливу, за якої споживач нав'язує ав-

торам своє бачення, відбиток якого отримує потім у вигляді серіального продукту, який, своєю чергою, впливає на нього й укріплює чи розширює його систему світоглядних стереотипів. Проблема бачення себе та інших народів, бачення себе через інших — це досить цікава площина пізнання і самопізнання, а актуальність дослідження цієї площини тим більше посилюється в періоди масових міграцій, що змушує нації до тісніших взаємозв'язків. І обидва досліджувані серіали — відображення таких процесів. Мета дослідження: проаналізувати особливості національних польських та українських образів жінок-мігранток і чоловіків-мігрантів у серіалах «Лондонці» (Польща, 2008) та «Наші пані у Варшаві» (2015), визначити простимульовані культурними й історичними особливостями стереотипи при формуванні цих образів як таких, що демонструють стійкість національних стереотипів, в основі яких лежать стереотипи гендерні. Дослідження проводиться методом контент-аналізу за певними проблемними напрямками.


Результати дослідження доводять, що у своїй основі національні і гендерні стереотипні ролі не є виявом нетолерантності одного народу до іншого, натомість є продуктом опанування буденною свідомістю безпосереднього й інформаційного досвіду з усього комплексу джерел. Серіальний контент, з одного боку, сформований на основі таких ключових для буденної свідомості стереотипів, а з іншого боку, він є основою для закріплення або поширення цих стереотипів. У двох проаналізованих серіалах чітко простежується сценарій важкого підкорення чужої країни й культури, при цьому для українців — у жіночих сценаріях, для поляків — у жіночих і чоловічих. Чоловік в обох серіалах реалізує активні соціальні ролі, є успішним фахівцем, оборонцем, рятувальником, гарантом щастя, причому в обох серіалах ідеться про чоловіка-поляка. Жінки послідовно реалізують традиційні ролі Попелюшки, матері, охоронниці дому, дружини, помічниці, хоча в серіалі «Лондонці» також є приклади успішних жіночих кар'єр.

Ключові слова: стереотип; гендер; серіальний контент; архетип; наратив.

Стаття надійшла до редколегії 01.09.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.8>
УДК 007:316.773.2+004.6:004.92(045)

Анна Ліченко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Юрія Ілленка, 36/1, Київ, 04119, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3327-2323>
lichenko.anna@knu.ua

ДЕРЕВОВИДНА КАРТА ЯК РІЗНОВИД ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДАНИХ У МЕДІА

Актуальність дослідження зумовила тенденція урізноманітнення графічних форм репрезентації даних у новітній медіапрактиці: поряд зі звичними секторними чи стовпчовими діаграмами в журналістських матеріалах дедалі частіше з'являються більш складні візуалізації даних. У зв'язку з цим у теоретичній площині соціальних комунікацій актуалізуються питання, пов'язані з вивченням функціональних і перцепційних характеристик різних типів діаграм. У статті окреслено специфіку відображення ієрархічних структур за допомогою деревовидних карт (карт-дерев, ієрархічних карт) із урахуванням особливостей медійного контенту. Метою дослідження є виявити й охарактеризувати особливості деревовидних карт як різновиду візуальної репрезентації даних ієрархічної структури в публікаціях онлайн-медіа. Основним методом дослідження був кількісний контент-аналіз, додатковими — історичний і порівняльно-описовий. Емпіричні дані отримано за допомогою вибіркового статистичного спостереження. Вибіркова сукупність дослідження — 85 деревовидних карт, опублікованих на онлайн-сторінках видань *The New York Times*, *The Washington Post*, *Visual Capitalist*, *VC Elements*, *BBC*, *Financial Times*, *The Wall Street Journal* за період 2018–2022 років. У статті досліджено чотири різновиди деревовидних карт, а саме: прямокутні деревовидні карти, кругові деревовидні карти, карти-дерева Вороного і радіальні деревовидні карти («сонячні промені»). З'ясовано, що в публікаціях медіа найчастіше використовують прямокутні карти-дерева, адже вони є компактними, ефективно демонструють складники, тобто частини і ціле. У статті також окреслено тематичний спектр карт-дерев у медіа. Кількісний аналіз показав, що деревовидні карти здебільшого застосовуються для висвітлення фінансово-економічної тематики і промислово-енергетичної, значно менше візуалізацій такого типу стосуються політики, суспільства, екології. Окрім цього, узагальнено функціональні переваги й недоліки карт-дерев, сформовано перелік базових принципів візуалізації, дотримання яких сприятиме підвищенню ефективності комунікації, спрощенню процесу інтерпретації візуального повідомлення реципієнтом.

Ключові слова: журналістика даних; візуалізація даних; візуальна комунікація; деревовидна карта; цифрові медіа.

Вступ. Деревовидні карти (англ. — Treemaps; укр. — карти-дерева, ієрархічні карти) є одним із найбільш поширених способів репрезентації даних ієрархічної структури (деревовидної структури). Цей вид візуалізації даних застосовується не лише в різноманітних галузях науки та бізнес-аналітиці, а й у медійній практиці, зокрема у виданнях *The New York Times*, *The Washington Post*, *Visual Capitalist*, *The Guardian*, *Financial Times*, *The Wall Street Journal* та ін. Основною перевагою карт-дерев є те, що вони уможливають передавання значних обсягів інформації в компактній графічній формі, статичній чи динамічній. Проте однією з перешкод до використання карт-дерев у публікаціях медіа є відсутність у переважної більшості читачів попереднього досвіду і сформованої навички розкодування даних, представлених у такій візуальній формі. Графік-дизайнерка Н. Синєпулова зауважує:

Дизайнер, конструюючи й моделюючи ситуацію, не може зі 100 % точністю спланувати

результат майбутньої комунікації, оскільки, фактично, це йому не під силу: комунікацію конструюють дві сторони — сторона відправника візуального повідомлення і сторона отримувача. Остаточне «деконструювання» і декодування інформації відбувається в момент «зустрічі» адресата з повідомленням. (2019, с. 15)

Із цього розуміємо, що в процесі передачі візуального повідомлення журналіст має зважати на те, чи буде комунікація максимально ефективною, тобто чи коректно реципієнт інтерпретує візуальне повідомлення.

Оскільки помилкове розтлумачення і розуміння даних медіааудиторією в процесі комунікації є неприйнятним, автор при створенні деревовидних карт має враховувати значну кількість важливих аспектів, серед яких — вибір алгоритму розбиття простору, дотримання принципів візуалізації даних, вибір кольору для кожної

змінної, мінімізація візуального шуму, додавання необхідних текстових підписів і коментарів та ін. У зв'язку з цим постає потреба узагальнити й систематизувати погляди теоретиків і практиків на шляхи підвищення ефективності репрезентації даних за допомогою деревовидних карт, зокрема в медійній галузі. Актуальність дослідження зумовлена тим, що сьогодні масиви даних невпинно зростають, так само зростає інтерес громадськості до відкритих даних, тому медіа не можуть стояти осторонь цих процесів, для редакцій аналіз і візуалізація даних стають невід'ємною складовою творення якісного контенту.

Мета дослідження — окреслити специфіку репрезентації даних ієрархічної структури за допомогою деревовидних карт у публікаціях онлайн-медіа. Завдання дослідження:

– сформулювати рекомендації до створення деревовидних карт із урахуванням особливостей медійного контенту;

– з'ясувати, які з різновидів карт-дерев є найбільш уживаними в просторі онлайн-медіа і які тематичні спектри вони охоплюють.

Теоретичне підґрунтя. Специфіку деревовидних карт і похідних форм візуалізації даних ієрархічної структури досліджено в низці закордонних наукових праць, серед яких *Visualizing Changes of Hierarchical Data using Treemaps* Y. Tu, H.-W. Shen (2007); *Visualizing Business Data with Generalized Treemaps* R. Vliegen, J. J. Van Wijk, E.-J. Van der Linden (2006); *Cushion treemaps: visualization of hierarchical information* J. J. Van Wijk, H. Van de Wetering (1999); *Squarified Treemaps* M. Bruls, K. Huizing, J. J. Van Wijk (2000), *The Design Space of Implicit Hierarchy Visualization: A Survey* H.-J. Schulz, S. Hadlak, H. Schumann (2011) та ін. Автори вказаних наукових публікацій зосереджуються на класифікації карт-дерев, вивченні аспектів конфігурації, зокрема аналіз алгоритмів розбиття простору й виробленні рекомендацій щодо їх покращення. Ґрунтовне порівняння методів візуалізації ієрархічних даних здійснено в статті *Hierarchical Visualization for Exploration of Large and Small Hierarchies* A. Macquisten, A. M. Smith, S. J. Fernstad (2022). Ефективність різних типів деревовидних карт окреслено в колективній праці *A Study on the Effectiveness of Tree-Maps as Tree Visualization Techniques* (2017). Схоже дослідницьке завдання реалізовано в статті *A Taxonomy of Treemap Visualization Techniques* W. Scheibel, M. Trapp, D. Limberger, J. Döllner (2020), автори наголошують на тому, що кількість варіацій деревовидних карт зростає, тому стає все більш важливим чітко розрізнити їхні специфічні характеристики й техніки.

В українському науковому просторі вказана тематика розглядається значно менше, проте окремої уваги заслуговує стаття «Методи візуалізації даних складної структури на основі деревоподібних карт» С. Бабкова і М. Серіка (2011). Науковці не лише аргументували доцільність використання деревоподібних карт для представлення

великих обсягів даних, а й здійснили оцінку ефективності різних алгоритмів розбиття простору деревоподібної карти і запропонували вдосконалені методи побудови. Окремі аспекти окреслено в праці «Методи візуалізації інформаційних структур» В. Дядичева, К. Сафронова. Автори зазначають:

Ієрархічні структури стають все більш поширеними в теперішньому інформаційно-багатому суспільстві як засіб організації великих обсягів інформації. Традиційні методи візуалізації, такі як схеми, або діаграми дерев, ідеально підходять для візуалізації малих, компактних інформаційних ієрархій, які можна зробити на одному аркуші паперу або представити на екрані комп'ютера без прокрутки. (2011, с. 53)

У нашому дослідженні вперше у вітчизняній галузі науки про соціальні комунікації розглядається використання деревовидних карт в онлайн-медіа.

Методи дослідження. Історичний метод використано для встановлення хронології еволюції й трансформації деревовидної карти як візуальної форми репрезентації даних ієрархічної структури; порівняльно-описовий метод — для визначення подібних і відмінних характеристик різних типів деревоподібних карт. Емпіричні дані отримано за допомогою методу спостереження, а саме вибіркового статистичного спостереження. Кількісний контент-аналіз застосовано для того, щоб визначити тематичний спектр деревовидних карт у медіа, а також з'ясувати, які типи карт-дерев є найбільш уживаними в медіапублікаціях.

Вибіркову сукупність дослідження становлять 85 карт-дерев, опублікованих на онлайн-сторінках видань *The New York Times* (14 одиниць дослідження), *The Washington Post* (8 одиниць дослідження), *Visual Capitalist* (20 одиниць дослідження), *VC Elements* (11 одиниць дослідження), *BBC* (9 одиниць дослідження), *Financial Times* (14 одиниць дослідження), *The Wall Street Journal* (9 одиниць дослідження) за період 2018–2022 років. Критерієм відбору одиниць дослідження була належність візуалізації даних до одного з типів: прямокутна деревовидна карта; кругова карта-дерево; діаграма Вороного; радіальна деревовидна карта («сонячні промені»). Максимальна похибка вибірки — 5 % (довірча ймовірність — 0,9). Зауважимо, що 31 одиницю дослідження (36,5 %) обрано з медіаресурсів *Visual Capitalist* і *VC Elements*, що спеціалізуються на візуалізації даних, решта 54 одиниці дослідження (63,5 %) обрані з медіаресурсів, що не є спеціалізованими.

Результати дослідження. Візуальний образ дерева для представлення інформації почав використовуватись у науці, мистецтві й інших галузях значно раніше, ніж деревовидні карти. Здебільшого образ дерева допомагав відобразити ієрархію елементів, тобто підпорядкованість

елементів нижнього рівня елементам вищого рівня, як-от у генеалогічному дереві. Автор книжки *The Book of Trees: Visualizing Branches of Knowledge*, дизайнер і фахівець із візуалізації інформації М. Ліма пояснює, що метафора «дерево» використовується в різних культурах упродовж усієї історії людства, її застосування було актуальним у середньовічній Європі, коли надходила величезна кількість інформації зі стародавнього світу — Греції і Риму, яку потрібно було зрозуміти й упорядкувати (Lima, 2014). М. Ліма зазначає, що впродовж перших сотень років використання образу дерева було дуже буквальним: наприклад, у праці Р. Луллія *Arbor Scientiae* (XIII століття) зображено науку у вигляді дерева з корінням, стовбуром, гілками, листям і плодами, а графіка 1552 року зображує частини *Corpus juris civilis* (Кодексу Юстиніана) як дерево з гілками без листя (Lima, 2014). Лише на межі XVIII—XIX століть образ дерева став більш абстрактним, таким чином з'явилися складніші ієрархії та схеми, що репрезентували більший масив інформації. Абстрактність образу спричинила відмову від використання надмірної кількості декоративних елементів, що створювали візуальний шум і певним чином негативно впливали на сприйняття інформації. Проте абсолютної відмови від традиційної візуальної метафори «дерева» не відбулося, водночас стрімке зростання обсягів даних зумовило пошук нових візуальних форм для відображення ієрархій, вони мали б бути компактнішими, лаконічнішими й ефективнішими в процесі передачі інформації.

Сучасні деревовидні карти кардинально відрізняються від візуалізацій XIII чи XVIII століть, проте вони так само покликані вирішити проблему відображення підпорядкованості одних категорій даних іншим. Одним із ранніх прикладів використання деревовидних карт є візуалізація зі Статистичного атласу Сполучених Штатів Америки, створеного за результатами дев'ятого перепису населення (1870), тоді ще не йшлося про застосування карт-дерев як окремого різновиду візуалізації даних, власне й сам термін «дерево-видна карта» ввели лише через 120 років. Одним із попередників карти-дерева можна вважати прямокутну статистичну картограму. Перші картограми створив Е. Лавассер у XIX столітті для своїх книжок з економічної географії, також відомою є прямокутна статистична картограма Е. Райса 1934 року, вважається, що її поява популяризувала цю візуальну форму представлення даних.

Ідея створення карт-дерев належить професору Університету Меріленду Б. Шнейдерману. 1990 року він зіткнувся з проблемою переповненості жорсткого диска комп'ютера. Для того, щоб визначити й наочно продемонструвати, які файли займають найбільше місця на диску й кому з користувачів вони належать, він вирішив створити каталог ієрархічної структури. Деревовидні діаграми вузлів і зв'язків здавалися Б. Шнейдерману

занадто об'ємними, їх було незручно переглядати, тому науковець продовжував шукати компактнішу форму, що була б обмежена простором. Зрештою, він дійшов висновку, що найбільш оптимальним буде поділ екрана комп'ютера на горизонтальні та вертикальні прямокутники (Shneiderman, Plaisant, 2014). Карти-дерева Шнейдермана фактично були серією алгоритмічно згенерованих дисплеїв. Уперше алгоритм описаний у технічному звіті 1991 року, у науковий обіг було введено термін *treemap* для позначення результату перетворення дерева з корінням, вузлами й листям на компактну карту, що репрезентує ієрархічну структуру. Професор Б. Шнейдерман зауважував, що хоч і створював деревовидні карти суто з функціональними цілями, проте завжди усвідомлював, що в них є привабливі естетичні аспекти: вибір кольору, співвідношення сторін, компоновання та ін. Із часом сфера використання карт-дерев розширювалась, поступово деревовидні карти ввійшли в практику візуалізації даних, а згодом почали з'являтися на сторінках медіа.

У найширшому тлумаченні деревовидна карта — це візуальна форма репрезентації наборів даних ієрархічної структури. Ієрархічна структура передбачає багаторівневість, між об'єктами існують зв'язки, об'єкти нижнього рівня (дочірні вузли) підпорядковані об'єктам верхнього рівня (батьківські вузли), існує лише один елемент, що не має попереднього, — корінь. Ієрархічна структура графічно зображується у вигляді діаграм вузлів і зв'язків (рис. 1). Вони є ефективними, коли потрібно представити невелику кількість елементів (категорій), проте якщо йдеться про сотні елементів, діаграми вузлів і зв'язків утрачають свою ефективність, адже візуалізація стає надто об'ємною й незручною для перегляду, саме використання карт-дерев вирішує цю проблему.

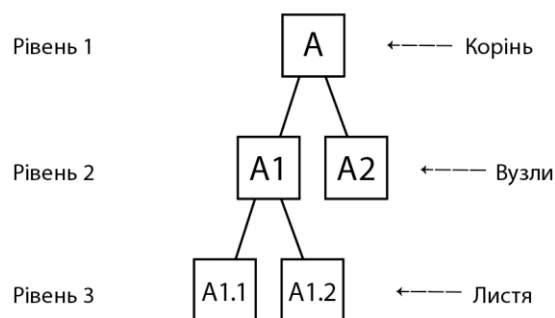


Рисунок 1. Ієрархічна структура

Експерт із візуалізації даних С. Берінато в посібнику «Хороші діаграми. Поради, інструменти та вправи для кращої візуалізації даних» указує: «Treemap — прямокутник, поділений на менші прямокутники, кожен із яких відображає частку цілого значення, яку становить певна змінна. Такі діаграми часто використовують, щоб показати ієрархічні пропорції, наприклад, бюджет,

поділений на категорії та підкатегорії» (2022, с. 277). Зауважимо, що таке визначення є коректним лише для прямокутних карт-дерев, у ньому не враховано наявність інших різновидів карт-дерев, де значення змінних не кодуються за допомогою площі прямокутників. Із наведеної вище дефініції розуміємо, що функцією деревовидних карт є не лише демонстрація ієрархії, а й візуальне відображення змінних, які є часткою від загального значення (цілого). Альтернативою деревовидним картам можуть бути секторні діаграми, стовпчикові діаграми, стовпчикові діаграми з накопиченням, гістограми, вони ефективно відображають відношення частин до цілого, проте не демонструють ієрархічних зв'язків.

Специфіку кодування інформації розглянемо на прикладі прямокутної деревовидної карти (рис. 2). Корінь (A) — елемент найвищого рівня, його значення — 100 (ціле), корінь є загальною площею карти. Частками виступають елементи другого рівня (B та C), тобто частка змінної B — 40, частка змінної C — 60. Якщо б ми зображували лише ці змінні, то ділили б площу карти на 2 прямокутники, пропорційні значенням B та C. Тобто кодування інформації відбувалося б за допомогою площі вкладених прямокутників. Ми можемо також використати колір для кодування, він допоможе розрізнити змінні. Проте ми бачимо, що існують елементи третього рівня, тому саме їх потрібно представити на візуалізації, D та E є частками значення B (батьківського вузла), тому площу прямокутника B ми ділимо пропорційно до значень змінних D та E; F, G та H є частками значення C, тому площу прямокутника C ми ділимо пропорційно значенням змінних F, G та H. Далі пропорційно значенням I та J розбиваємо площу прямокутника G, адже вони є дочірніми елементами. Науковці розробили сотні різних підходів, технік і алгоритмів розбиття простору деревовидних карт, наприклад, відомими є алгоритми slice and dice («горизонталь-вертикаль»), squarified (квадратичний), strip (поділ на смуги) та ін. Отже, кодування даних відбувається за

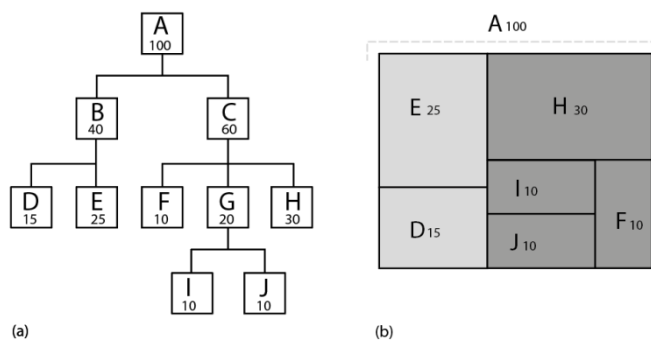


Рисунок 2. (а) діаграма вузлів і зв'язків, (б) деревовидна карта

допомогою розміру прямокутника (кількісного показника) і кольору (змінної), окрім цього, деревовидна карта має містити необхідні текстові підписи й анотації. Якщо в редакції візуалізацією даних займаються журналісти, а не окремі вузькоспеціалізовані фахівці, то краще використовувати спеціалізовані онлайн-сервіси чи програмне забезпечення, щоб уникнути появи помилок, пов'язаних із некоректним розбиттям простору й упорядкуванням. Початківці можуть працювати із сервісами Flourish, Tableau Public, розширенням Datalyон для Adobe Illustrator тощо.

Найпоширенішими різновидами карт-дерев є (рис. 3):

- прямокутна деревовидна карта (англ. — Rectangular Treemap) — простір карти розбивається на вкладені прямокутники; кодування даних — розмір прямокутників, колір;
- кругова деревовидна карта (англ. — Circular Treemap, Packed Circles) — простір карти розбивається на вкладені кола; кодування даних — розмір кола, колір. Зазвичай більш об'ємна, ніж прямокутна карта-дерево, адже між вкладеними колами залишається більше вільного простору;
- карта-дерево Вороного (англ. — Voronoi Treemap) — простір карти розбивається на многокутники, використовується метод мозаїки Вороного;
- радіальна деревовидна карта («сонячні промені», англ. — Sunburst) — простір кола розбивається на сектори, кожне коло відображає окремий рівень ієрархії. Центральне коло є коренем, від якого вибудовується вся ієрархія.

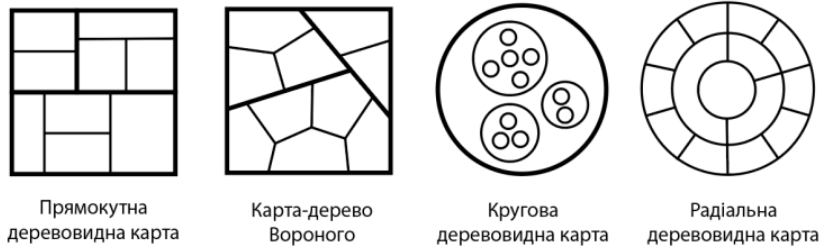


Рисунок 3. Різновиди деревовидних карт

Науковці та фахівці-практики в галузі візуалізації даних виокремлюють такі основні переваги карт-дерев:

- легке визначення закономірностей та ефективне використання простору (Jadeja, Shah, 2015);
- висока ефективність за умови, що розмір є найважливішою характеристикою для відображення (Bruls, Huizing, Van Wijk, 2000);
- компактність графічної форми для детальної демонстрації пропорційних складників; подолання деяких обмежень секторних діаграм із великою кількістю сегментів (Берінато, 2022).

Таким чином, деревовидні карти є значно компактнішими, аніж зображення ієрархій у вигляді дерев із вузлами і листям (рис. 1), що відіграє важливу роль при публікації медійного контенту, читач може переглядати візуалізацію на екрані комп'ютера без додаткового прокручування. У такому разі мінімізуються деякі ризики, пов'язані з некоректним розтлумаченням даних аудиторією, зокрема реципієнт сприймає візуальне повідомлення цілісно, а не окремі його частини, це сприяє кращій концентрації, увага не розфокусовується, не відбувається перемикання уваги читача на інші об'єкти. Автору варто подбати, щоб додаткові текстові підписи, мітки чи коментарі, якщо вони потрібні, були розташовані поруч із візуалізацією, аби читач міг одразу одержати необхідні роз'яснення, що знову ж таки посприяє ефективнішій інтерпретації інформації. Варто зауважити, що в медіа деревовидні карти можуть бути як компонентом мультимедійної публікації, так і цілком самостійною одиницею контенту, яка не супроводжується розлогою текстовою частиною. У другому випадку графічне зображення варто доповнювати заголовком і підзаголовком, що розкривають зміст, текстовими підписами, вказівкою на джерело даних.

Недоліками деревовидних карт є орієнтованість на деталі, з першого погляду важко зрозуміти дані; якщо категорій надто багато, виходить розкішна, але складна для аналізу діаграма; зазвичай потребує програмного забезпечення, здатного правильно впорядкувати прямокутники (Берінато, 2022).

При застосуванні деревовидних карт у журналістських матеріалах доцільно враховувати особливості медійного контенту і специфіку сприйняття інформації аудиторією. Як уже зазначалось, одним із ризиків є відсутність у переважної більшості читачів попереднього досвіду та сформованої навички розкодування даних, представлених у формі карт-дерев, тому авторам візуалізацій варто прагнути до максимальної ясності візуальної репрезентації даних. Щодо візуалізації даних за допомогою деревовидних карт ми виокремили базові рекомендації, дотримання яких мінімізує ризики некоректної інтерпретації читачем:

– змінні кодуються за допомогою кольору, не варто зловживати використанням великої кількості кольорів, адже занадто строката деревовидна карта буде складною для візуального сприйняття. Краще мінімізувати кількість кольорів, можна використовувати монохромну чи послідовну палітру, але при цьому кольори повинні добре розрізнятися при сприйнятті інформації;

– щоб привернути увагу до найважливіших змінних, на деревовидній карті прямокутники (кола, сегменти чи многокутники) варто виділяти за допомогою контура (обведення) чи кольору. Це допоможе одразу спрямувати читача до найважливішого об'єкта;

– текстові позначки і анотації мають бути добре помітними, проте не перевантажувати візуалізацію, при динамічній візуалізації числові позначки й інші мітки можуть відобразитись при наведенні курсора на відповідну ділянку (tooltip). Для текстових компонентів краще використовувати чорний чи сірий колір для світлого фону, білий — для темного. Неприпустимо, щоб текстові компоненти були неконтрастними відносно фону, це спричинить низьку читабельність. При маркуванні додавати лише найважливіші мітки;

– за потреби доповнювати візуалізацію заголовком, підзаголовком, текстовим коментарем, що містить додаткові роз'яснення для поглиблення розуміння, проте текстові компоненти не повинні дублювати зміст один одного, бути занадто об'ємними;

– завжди вказувати джерело даних для того, щоб читач міг оцінити достовірність, надійність даних. Якщо дані зібрані самостійно, роз'яснити методику збору;

– не варто використовувати деревовидну карту для відображення ієрархій, що містять декілька десятків чи сотень вузлів, адже простір карти буде розбитий на велику кількість дрібних елементів (прямокутників, кіл, секторів), які буде складно розрізняти. У такому разі для окремих змінних краще створити окремі карти або використати альтернативні типи діаграм;

– окремі змінні можна об'єднувати в категорію «інше», що допоможе уникнути використання компонентів малої площі, які погано вирізняються з-поміж інших. Проте варто оцінювати, чи не вплине це на зміст повідомлення, чи не буде втрачена частка важливої інформації;

– використовувати такі алгоритми розбиття простору, як squarified (квадратичний), binary tree (бінарне дерево), slice and dice (горизонтально-вертикаль), mixed (змішаний), — вони забезпечують співвідношення сторін вкладених прямокутників, близьке до одиниці;

– не варто використовувати деревовидну карту, якщо в наборі даних є значна розбіжність між значеннями, наприклад, значення першої змінної — 100, другої — 5, третьої — 1. У такому разі масштаб одного вкладеного компонента буде значно більшим, ніж масштаб іншого, тому візуальна репрезентація неефективна;

– для демонстрації зміни в даних доречно використовувати анімацію.

Цей перелік рекомендацій не є вичерпним, він може розширюватись і коригуватись залежно від конкретної ситуації, адже для різних наборів даних можуть бути доречними різні рекомендації. Також завжди варто зважати на мету візуалізації та керуватись загальними принципами візуалізації даних. Онлайн-видання *Visual Capitalist* покращує візуальне сприйняття деревовидних карт читачем за допомогою використання асоціативних кольорів, візуальних метафор тощо. Наприклад, візуалізацію *The World's Top 10 Gold Mining*

Companies (2021) виконано з використанням золотої колірної палітри, що одразу завдяки асоціаціям занурює читача в тему матеріалу; на візуалізації *Visualizing China's Evolving Energy Mix* (2021) простір прямокутників деревовидної карти заповнено не кольором, а зображеннями-текстурами.

Задля вивчення сучасної практики використання карт-дерев у публікаціях онлайн-медіа було проведено збір емпіричного матеріалу і його аналіз. Основним дослідницьким питанням було з'ясування тематичного спектра карт-дерев у медіа. Вибірку дослідження становили 85 карт-дерев, опублікованих на онлайн-сторінках видань *The New York Times*, *The Washington Post*, *Visual Capitalist*, *VC Elements*, *BBC*, *Financial Times*, *The Wall Street Journal* за період 2018–2022 років.

Контент-аналіз засвідчив, що серед тематичних векторів доміантними є фінансово-економічний (42 візуалізації) і промислово-енергетичний (26 візуалізацій), значно менше візуалізацій стосуються таких тематичних векторів, як політика, суспільство, екологія (рис. 4). На нашу думку, це зумовлено функціональними особливостями карт-дерев: цей тип візуалізації ефективно демонструє пропорції, а саме в матеріалах на економічну і фінансову тематику часто постає потреба продемонструвати окремі частки від цілого, наприклад розподіл державного бюджету за сферами, частки компаній на ринках, частки інвестицій тощо. До тематичної категорії «Промисловість та енергетика» віднесено деревоподібні карти, що демонструють дані щодо видобутку корисних копалин, ринків газу, нафти, електричної енергії тощо. Категорія «Суспільство» об'єднує освітню, медичну, правозахисну тематику, і з огляду на те, що кількість візуалізацій із кожної окремої тематики була незначною, доречно було сполучити їх.

За допомогою кількісного аналізу також виявлено, що в публікаціях медіа найчастіше використовуються прямокутні деревовидні карти — 70,6 %, другою за частотою вживаності є карта-дерево Вороного — 22,4 %. Кругова і радіальна деревовидні карти застосовуються значно рідше — по 3,5 % кожна. Переважають статичні візуалізації — 89,5 %.

Висновки. Отже, основна функція карт-дерев у публікаціях медіа — демонстрація складників, представлення частин у цілому, саме тому більшість візуалізацій такого типу мають економічну, фінансову, бізнесову, промислово-енергетичну тематику. Деревовидні карти також відображають ієрархічну структуру даних, тому подекуди є значно ефективнішими, аніж секторні діаграми з великою кількістю сегментів. Проте масовий читач не має сформованої навички розкодування даних, представлених у формі карт-дерев, адже в медіа карти-дерева використовуються

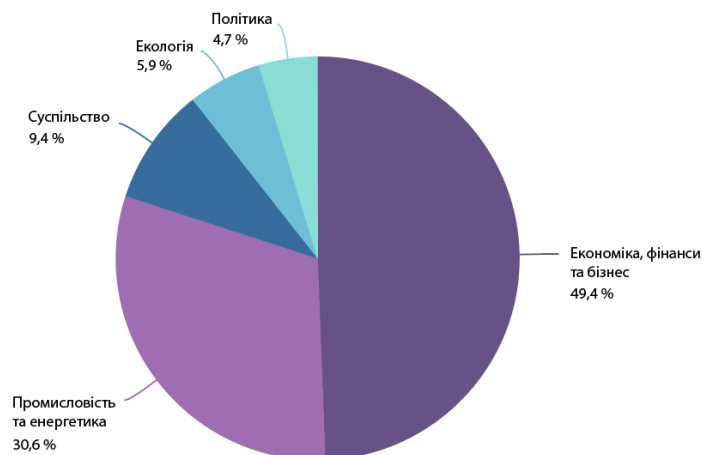


Рисунок 4. Тематичний спектр карт-дерев у медіапублікаціях

значно рідше, ніж секторні чи стовпчикові діаграми. Саме тому першочерговим завданням автора візуалізації є забезпечити легкість сприйняття та коректність інтерпретації даних, задля цього варто керуватись загальними принципами візуалізації даних і рекомендаціями щодо створення карт-дерев, окресленими в статті. Важливо ретельно обирати алгоритм розбиття простору, щоб створена мапа була максимально зрозумілою для аудиторії. У медіа найчастіше використовуються прямокутні карти-дерева із застосуванням таких алгоритмів розбиття простору, як *squarified* (квадратичний), *binary tree* (бінарне дерево), *slice and dice* (горизонталь-вертикаль), *mixed* (змішаний). Ці алгоритми найкраще забезпечують співвідношення сторін вкладених прямокутників, близьке до одиниці, тому компоненти деревовидної карти більш легко порівнювати між собою. Упорядкованість прямокутників від більшого до меншого також полегшує сприйняття інформації. Використання асоціативних кольорів, візуальних метафор допомагає увиразненню візуалізації, сприяє швидшій ідентифікації тематики.

Покликання

- Бабков, С., & Серік, М. (2011). Методи візуалізації даних складної структури на основі деревоподібних карт. *Наукові праці ДонНТУ. Серія «Інформатика, кібернетика та обчислювальна техніка», 14(188)*, 163–170. http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/9956/1/3_01.pdf
- Берінато, С. (2022). *Хороші діаграми. Поради, інструменти та вправи для кращої візуалізації даних*. ArtHuss.
- Дядичев, В., & Сафронов, К. (2011). Методи візуалізації інформаційних структур. *Наукові вісті Дніпровського університету, 4*, 24–31. http://nvdu.snu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/03/2011_4_14.pdf
- Синенупова, Н. (2019). *Композиція: тотальний контроль*. ArtHuss.
- Bruls, M., Huizing, K., & van Wijk, J. J. (2000). *Squarified Treemaps*. Data Visualization 2000. Eurographics. Springer, Vienna. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-6783-0_4
- Lima, M. (2014). *The Book of Trees: Visualizing Branches of Knowledge*. Princeton Architectural Press.

- Macquisten, A., Smith, A. M., & Fernstad, S. J. (2022). Hierarchical Visualization for Exploration of Large and Small Hierarchies. *Integrating Artificial Intelligence and Visualization for Visual Knowledge Discovery. Studies in Computational Intelligence, 1014*. https://doi.org/10.1007/978-3-030-93119-3_23
- Mahipal, J., & Shah, K. (2015). Tree-map: A visualization tool for large data. *CEUR Workshop Proceedings, 1393*, 9–13.
- Scheibel, W., Trapp, M., Limberger, D., & Döllner, J. (2020). *A Taxonomy of Treemap Visualization Techniques*, 15th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications. Valetta, Malta. <https://doi.org/10.5220/0009153902730280>
- Schulz, H.-J., Hadlak, S., & Schumann, H. (2011). The Design Space of Implicit Hierarchy Visualization: A Survey, *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 17*(4), 393–411. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2010.79>
- Shneiderman, B., & Plaisant, C. (2014). *Treemaps for space-constrained visualization of hierarchies. Including the History of Treemap Research at the University of Maryland*. <http://www.cs.umd.edu/hcil/treemap-history/index.shtml>
- Tu, Y., & Shen, H.-W. (2007). Visualizing Changes of Hierarchical Data using Treemaps. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 13*(6), 1286–1293. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2007.70529>
- Van Wijk, J. J., & Van de Wetering, H. (1999). Cushion treemaps: visualization of hierarchical information. *IEEE Symposium on Information Visualization (InfoVis'99)*, 73–78. <https://doi.org/10.1109/INFVIS.1999.801860>
- Venditti, B. (2021). The World's Top 10 Gold Mining Companies. *VC Elements*. <https://elements.visualcapitalist.com/the-worlds-top-10-gold-mining-companies>
- Venditti, B. (2021). Visualizing China's Evolving Energy Mix. *VC Elements*. <https://elements.visualcapitalist.com/visualizing-chinas-energy-transition>
- Vliegen, R., Van Wijk, J. J., & Van der Linden, E.-J. (2006). Visualizing Business Data with Generalized Treemaps. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 12*(5), 789–796. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2006.200>
- Bruls, M., Huizing, K., & van Wijk, J. J. (2000). *Squarified Treemaps*. Data Visualization 2000. Eurographics. Springer, Vienna. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-6783-0_4
- Diadychev, V., & Safronov, K. (2011). Metody vizualizatsii informatsiynikh struktur [Methods of Visualization of Information Structures]. *Scientific news of Dahl University, 4*, 24–31. http://nvdusnueduua/wp-content/uploads/2020/03/2011_4_14.pdf
- Lima, M. (2014). *The Book of Trees: Visualizing Branches of Knowledge*. Princeton Architectural Press.
- Macquisten, A., Smith, A. M., & Fernstad, S. J. (2022). Hierarchical Visualization for Exploration of Large and Small Hierarchies. *Integrating Artificial Intelligence and Visualization for Visual Knowledge Discovery. Studies in Computational Intelligence, 1014*. https://doi.org/10.1007/978-3-030-93119-3_23
- Mahipal, J., & Shah, K. (2015). Tree-map: A visualization tool for large data. *CEUR Workshop Proceedings, 1393*, 9–13.
- Scheibel, W., Trapp, M., Limberger, D., & Döllner, J. (2020). *A Taxonomy of Treemap Visualization Techniques*. 15th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications. Valetta, Malta. <https://doi.org/10.5220/0009153902730280>
- Schulz, H.-J., Hadlak, S., & Schumann, H. (2011). The Design Space of Implicit Hierarchy Visualization: A Survey, *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 17*(4), 393–411. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2010.79>
- Shneiderman, B., & Plaisant, C. (2014). *Treemaps for space-constrained visualization of hierarchies. Including the History of Treemap Research at the University of Maryland*. <http://www.cs.umd.edu/hcil/treemap-history/index.shtml>
- Syniepupova, N. (2019). *Kompozysitiia: totalnyi control* [Composition: Total Control]. ArtHuss.
- Tu, Y., & Shen, H.-W. (2007). Visualizing Changes of Hierarchical Data using Treemaps. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 13*(6), 1286–1293. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2007.70529>
- Van Wijk, J. J., & Van de Wetering, H. (1999). Cushion treemaps: visualization of hierarchical information. *IEEE Symposium on Information Visualization (InfoVis'99)*, 73–78. <https://doi.org/10.1109/INFVIS.1999.801860>
- Venditti, B. (2021). The World's Top 10 Gold Mining Companies. *VC Elements*. <https://elements.visualcapitalist.com/the-worlds-top-10-gold-mining-companies>
- Venditti, B. (2021). Visualizing China's Evolving Energy Mix. *VC Elements*. <https://elements.visualcapitalist.com/visualizing-chinas-energy-transition>
- Vliegen, R., Van Wijk, J. J., & Van der Linden, E.-J. (2006). Visualizing Business Data with Generalized Treemaps. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, 12*(5), 789–796. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2006.200>

References (translated and transliterated)

- Babkov, S., & Serik, M. (2011). Metody vizualizatsii danykh skladnoi struktury na osnovi derevopodibnykh kart [Methods of data Visualization of Complex Structures Based on Tree Maps]. Scientific works of DonNTU. *Series "Informatics, Cybernetics and Computer Engineering"*, 14(188), 163–170. http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/9956/1/3_01.pdf
- Berinato, S. (2022). *Khoroshi diahramy. Porady, instrumenty ta vpravy dlia krashchoi vizualizatsii danykh* [Good Charts Workbook. Tips, Tools, and Exercises for Making Better Data Visualizations]. ArtHuss.

Anna Lichenko

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

TREEMAP AS A TYPE OF DATA VISUALIZATION IN THE MEDIA

The relevance of the study was determined by a tendency to diversify the graphic forms of data presentation, with new complex data visualizations being used more and more often alongside the usual sector or column charts in journalistic articles. In this regard, issues related to the study of the functional and perceptual characteristics of various types of diagrams are becoming actualized in the theoretical plane of social communications. The article outlines the specifics of displaying hierarchical structures using treemaps (tree maps, hierarchical maps) taking into account the features of media content. The purpose of the research is to identify and characterize the peculiarities of treemaps as a type of visual representation of hierarchical data in online media publications. The primary research method was quantitative content analysis. Selective statistical observation was used to collect empirical data. The study sample is 85 treemaps published in *The New York Times*, *The Washington Post*, *Visual Capitalist*, *VC Elements*, *BBC*, *Financial Times*, and *The Wall Street Journal* during 2018–2022. Historical and comparative-descriptive methods were additional research methods. The article examines four types of treemaps: Rectangular Treemap, Circular Treemap, Voronoi Treemap, and Sunburst. We


found out that rectangular treemaps are most often used in the media because they are compact and effectively demonstrate the parts of a whole. Voronoi treemaps are also often used. The article also outlines the thematic spectrum of treemaps in the media. Quantitative analysis showed that treemaps are used in media to highlight financial, economic, industrial, and energy-related topics, much fewer visualizations of this type are related to politics, society, and ecology. In addition, the functional advantages and disadvantages of treemaps are summarized, and a list of basic visualization principles is formed, the observance of which will contribute to increasing the effectiveness of communication and simplifying the process of interpreting a visual message by the recipient.

Keywords: data journalism; data visualization; visual communication; treemap; digital media.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2022

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.9>
УДК 82-7:316.774

Oksana Zhuravska

Borys Grinchenko Kyiv University
Levka Lukianenka str., 13-B, Kyiv, 04212, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0002-4623-8933>
o.zhuravska@kubg.edu.ua

SYMBOLIC NATURE, CULTURAL CODES AND MEDIA FUNCTIONALITY OF “THE RUSSIAN WARSHIP” MEME Part one

The purpose of the research is to analyze the symbolism, cultural codes of miscellaneous modifications of one of the most widespread Ukrainian memes in 2022 — the Russian warship meme, its role in the creation and development of the latest media discourses; it also specifies the tendencies concerning the meme use in mass media publications. The subject of the study is “the Russian warship” meme and a group of its modifications spread in the media environment after January 24, 2022. It is stated that the media area of the meme’s functioning is extremely wide, it is not only spread verbally but also visually, represented by a range of media and mass media genres: from posts on social networks from the state public officers to individual media projects and media branding. A peculiarity of this meme is also the fact that it crosses the borders of a nationally-oriented media environment by the rules of news-related genres as topical and socially important information. Another peculiarity of the meme’s circulation is the fact that its verbal core is an obscene expression, the use of which is exceptionally limited according to the standards of numerous lingual cultures. Thanks to the methods of narrative analysis, generalization and interpretation the author of the article determines the meme’s role in the formation of new kinds of discourse of heroics and immortality, which are important in the conditions of hybrid war and information confrontation.

As a result of our research, we explain that the meme becomes a symbol of brave and desperate resistance to unjustified military aggression, a violation of the world order established after World War II. Studying an ironic philological media discourse of the Russian warship meme exhibits its transgressive nature on one hand, i. e. the function of prohibitions overcoming during critical extremal situations and on the other hand, demonstrates the significance of the meme for national self-identification processes. The article specifies the tendencies for change in meme’s media functionality, which lies in the gradual down-toning of the obscene categorical nature of a verbal structure through its substitution with ellipsed options, metaphoric euphemisms, allusive expressions, etc. The novelty lies in the study of the functionality of the meme in various media discourses, in particular professional journalistic, heroic mythological, ironic philological, etc. Further study of the meme at different stages of its media lifecycle can be perspective.

The article is presented in two parts. This issue deal with the nature and discourse of this meme..

Keywords: the Russian warship meme; media; mass media; cultural codes; media discourse.

Introduction. Media contexts are elements of cyber or digital culture, the study of which is also of considerable scientific interest, as a new stage in the development of information culture.

It is believed that cyberculture enforces and intensifies globalization processes through the blurring of borders — national, cultural and so on. In particular, these processes affect the work of mass media. First of all, it is said that “in today’s hybrid information environment, the boundaries between what constitutes journalism and what does not are blurred” (Wunderlich, 2022). In addition, we can talk about the blurring of the genre framework of journalistic works and the transformation of the genre system, as well as updating the principles of editorial offices (multimedia, convergence, cross-media, etc.) and the results of this work, i. e. the final information product.

The dialogic nature of cyberculture poses a potential threat, as the increasing amount of information reduces the quality of its supply and the level of consumer culture. The fact that the media space is becoming a platform not only for creation and creativity, but also for the manipulation and use of various tools of information warfare, including the spread of propaganda, fakes, etc., complicates the situation.

Memes as bearers of sociocultural codes of new cyber culture and as an important functionality of current media are an important object for media researches. However, while the strategies of their use in media during times of peace have been studied rather substantially, the crisis situations the mankind has faced lately require additional attention of the researchers.

The purpose of the research is to analyse the symbolic nature and cultural codes of miscellaneous modifications of one of the most wide-spread Ukrainian memes: “the Russian warship meme”, its role in the creation and development of the latest media discourses, as well as specification of tendencies concerning its use in professional journalist publications.

The specified purpose is implemented through performing of a **range of assignments**:

– to summarize information about the kinds of “the Russian warship meme” and the specifics of their use in media environment, particularly, in the professional one, too (author’s media content, news, etc.);

– to determine social- and linguacultural contexts of an obscene expression, symbolized in media environment;

– to analyse the meme’s functionality in the media discourses of heroism, immortality, irony and philology.

The subject of the study is “the Russian warship” meme and a group of its modifications spread in media environment after February 24, 2022.

The object of the research is the tendencies in media culture development in crisis situations and the response of professional media to time challenges.

EXTRALINGUISTIC AND LINGUISTIC ASPECTS OF THE ARISING AND SPREADING “RUSSIAN WARSHIP” MEME

To understand the meaning of the meme one must know the context of its arising, spreading, cultural codes, intertextual connections, etc. Thus, firstly, one should pay attention to two aspects related to “the Russian warship” meme, — the extralinguistic and intralinguistic ones.

Extralinguistic context

Approximately at 11.30 on February 24, 2022, on the first day of the Russian Federation’s full-scale invasion of Ukraine, two Russian warships — “Moskva” cruiser and “Vasylii Bykov” patrol corvette came to the Ukrainian island of Zmiinyi (also known as Snake Island or Serpent Island). On radio the Russians demanded from the Ukrainian border guards to turn off their means of communication and to lay down arms. The Ukrainians refused, so the sailors from “Moskva” demanded the same again.

Russian warship: ‘Snake Island, I, Russian warship, repeat the offer: put down your arms and surrender, or you will be bombed. Have you understood me? Do you copy?’

Ukrainian 1: ‘Nu, vsyo. That’s it, then. Or, do we need to fuck them back off?’

Ukrainian 2: ‘Might as well.’

Ukrainian 1: ‘Russian warship, go fuck yourself (*Russkiy voyennyi korabl. Idi nakhuy*).’

After that, according to the data from the State Border Service of Ukraine, artillery from the “Moskva” cruiser and the patrol corvette of “Vasylii

Bykov” launched a massive strike on the island. Then, a Russian strike aircraft SU-24, attacked the island, after which almost no intact building was left on its surface.

In his evening speech, the President of Ukraine Volodymyr Zelenskyi reported that the defenders of the island had died: “On our Zmiinyi Island, all the border guards died as heroes defending it to the last, but did not surrender. All of them will be awarded with a title of Hero of Ukraine posthumously. Memory eternal to those who gave their life for Ukraine” (UT, 25.02.2022).

The Ministry of Defense of the aggressor country informed that 82 military men of the station had surrendered but they would be able to return to their families soon.

An audio recording with the stiff denial of the Ukrainians to surrender started circulating around social networks (RVK). The island and its defenders became a symbol of the invincible country’s spirit: “As early as the beginning of the large-scale war of Russia against Ukraine Zmiinyi Island became a symbol of Ukrainians’ invincibility” (OA, 14.03.2022). At the same time, in media and social networks, the meme of “the Russian warship” and its numerous modifications spread instantly.

On February 26, 2022, a rescuing ship of Sapfir with civilian sailors, military chaplains and a doctor onboard dispatched for evacuation of the Ukrainian sailors considered dead at that time from Zmiinyi Island. The Russians ambushed the humanitarian mission, the crew were captured (RFERL, 08.07.2022).

On February 27, 2022 media shared a video where Georgian sailors refused to help a Russian ship repeating the words of Ukrainian ones (GS).

On April 13, 2022 it became known that the “Moskva” cruiser had been seriously damaged due to shelling. After the ship’s underflooding, its captain who had attacked Zmiinyi Island and threatened the Ukrainian military men had died: “Anton Kuprin, “Moskva” cruiser captain, died after the explosion on it” (F, 15.04.2022).

On August 04, 2022, military-and-naval expert HI Sutton OSINT (open source intelligence) reported that the Russian military ship of 2260 project, “Vasylii Bykov” class, had released a smokescreen. He supposed that masking with smoke did not help it avoid the strike of a Ukrainian rocket. The next day, the ship entered Sevastopol harbor in Crimea occupied by the Russians. Its bow side on the stern had burn marks. However, the ship could not be fully identified because Russia had painted the fleet numbers of all the ships after the beginning of its full-scale invasion of Ukraine (RFERL, 05.08.2022).

According to the official data voiced at the briefing of Iryna Vereshchuk, the Minister of Reintegration of Temporarily Occupied Territories, on June 20, 2022, 75 Ukrainian military men from Zmiinyi Island remained captured (RFERL, 20.06.2022). Their condition at the time of the article being written was unknown.

On June 30, 2022 General Valerii Zaluzhnyi, Commander-in-Chief of the Ukrainian Armed Forces, informed about the liberation of Zmiinyi Island. There were established several Ukrainian flags, particularly, one of them was signed by Colonel Maxim Marchenko, the Head of Odesa Military Government: “Remember, “Russian warship”, Zmiinyi Island is Ukraine!!!” (RFERL, 08.07.2022).

Linguistic factors

The basis for different modifications of “the Russian warship” meme is that it’s an expression with an obscene component, which is usually translated into English as “Russian warship, go fuck yourself”. As the audio record (RVK) proves, the Russian and the Ukrainian military men talk in Russian. Thus, the expression is pronounced as *Russkii voyennyi korabl, idi nakhui* in the original language.

The availability of the obscene component in the meme-expression did not narrow the area of its use, in particular, in communication in media and at the official level. But modified options of the expression characterized by down-toned categorical nature due to its shortened form (*Русский военный корабль, иди на...! Русский военный корабль. Иди на х@й! Російський військовий кораблю, іди на...! Російський військовий кораблю, іди...! Russian warship, go f... yourself, etc.*), substitution with euphemisms, for example, *went after the russian ship; sent like the russian ship; go as the russian ship, go after the russian ship, etc.*, began to appear.

The word *khui* is an obscene, rude colloquial polysemantic word. It can mean a male reproductive organ, sexual intercourse, a man with extensive sexual experience, a man as a bearer of negative morals and psychological features, it can be used as a negative participle “NOT”, etc. (Stavycka, 2008).

According to one of the most wide-spread versions, etymologically this word relates to the word of *khvoia* (aceroses) and its Indo-European equivalents (Lith. *skujá* — “acerose”, Latv. *skuja* — “acerose”). The reflex of this word in Albanian is quite notable: *hu* — “stake”, *membrum virile*. Here we can see the same semantic development as in Spanish *carajo* < Greek *χαράκιον*, diminutive of *χαράξ* “stake”.

This word belongs to a group of words united around Indo-European **skēu* “be sharp”, and conformed with a wide-spread semantic model of *a sharp, prickly thing — male virile*. The word is known to many Slavic languages, for example, Polish *chuj*, Slovakian *chuj*, Bulgarian *хуй* (Stavycka, 2008, p. 392).

The literal translation of the expression is *idi* — “go”, *na* — “for”, *khui* — “penis”.

But taking into account that it is a swearing, the relevant correspondence to the word of “*khui*” can be *cock* or *dick*.

This is not the only case of the obscene word of *khui* and its derivatives being used in the Ukrainian media environment, particularly, related to memes. Since the beginning of Russian aggression against Ukraine in 2014, several verbal memes have started to circulate in social networks:

- containing the full form of the obscene expression: *Putin, pishov na khui!* — *Putin, go fuck yourself!* *Putin khui!* — *Putin is a dickhead!*
- as an abbreviation of an obscene expression: *ПТН ПНХ “РТН ПНН”* — derivative from “*ПуТiН, Пишов На Хуї*” (*PuTiN, Pishov Na kHui*);
- as euphemisms: *Putin Hello!* (a wordplay, replacement of phonetically assonant obscene word of “*khui*” for the literal English “hello”), *Putin Pid-rakhui!* (*pidrakhui* — a literal Ukrainian word, the imperative mood of the verb “to count”, however, a part of this word is assonant with the obscene word “*khui*”), *Hutin — Pui!* (a wordplay, swapping of the first letters in the obscene expression), *Hutin — Pui!* (a wordplay, swapping of the first letters in the obscene expression and shortening the other word, owing to which there arise a rhyme of “*pui*” — “*khui*”).

It draws attention that the word *khui* (equivalent of *dickhead*, *putz*) in the dictionary of obscene lexis by Lesia Stavycka (the most complete Ukrainian lexicographic application as of now) is absent, but General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (GRAC) records that it started to be used more intensively from 2014 (Figure 1).

“The Russian worship” meme includes the obscene expression of *Idi nakhui*, the source language of which is Russian. According to the Ukrainian orthographic rules, both writing *na khui* and *nakhui* are possible, but the latter variant prevails. In the first case it is a union of the preposition *na* and the noun *khui*, in the other one — a structure with an adverb, which means the direction of movement. Let us compare: *ity na zustrich* (meeting, reception) and *ity nazustrich* (direction of movement — towards).

The expression of *Idi nakhui* is polysemantic, has an expressive connotation of the addresser’s humiliation of the addressee and can express:

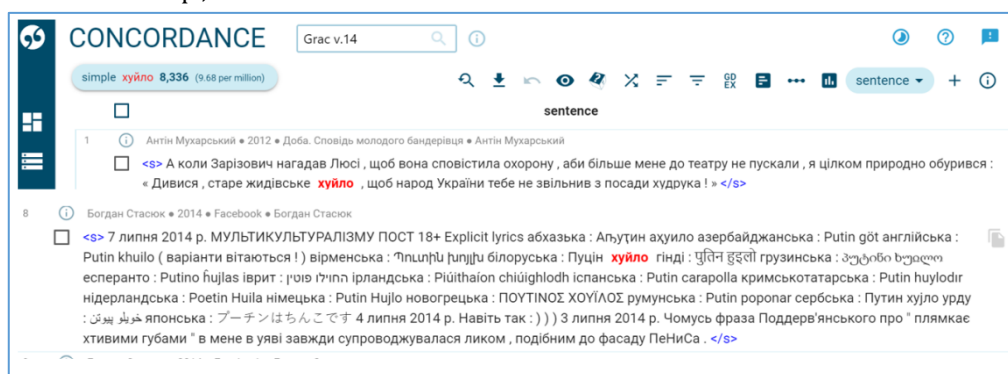


Figure 1. Screenshot of search results of “*khui*” word in General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (inquiry 29.08.2022)

- contempt for somebody, intention to humiliate someone;
- a demand to leave a place, to disappear from someone's view, leave a particular space;
- wish to stop relations or communication with someone, to leave;
- categorical refusal to fulfill someone's demands, advice, request, etc.;
- unwillingness to deal with something (Stavycka, 2008).

Note that analyzing a relevant series of memes, one should distinguish conversational situations of using an expression of *Russkiy voyenny korabl. Idi nakhui*.

Immediately during the implementation in the act of speech provided in the audio recording, it is an obscene expression. The addresser (the Ukrainian military man) uses in a typical communication situation (uncertainty, unexpected hazard) in the meaning recorded in the dictionary of taboo lexis, i.e. as a refusal to perform the requirement in a form humiliating for the addressee (the Russian military man).

However, as part of the meme, the expression undergoes at least two changes. On one hand, the theme of “the Russian warship” meme is made play in different contexts using metaphors, periphrases, comparisons and other figures of speech: “During the whole war only one person has held successful negotiations — the border guard from Zmiinyi Island”; “We admit, the border guard from Zmiinyi told where to go not only for a ship”, “A message to the Russian warship”, etc.

On the other hand, the introduction of the expression into the official media discourse (political, social, journalist, etc.) leads to the down-toning of the obscene categorical nature of the other part of the expression. As a result, the obscene part is gradually substituted with an ellipsed euphemism structure, and this tendency, in our opinion, will prevail after the victory of Ukraine in peaceful times.

STATEMENT OF QUESTION

While analyzing the media functionality of “the Russian warship” meme, we have to comprehend such important aspects related to social and linguacultural contexts of their formation and lifecycle:

- The meme based on an obscene expression becomes extremely popular in the media space, in particular, on the pages of official editions, in speeches of politicians and media workers, etc. This is profanity related to sexual activity of a person, its use is usually tabooed in a society. What reasons could there be for sharing this expression? Does the situation of military aggression and society's sentiments at the time influence this process?

- An obscene expression the meme is based on is an element (code) of linguaculture of the aggressor country. What mechanisms influence its entrance into the Ukrainian media environment, which has been expressing its national identity since the beginning of the large-scale invasion?

“The Russian warship” meme means a range of memes that started spreading in the media environment, particularly, in the part representing formal (politician, officials) and publicist (journalists, editors) areas, after February 24, 2022 in verbal, visual, audio and video form, and their combinations (Figure 2).

In social networks the meme is being spread practically in all formats:

- Verbal form — in text messages, headlines and leads to posts, captions to images and in the images, comments;

- Audio — in texts of songs, speeches;

- Video — video-memes, video clips to songs, bumpers to stories by video bloggers, etc.

For example, Figure 3 is a screenshot of a post from a social network from the verified account of Olexii Honcharenko, a Ukrainian politician and public man, a Deputy of Verkhovna Rada of Ukraine,

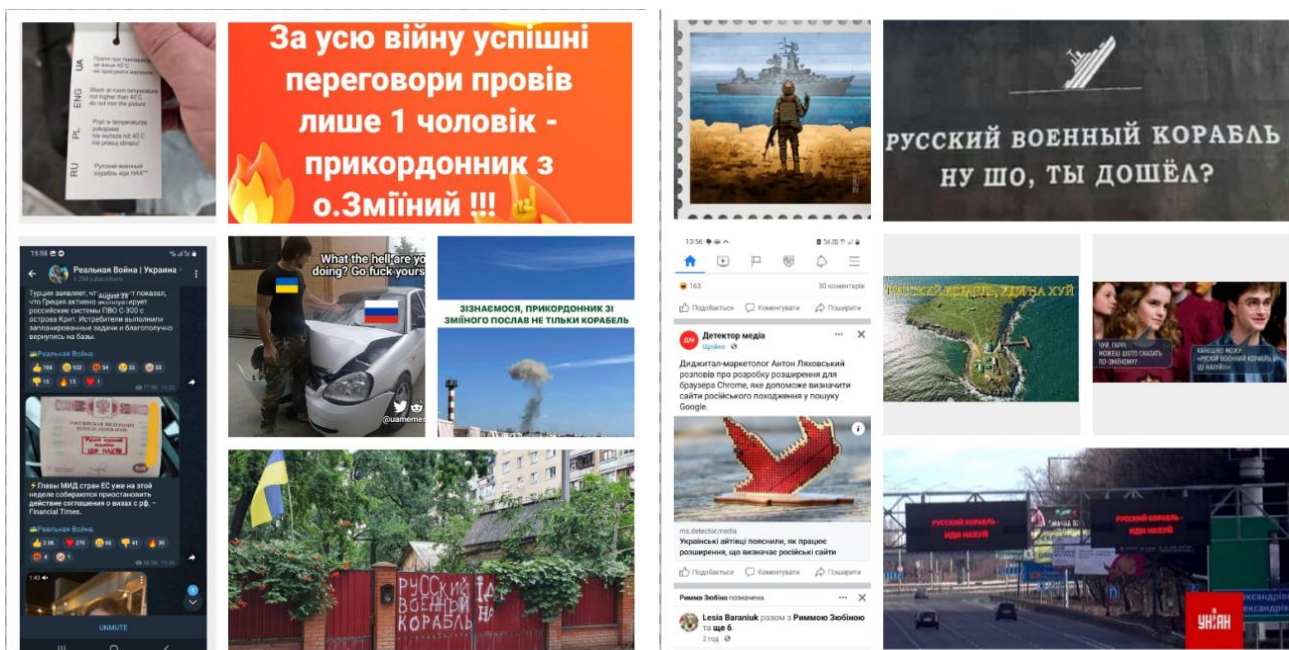


Figure 2. Kinds of “the Russian warship” meme

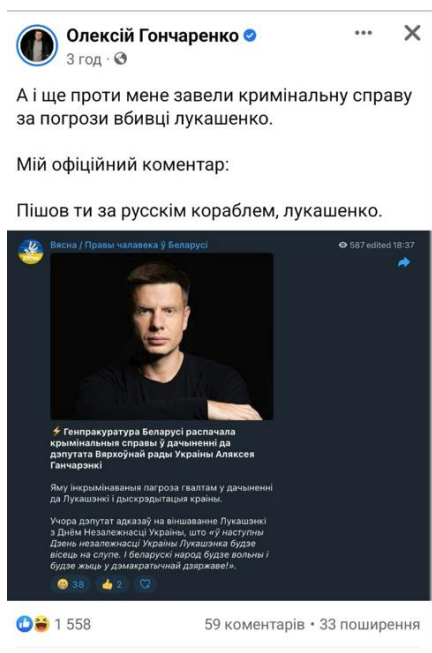


Figure 3. Screenshot from verified account of O. Honcharenko, a Ukrainian politician and a Deputy of Verkhovna Rada of Ukraine

Text of the post:

“They also initiated a criminal case against me for threats to the murderer lukashenko.

My official comment:

Follow the Russian ship, lukashenko.”

a member of the Ukrainian delegation in PACE, Vice-President of PACE Committee on Migration, Refugees and Displaced Persons, with a euphemism sentence of “Follow the Russian ship, Lukashenko”.

In media content, the meme, in its different formats, is used:

- in the headline complex, as well as an illustration (Figure 4, Figure 5);
- in the textual part of the publications of internet editions, radio and television;
- in captions and bumpers to the stories on TCV;



Figure 4. Illustration to the publication of “In Ukraine the platform of “Russian warship, go fuck yourself” launched” (LB)

Words on the illustration:

Russian ship! Go fuck yourself!!!

– as soundbites (remarks of media content participants);

– as branding elements of editions, individual media projects, etc.

As the elements of headlines, the memes are used in publications devoted immediately to the events on Zmiinyi Island: “*Russian warship, go..!*” — who said the legendary phrase and why the author’s name is hidden” (SN, 23.05.22) — the publication tells about the author of the expression and explains why his name was not disclosed before; “The Ukrainian military men hit the Russian cruiser ‘Moskva’. It was the ship to which the defenders of Zmiinyi Island told ‘go fuck yourself’” (B, 13.04.22); “The author of the phrase of ‘Russian warship, go f*ck yourself’ returned home from captivity” (UN, 29.03.22); “The military man who participated in the defense of Zmiinyi Island was awarded in Cherkasy. That was he who said ‘Russian warship, go f*ck yourself’” (B, 29.03.22).

The verbal meme is an element of publications about the meme itself and its media life: “In Ukraine, a ‘Russian warship, go fuck yourself’ platform launched” (LB, 28.02.22); “In Chernivtsi, they defaced a stamp of ‘Russian warship... the end!’” (SN, 23.05.22); “‘The Russian warship, go fuck ...!’: in Vinnytsia they showed caricatures made by the artists from 20 countries in the world” (SN, 28.07.22) — the publication tells about the one-day International exhibition of caricaturists of “The Russian, warship, go fuck..!” in Vinnytsia; “After May 9 Ukrposhta will start selling a new stamp about the ‘Russian warship’. They will release individual merch with the previous stamp” (B, 29.04.22).

One more group is the headlines using different modifications of the meme: “Russian train, go f*ck! This is a position of our company”, — “Ukrzaliznytsia”, — the publication says that Ukrzaliznytsia stopped the operation with Russian Railways JSC (LB, 26.02.22); “Russian planes, go f*ck yourself from Kyiv — Poroshenko” (PRukr).



Figure 5. Illustration to the publication “In Ukraine, platform of “The Russian warship, go fuck yourself” (LB, 24.05.2022) launched”

Headline:

The Russian sailors refuse from performance of combat missions due to alert condition of ships, — military intelligence

Written on the illustration:

“The Russian warship, go ****!”

One can see a tendency to use the expression in the backgrounds of the publications with internal hyperlinks to the other pages of the edition, which can be barely related to the topic. Probably, it is specified by the requirements of SEO and intention of the editorial staff to keep the audience on the pages of the edition. For example, there is such background concerning the publication about a limited access to a Soviet cartoon “Treasures of sunken ships” (1973) on YouTube. The cartoon depicts the submarine “Neptun” which finds a sunken ship — a torpedo boat destroyer with symbol of the German Nazis “Z” on it being used now by the Russians that started the war against Ukraine. The background contains information about the sunken cruiser “Moskva” and events on Zmiinyi Island: “In the beginning of the war, the cruiser ‘Moskva’ along with the patrol ship of the Black Sea Naval Fleet of the Russian Federation ‘Vasylii Bykov’ demanded from the Zmiinyi Island defenders to surrender. They answered to this proposal with the already legendary phrase of ‘Russian warship, go fuck yourself!’ The Chairman of Verkhovna Rada Olexandr Kornienko thinks that the destruction of the ‘Moskva’ cruiser is an important symbol for Ukraine” (LB, 17.04.22).

Figure 6 demonstrates screenshots from the air of one of the Ukrainian channels — a lead-in of the presenter with the caption “The Russian soldier, go f*ck yourself”, as well as one of the air elements — broadcasting the video of “The Russian warship”.

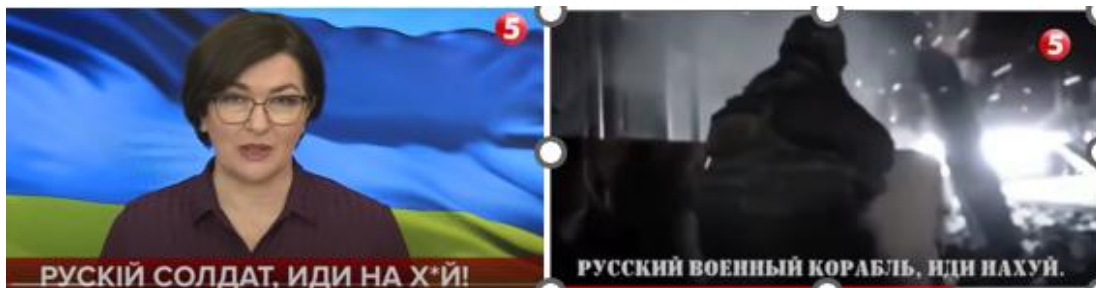


Figure 6. Screenshot of Channel 5 airtime with the use the meme in the caption on the presenter’s lead-in and in the air material (video with a song)

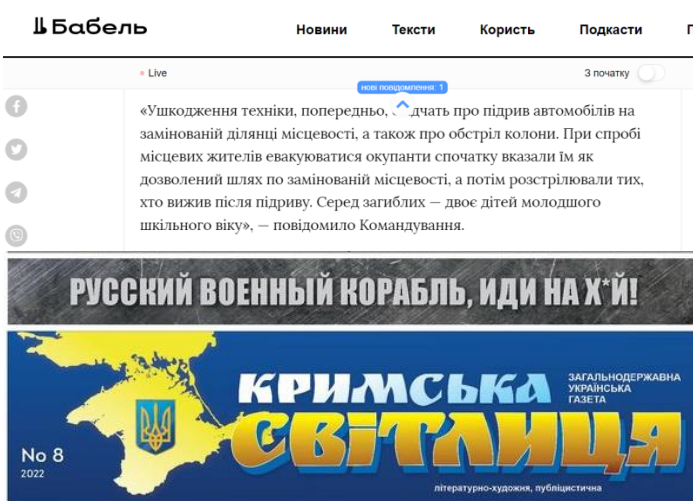


Figure 7. The meme usage for branding Internet (above) and printed (below) editions

Below there is an example of a text message with the expert’s soundbite: As Censor.NET reports, the information about defeats was also confirmed by the Head of Odessa Regional Military Administration, Maksym Marchenko. He noted: “It was confirmed that the missile cruiser ‘Moskva’ went exactly where our border guards had sent it on Zmiinyi Island! The ‘Neptun’ missiles, standing guard over the Black Sea, inflicted very serious damage on the Russian ship” (CN).

Figure 7 presents the examples of meme use for branding the Internet and printed media.

Figure 8 provides the examples of the meme’s use for issuing a media project of podcasts called “Russian fake, go ****”, the author debunks the disinformation of the Russian propaganda and fakes, reveals manipulations. The project title is a modification of the idiom-meme, where the component of “ship” is substituted with “fake”.

“THE RUSSIAN WARSHIP” MEME AS A COMPONENT OF MEDIA DISCOURSES

Firstly, pay attention to the fact that all kinds of memes analyzed in the article are based on an expression belonging not simply to the lexis of limited use, but to the **obscene** (lat. *obsenus* — vulgar, immoral) one. They are tabooed (prohibited) words and expressions related, as a rule, to the sexual activity of the person, physiological functions of the body and their results (Skudrzykowa, 2000, p. 142).



Figure 8. The example of using “the Russian warship” meme in branding a media project of podcasts “Russian fake, go ****!”

Lesia Stavycka classifies the word of *khui* as so called denudative invective, i. e. “beastly” names, pudential words, names of socially tabooed parts of body: “calling different ‘secret’ parts of body, the speaker as if demonstrates them taking clothes off them in public” (Stavycka, 2008).

A special status of the obscene lexis as a tabooed one specifies also a relevant position of researchers — lexicographers with its regard, i. e. usually this lexis is at the periphery of scientists’ attention.

The words can become tabooed at different development stages of any language, Ukrainian, in particular. This factor is one of the arguments for the supporters of the version that there are no languages without obscene lexis. As an example of a recent transfer to the category of obscene lexis one can mention such words as *chlen* (in the direct meaning — “a part of human or animal’s body”, in obscene — “membrum virile”, “penis”), *trakhnuty* (in the direct meaning — “make harsh, interrupted sounds as a result of a fall, a shot, an explosion or during work, movement, etc.”, “hit from the firearm”, “hit someone with a lot of force”, “expressive reference to any intensively expressed action”; in obscene — “have sexual relations”, “copulate”, “use someone sexually or financially”).

However, according to the survey results among the speakers, one can see that they estimate the degree of “**beastliness**” of obscene lexis (Stavycka, 2008, p. 17) in a different way. The verbal beastliness is understood as names of things and their peculiarities, deeds, actions that cause a feeling of impertinence of this word use and perception of such word use causes negative emotions in the addressee.

The volume of beastliness usually has historical and nationally specific nature (Stavycka 2008, p. 17). For example, at a particular development stage of the Ukrainian language, the words “*chlen*”, “*trakhnuty*” were not perceived by the speakers as beastly. With the development of an obscene meaning they augmented the amount of beastly lexis but speakers will estimate their beastly meaning as lower in comparison with the synonymic profanities: correspondingly, “*chlen*” — “*khui*”, “*trakhnuty*” — “*yibaty*” (*yebaty*). This understanding of the beastliness degree widens or narrows the areas of their use.

As an individual group, obscene lexis is characterized by situationality of use, relative idiomaticity (cliché), associativity of meanings, stylistic incompliance with the literary language standards, belonging to the themes tabooed in communication (Hrekov, 2019). Speakers resort to obscene lexis only in certain situations, understanding appropriateness of its use in such situations, but it is possible to use obscene expressions as senseless repetitions. Obscene expressions are mostly clichéd and reproduced by a speaker with fixed declinations, prepositions and other lexical and grammatical indicators. The obscene expressions are created as a result of associations, metonymic or metaphoric transformation, etc.

M. Grochowski pays attention to an emotional component of obscene lexis and specifies that they are the lexical units that help the speaker to express their feelings, at the same time violating language taboo. Using a vulgar expression, the speaker violates cultural and language convention that valid for a particular community.

According to a wide-spread cultural convention, the facts of human life, especially sexual, related to intimate parts of the body are not to be disclosed. The speakers understand that the use of certain expressions showing negative emotions, especially expressions — names of particular parts of the body and physiological functions (sexual intercourse) is considered inappropriate, and that the people’s community does not approve of the conversational behavior connected with the use of such expressions. In the consciousness of the speakers there is a certain kind of lexical self-censorship: they know that they violate generally accepted social standard using such sequences of sounds (Grochowski, 1995, p. 15).

The expression *idy nakhui* helps the speaker to express a strong wish to “discontinue any communication or connection with someone or something, implemented as a wish in a form derogatory for the addressee to move to a place beyond the border of the speaker’s personal area” (Stavycka, 2008, p. 26).

According to L. Stavycka, the core of “the Russian warship” meme is a so called “sending” owing to which the addresser moves away from the addressee with specification of the place of sending — “alien space”, body lower part. Its meaning relates both to a directive and expression: “I express my negative attitude to you and my wish not to see, or hear, etc., you, not to deal with you; I express a demand for you to behave in such a way for my wish to be fulfilled; at the same time I want to offend you and I am doing that” (Stavycka, 2008, p. 25).

The functions of the expression *idy nakhui* within “the Russian warship” meme as a communicative act lie in the possibilities for speakers to:

- receive psychological relief in the situation of an instant reaction to unpleasant and often unexpected course of events;
- decrease the social status of the addressee;
- establish the spirit of corporation;
- self-cheer-up in the situation related to a risk;
- use an obscene expression as a kind of a protective amulet.

The main function of the meme-expression of “the Russian warship” is **transgression** (*trans* — through; *gress* — movement), i. e. “stepping over”, overcoming social borders of the allowed, actualization of transcending as a person’s intention to leave the borders of objectivized nature and society being, overcome themselves as a subject of miscellaneous relations, self-implement as a personality in the course to meet the Other. As Michel Foucault wrote, in the act of transgression “the death of God draws us not to a limited and positive world, it draws us to the world which unfolds itself in the experience of limit,

makes itself and becomes done with itself in the act of excess, redundancy, abuse overcoming this limit, stepping over it, violating it” (Foucault, 1994).

The issue about the transgression due to the hybrid war of the Russian Federation against Ukraine is considered in one of the chapters in the monograph “Hybrid War: in Verbo et in Praxi” (2017), and these thoughts are also useful to understand the cultural context of “the Russian warship” meme because the full-scale invasion became another bloody whirl of the hybrid war started long before 2014.

M. Kolinko pays attention to the fact that transgression is addressed rather to boundedness of the person themselves than to the border of the communal, i. e. it is a kind of a person’s reaction to comprehension of the limitation of their being and it gains different forms of social practices — from the use of obscene lexis to the crimes and violations of the legislation in force. And “the war itself is a transgressive practice forcing to collective violation of the world order borders” (Hybrid war, 2017, p. 369).

However, it should be noted that the possibilities of cultural transgression performed for spiritual renewal and self-preservation of the cultural community to have been constricted for centuries since the hybrid war supposes not only actions on the battlefield but also creation of the conditions “for hidden control over cultural-and-worldview area to transform the mental field of the population of the countries-targets through re-orientation, weakening and then destroying the traditional spiritual and cultural values of the nation” (Abramov, 2020, p. 119).

Understanding the processes of how to conduct hybrid war allows for formulating relevant protective mechanisms of resistance to cultural expansion, first of all, in media environment. And the issue of the role of obscene lexis remains open in the processes of protection of spiritual and cultural values, although and, undoubtedly, quite contradictory. As V. Abramov notices (2020), transgression concerns the borders of the national safety reality itself because the violation of the standards becomes a permanent attribute of the social existence; the time for socializing social structures, standards, values the society just does not have time to comprehend reduces extremely.

Thus, the war actualizes the experience of transcending and transgression, the results of this process are the de-tabooing of obscene lexis in the Ukrainian media environment and the appearance of a range of memes with an obscene language core. The mem of “RUS — NI! PEACE — DA!” (Figure 9) can serve as an example. The humorous effect from the meme is specified by the uniting of literary English words (“RUS” — Russia or Russians, “PEACE” — peace) and Ukrainian (“NI” — “NO!”, “DA” — “YES!”), which form the words new in meaning, one of which is colloquial

and the other — obscene: “rusni pisda”. “Rusnia” — is a scornful title of the Russians and “pisda” is an obscene word for “vagina”, equivalent of “cunt”, “twat”, etc. Thus, if one is to read the written as the words of different languages there will be an anti-war slogan with the meaning of “Russia — No, Peace — Yes”; if to read it as Ukrainian words — “Rusni pisda”, i. e. the same anti-war slogan but not neutral, it will be with an emotional martial connotation. That creates additional context for the perception of the anti-war appeal: the victory and peace are possible if the bearers of different languages (different states) will unite their forces in struggle against evil.

Hence, we can observe how this and similar memes overcome fast cultural and language taboos, develop a wide use not only in Ukrainian-speaking media: “Russian warship, go fuck yourself’: Kyiv to honour troops killed on island” (R); “Russian warship, go f*** yourselves’: Final words of Ukrainian border guards protecting Snake Island — just 40 miles from Romanian border in the Black Sea — before Kremlin navy opened fire killing all 13 of them when they refused to surrender” (DM); “Ukraine soldiers told Russians to ‘go fuck yourself’ before Black Sea island death” (TG); “Ukraine soldiers who told Russian ship to ‘go f*ck yourself’ freed in prisoner swap” (TI); “Russkij wojennyj korabl, idi na chuj’. Dosadna odpowiedź ukraińskich bohaterów rosyjskim faszystom” (Npl); “‘Idi na chuj’ — rosyjska marynarka zdobyła wyspę węży i na tym jej rola się na razie skończyła” (Kpl), etc.

The obscene expression tabooed in a peaceful, determined and standardized life, has developed the halo of heroism, a legend as an idiom and verbal component of the meme. They start to call it a war-cry of resistance to the Russian warfare aggression: “Legendary expression. Let us remind, the border guards from Zmiinyi Island, to the proposition of the Russian ship to surrender, answered: ‘*Russkiy voyennyj korabl. Idi nakh...*’” “That is his (Roman Hribov’s — author’s note) expression of ‘*Russkiy voyennyj korabl. Idi nakhui*’ has become a war-cry of the Ukrainians in fight against occupants, which all Europe and other world know” (G, 06.03.2022).

Extralinguistic factors are determining to develop this connotation of “the Russian warship” meme: the beginning of the war, the inevitability of which was under an intensive discussion but there were doubts in its possibility; the attack on Zmiinyi Island; the absence of precise data about the destiny of the border guards; the statement of their death and then information about their capture; the panic and perplexity caused by these events; the pride and bravery of a deed of a person who is on the border of death and life; the need to find your own support point; the non-understanding what to do next, etc.

Thus, in media environment “the Russian warship” meme becomes, first



Figure 9. O. Hrekov.
RUS — NI! PEACE — DA!

of all, a symbol of brave and desperate resistance to the unjustified military aggression and violation of the world order established after World War II. In its lifecycle in the media environment it is included into new sociocultural contexts; that leads to the transformation of its sociocultural code with regard to the cultural belonging of the information modifier and the consumer. For example, Zuzanna Stańska discloses one of the historic contexts of the “Russian warship” meme, illustrating the publication under the author’s meme of Maciej Lubiński. Its basis is quite a famous painting by Illya Repin “The Reply of the Zaporozhian Cossacks”, the unfinished draft, 1891, which is kept now in the Kharkiv Art Museum in the city of Kharkiv, which is being intensively shelled by the Russians (Stańska, 2022). We assume that the verbal obscene component as a part of a meme is rather an emotional manifestation because understanding its emotive potential by the representatives of different linguacultures will differ. Moreover, not all memes with obscene lexis in them become so widely spread in the media environment as “the Russian warship” meme.

As an example, we can provide memes with a similar obscene expression from the Polish media culture (Figure 10 and Figure 11). In the first meme, the image of a monkey represents a typical greedy guy who deceives everybody, envies his neighbours and is not ready to pay to anybody for anything. Thus, this “monkey” will deceive you and find enough arguments for that rather than pay.



Figure 10. Meme ‘Ale ich w chuja
zrobiłem z wypłata’,
bibly.pl

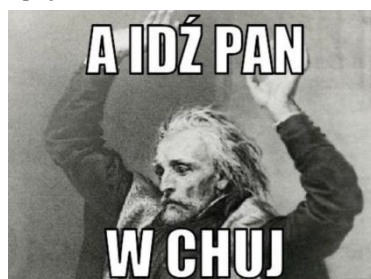


Figure 11. Meme
‘A idź pan w ch...’,
memy.pl

Humorous effect of the other meme is created by a traditional technique of discrepancy between “high” and “low”. The meme is based on a famous picture depicting a famous doer of the past, a person of high morality, preacher pater (ksiądz) Skarga. A writing with an obscene word is added to it.

These memes are connected, to some extent, to transgression, but this is postmodern transgression of everyday life — ruining the authority, carnivality. These memes do not become extremely popular in media and are taken rather as a plebeian joke in the direct meaning of obscene expressions.

Instead, the situation with “the Russian warship” meme is different, because it, apart from the codes of particular linguaculture, is a fixation of a phenomenon, which some experts call “the first world media war”. The interview with A. Drobovych “The First

World Media War’ can be provided as an example of this point of view. What will Russia’s attack on Ukraine be called in history and what to do to May, 9”, where the hero notices: “Concerning the specifics of this war. The battlefield is not only the territory of Ukraine. In the information environment this is, maybe, the biggest media war in the history of mankind. This was absent during World War II. Even the war in Syria,... there were not so many people in the combat zone with gadgets and Internet showing that. Correspondingly, the engagement into this war is much higher” (NV).

Notice that it does not say only about available numerous technical means that fix combat operations, war crimes but also about powerful media processes of both positive and negative types: attacks through disinformation and fakes, resistance through discrediting disinformation, creation of heroism discourses, glorifying real and fabulous victories, humiliation of the enemy, etc.

“The Russian warship” meme is an important element of these processes adding the **discourse of heroism or legend** at the same level as histories about the deeds of “Azovstal” heroes, “the Ghost of Kyiv”, the symbol of invincibility — a cupboard with a rooster in Borodianka, the story of cat Gloriii’s rescue, the dog-pyrotechnist Patron, the legends about Chornobaivka, the little animal Bavovniatko and many others.

It should be specified that the media themselves determine this phenomenon continuing the creation the discourse of heroism. The publications of “From “Ghost” to “Azovstal”. 7 symbols of Ukraine’s invincibility during the war” (UT), “Legends and memes of the war: the Ukrainians have been committing people’s resistance for 100 days already” (IPN) etc., can be provided as an example.

In fact, the story of the border guards from Zmiinyi Island, their reply to the Russian warship, the destruction of “Moskva” etc., in media publications both in Ukraine and the world, are marked “legendary”, “heroic”: “*Bohaterska śmierć obrońców Wyspy Węży. ‘Rosyjski okręcie wojenny, spie***laj’*” (Wpl); ““The Russian warship, go ***!’ — who said the *legendary* phrase and why the name of the author is not disclosed” (SN); ““The Russian warship, go f***’, — was heard the answer to have already become *legendary*. The island was occupied, and in several weeks ‘Moskva’ was destroyed” (SFO).

Moreover, “the Russian warship” meme relates also to one more discourse traditional for the Ukrainian culture — the **discourse of a hero’s immortality**. Recollect in this context the phenomenon of postwar literature – chimera novels, in particular “Cossack family has no end” and transgressive motifs in created images of their heroes (Zhuravska, 2018).

Although media environment is a new phenomenon, it does not only create new but also implements codes and manifests inherent to Ukrainian culture. The discourse of immortality actualized by the meme is not accidental because first it was officially announced that the defenders of Zmiinyi had died and then it became known that they had been captured. In this way, the heroes of the current Ukrainian legend became “animated”, which is completely logical for “media hyperreality with their simulations and simulacra” (Abramov, 2020) and it was not left unnoticed by the aggressor. The Russian media started sharing propagandistic memes, the typical examples of which are “Never make the Russian warship angry”, “You go f*** yourself”.

Further events (the destruction of “Moskva”, the liberation of the island, the establishment of the Ukrainian flag on it) only stimulated the work of the Russian military propaganda on disinformation. Russian propaganda generates numerous fakes trying to distort the legendary Ukrainian myth of Zmiinyi and to create their own one, where the heroic deed of the Ukrainian border guards had to be cancelled: “Shoigu called an attempt of the Ukraine’s Armed Forces to take over Zmiinyi Island a complete failure”; “Russia as a gesture of a kind will took the station out of Zmiinyi Island”; “Keosian: the flag of Ukraine lies as a miserable rag on Zmiinyi Island” (RNrus). The mentioned headlines of the Russian agency demonstrate the violation of journalistic standards, distortion of facts, pumping with emotional and judgmental lexis, etc.

First, the state Russian agencies shared the information that V. Zelenskiy ordered to attack the island for a “media” result to May 9 “Victory Day” following the advice from the British consultant. Moreover, the fake developers did not take into account the localization of binding certain dates to the Soviet chronotopos of Great Victory and their absence in current postimperial cultures, particularly, Ukrainian. Then, the Russian propagandists added their version of events on Zmiinyi with a made-up story that the Ukrainian military men believed the legend about the burial of Achilles on the island with his shield, which gives power over the world and are trying to capture this mythic artefact. The Russian media supported this fake version with articles like “The one who owns Zmiinyi — owns the world: Why the Russian troops took the sacral territory”. In fact, the island has a strategic meaning, unrelated to myths but rather to a need of Ukraine to protect its south areas and the Ukrainian waters in the Black sea; that is why it was recaptured from the occupants (Ishchenko, 2022).

The motif of “heroism” correlates to motifs of “insanity”, “immortality” and characterize a significant part of media products related to “the Russian warship” meme.

Vasyl Vyrozub, an Odesa priest, who departed to Zmiinyi Island on the “Sapfir” rescue boat to take the bodies of border guards and was captured, in his interview to Hromadske radio said: “They thought

that we were a special unit to capture Zmiinyi. When they found out that we were real chaplains because we were dressed accordingly, they said: ‘You are either *insane* or *immortal*’. I thought a bit and said: ‘You know, *immortal*, indeed’” (NS). In the report from Kharkiv, a Ukrainian city being shelled every day, the heroine Olena Rofe-Beketova, a Director of the biggest local charity fund says: “They went out and fooled around, roared with laughter, demonstrating scorn instead of fear, to send their univocal message to the ‘Russian warship’” (Halko, 2022).

The examples above are also interesting due to their demonstration of awareness about the message to the “Russian warship” formed in the consciousness of Ukrainians as an extremely brave and heroic action. One can see tight cooperation, transfer of media messages into audience’s consciousness and vice versa — the society’s position formed pumps the media environment.

Thus, “the Russian warship” meme, the verbal core of which is an obscene expression is instantly spread in the media environment, particularly, in the official one, violating conventional cultural and lingual taboo. For the Ukrainian society it became a kind of cultural transgression caused mainly by the situation of hostility and relevant public sentiments. The meme is shared in the conditions of the hybrid war and information counterstand as its important component and basis for creation of legendary myths of new times. As a media product, the meme actualizes discourses of heroism, immortality, being implemented through the codes both of Ukrainian national and universal media culture first of all, as a component of a news discourse (operative and socially significant news).

Sources:

- (CN) Cenzor.net. <https://censor.net>
- (DM) Daily Mail. <https://www.dailymail.co.uk/home/index.html>
- (FRukr) Do Russian Speakers Need Kremlin Protection in Ukraine? Freedom. <https://uatv.ua/en/russian-speakers-need-kremlin-protection-ukraine>
- (G) Gorsovet. <https://gorsovet.com.ua>
- (Kpl) KONFLIKTY. <https://www.konflikty.pl>
- (KS) Starzak, G. (2014). Książd Skarga trafi na ołtarze. Dziennik Polski. <https://dziennikpolski24.pl/ksiazd-skarga-trafi-na-oltarze/ar/3677012>
- (LB) LB.UA. <https://lb.ua>
- (Npl) NIEZALEŻNA. <https://niezalezna.pl>
- (NV) NV. <https://nv.ua>
- (OA) Оперативний ЗСУ (Operational AFU). <https://t.me/operativnoZSU>
- (PRukr) Прямий. <https://prm.ua>
- (R) Reuters. <https://www.reuters.com>
- (RFERL) Radio Free Europe / Radio Liberty. <https://www.rferl.org/Ukraine>
- (RVK) ‘Russkiy voyennyy korabl. Idi nakh@y’ — Battle of Snake. Українська правда (Ukrainian Truth). <https://www.youtube.com/watch?v=LDrFVdms8yk>
- (SFO) STOPFAKE. <https://www.stopfake.org>
- (SN) SUSPILNE NEWS. <https://suspilne.media>
- (TG) The Guardians. <https://www.theguardian.com>
- (TI) The times of Israel. <https://www.timesofisrael.com>
- (UN) Ukrainian News. <https://ukranews.com>
- (UT) Українська правда (Ukrainian Truth). <https://www.pravda.com.ua>
- (Wpl) WPROST. <https://www.wprost.pl>
- (B) Бабель. <https://babel.ua>

References (translated and transliterated)

- Abramov, V. (2020). Security as a Transgress: Ontological Status of the National Security Phenomenon. *Investytsiyyi: praktyka ta dosvid*, 15–16, 116–120. <https://doi.org/10.32702/2306-6814.2020.15-16.116>
- Fuko, M. (1994). *O transhressyy. Tanatohrafiya erosa* (pp. 117–118) [About transgression. Thanatography of eros].
- Grochowski, M. (1995). Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów (pp. 47–50). PWN.
- Halko, D. (2022). 'Pust zhyzn pobezhdaet smert'. Reportazh iz Kharkova, hde prodolzhaetsia 'prazdnychnyi' komendanskyi chas dlynoi v 1,5 sutok ['Let life conquer death'. Report from Kharkiv, where the 'festive' commandant's hour lasts 1.5 days long]. *Novaya Gazeta*. <https://novayagazeta.eu/articles/2022/08/24/pust-zhizn-pobezhdaet-smert>
- Hibrydna viina: in verbo et in praxi [Hybrid war: in verbo et in praxi] (2017). NilanLTD.
- Hrekov, V. (2019). The Role of Lexicology in Studying and Enhancing Translation Skills. *Young Scientist*, 9(73). DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-36>
- Ishchenko, N. (2022). Lehenda pro Zmiinyi. Yak mif pro Akhilla stav u pryhodi rosiiskii propahandi [The legend of the Serpent. How the myth of Achilles came in handy with Russian propaganda]. *Stopfake*. <https://www.stopfake.org/uk/legenda-pro-zmiyiniy-yak-mif-pro-ahilla-stav-v-nagodi-rosijskij-propagandi/>
- Shvedova, M. and others. (2017–2022). *Heneralnyi rehionalno anotovanyi korpus ukrainskoi movy (ГРАК)* [General Regionally Annotated Corpus of the Ukrainian Language]. <http://uacorpus.org>
- Skudrzykova, A. (2000). *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*. Spółka Wydawnicza-Księgarska.
- Stańska, Z. (2022). Want to Insult Your Enemy? Get Inspired by the Badass Zaporozhian Cossacks! *DailyArt*. <https://www.dailyartmagazine.com/zaporozhian-cossacks-reply>
- Stavycka, L. (2008). *Ukrainian Without Taboos: a Dictionary of Obscenities, Euphemisms and Sexual Slang*.
- Wunderlich, L, Hölig, S, & Hasebrink, U., (2022). Does Journalism Still Matter? The Role of Journalistic and non-Journalistic Sources in Young Peoples' News Related Practices. *The International Journal of Press/Politics*, 27(3), 569–588. <https://doi.org/10.1177/19401612211072547>
- Zhuravska, O. (2018). *The dichotomy of a «real» and «unreal» chronotopes as a genre category of the Ukrainian whimsical novel of the 2nd half of the 20th century* (Thesis for the degree of a Candidate of Philological Sciences).

Оксана Журавська

Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна

СИМВОЛІЧНА ПРИРОДА, КУЛЬТУРНІ КОДИ І МЕДІАФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ МЕМА «РУССКІЙ ВОЄННИЙ КОРАБЛЬ»

Частина перша

Метою дослідження є аналіз символічної природи, культурних кодів різноманітних модифікацій одного з найпоширеніших українських мемів 2022 року, його ролі у творенні й розвитку новітніх медійних дискурсів, а також визначення тенденції щодо його використання в публікаціях мас-медіа. Предметом вивчення в розвідці є мем «Русській воєнний корабль» і група його модифікацій, які поширилися в медіапросторі після 24 лютого 2022 року. Констатується, що сфера медійного функціонування мема колосальна, він поширюється не тільки у вербальній, але й візуальній формі, репрезентований цілою низкою медійних і мас-медійних жанрів, починаючи від постів у соцмережах від офіційних осіб у державі й закінчуючи брендуванням і окремих медійних проєктів, і медіа. Особливістю цього мема є також те, що він долає кордони національно орієнтованого медійного простору за законами новинних жанрів як актуальна й соціально значуща інформація. Особливістю поширення мема є те, що його вербальним ядром є обценний вислів, уживання якого за нормами багатьох лінгвокультур є вкрай обмеженим. Завдяки методам нарративного аналізу, узагальнення, інтерпретації автор статті визначає роль мема у формуванні новітніх різновидів дискурсу героїки, безсмертя, що важливі в умовах гібридної війни та інформаційного протистояння.

У результаті дослідження з'ясовано, що мем стає символом сміливості й відчайдушності спротиву безпричинній військовій агресії і порушенню встановленого після Другої світової війни світового порядку. У статті визначено тенденції в зміні медійної функціональності мема, що полягає в поступовому пом'якшенні обценної категоричності вербальної конструкції через заміну його еліпсованими варіантами, метафоричними евфемізмами, висловами-алюзіями тощо. Вивчення іронічного філологічного медіадискурсу мема «Русській воєнний корабль» оприявнює, з одного боку, його трансгресивну природу, тобто функцію додання заборон під час кризових граничних ситуацій, а з іншого боку, демонструє значущість мема для процесів національної самоідентифікації. Новизна дослідження полягає у вивченні функціональності мема в різних медійних дискурсах, зокрема професійного журналістського, міфологічного героїчного, філологічного іронічного тощо. Перспективним можна визначити подальше вивчення мема на різних етапах його медійного життєвого циклу.

Стаття подається у двох частинах. У цьому випуску розглядається природа і дискурс цього мема.

Ключові слова: мем «Русській воєнний корабль»; медіа; мас-медіа; культурні коди; медіадискурс.

Стаття надійшла до редколегії 01.06.2022