

Київський університет
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko
Kyiv University

Засновано 2012 р.
Щокварталу

Since 2012
Quarterly

СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2023 ——— ISSN 2311-259X ——— 29(1) —————

Склад редакційної колегії затверджено на засіданні Вченої ради
Київського університету імені Бориса Грінченка від 30.11.2022

Головний редактор:

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

Заступники головного редактора:

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

Русудан Махачаєвілі, 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

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

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

Наталія Віннікова, 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)

Віталій Корнєєв, д-р н. із соц. комунікацій, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Тетяна Крайнікова, д-р н. із соц. комунікацій, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Тетяна Опришко, канд. н. із соц. комунікацій, 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

Вікторія Сошинська, канд. н. із соц. комунікацій, Київський університет імені Бориса Грінченка

Тетяна Фісенко, канд. н. із соц. комунікацій, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського

Світлана Фіялка, канд. н. із соц. комунікацій, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського

Ольга Хамедова, канд. філол. н., Київський університет імені Бориса Грінченка

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

ЗМІСТ

Практики інтерпретації художнього тексту

Тема пам'яті й тотожності в сучасній українській прозі
Лідія Кавун 1

Біблійні мотиви у сучасній українській літературі
Володимир Павлов 8

Зомбі в повісті про Голодомор: епатаж Бриниха і травма нації
Лідія Король 14

Часові та просторові виміри дискурсу самотності в романі Крістофера Ішервуда
«Самотній чоловік»
Антон Дранніков 22

Біографістика і текстологія

Чи малював Шевченко портрет Марії Козачковської? (Проблема достовірності
мемуарних записів її онука)
Олександр Боронь 30

Медіа та віртуальна реальність

Життя на грані: гостра проблематика серіалів для підлітків
Олена Росінська 38


ДРАМА-time

Образ Бориса Грінченка та його контексти у п'єсі Мар'яни Ангелової «Синдром
Грінченка»
Олена Бондарева, Галина Бітківська, Артур Брацкі 47

Синдром Грінченка. Драма словникового запасу. П'єса
Мар'яна Ангелова 54

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.1>
УДК 821.161.2-3.09'06

Лідія Кавун

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
вул. Університетська, 22, Черкаси, 18031, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-2782-7521>
kavun_li@ukr.net

ТЕМА ПАМ'ЯТІ Й ТОТОЖНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення питань пам'яті й тотожності в умовах глобалізації, деколонізації, загострення російсько-української війни, активізації пошуків національної й індивідуальної ідентичності, зокрема засобами художнього слова. Об'єкт дослідження становлять художні тексти української літератури початку XXI століття, які фіксують пам'ять, порушують проблеми тотожності й історичної тяглості. Епічний вимір проблеми найповніше репрезентують романи Тані Малярчук «Забуття», Софії Андрухович «Амадока», Марії Матіос «Букова земля». Предметом студії є індивідуальна та групова пам'ять і тотожність, свого часу штучно витіснена із національного наративу й зумисне перервана диктаторським радянсько-російським режимом. Мета дослідження — проаналізувати художню реконструкцію пам'яті і тотожності українців у вітчизняній літературі початку XXI століття, з'ясувати інструменталізацію пам'яттєвих смислів і ролі пам'ятання/забування.

У результаті дослідження за допомогою герменевтичного методу простежуємо художню інтерпретацію пам'яті в контексті інтенсивного осмислення місця і ролі українців у розгортанні сюжету історії, повернення їм почуття індивідуальності, і просто неповторності, інтегральності і тяглості (тобто сталості). Роман «Забуття» Тані Малярчук оповідає про пам'ять та місце сучасної людини в постколоніальному українському просторі, про усвідомлення нею зв'язку і спадкоємності минулого, теперішнього і майбутнього. Роман Софії Андрухович «Амадока» обертається навколо історії чотирьох поколінь різних епох і об'єднаний темою розриву пам'яті, традиції, часу, простору. Вдалу спробу позитивного опрацювання пам'яті й тотожності на матеріалі історії Буковини XVIII–XXI ст. здійснила Марія Матіос у романі «Букова земля». Окрім спільної мети — викриття радянської псевдопам'яті й (від)живлення питомої української тотожності, автори порушують проблеми регіональної специфіки суспільного сприйняття і розвінчування радянсько-російських міфів щодо СРСР.

Перспективами дослідження теми пам'яті й тотожності є відтворення всієї палітри смислових ресурсів, зашифрованих в українській літературі. Це може стати способом звільнення з-під влади міфів російської імперії.

Ключові слова: сучасна українська література; тотожність; пам'ять; тяглість; ідентичність; роман.

І в минулому, і в сучасному суспільстві поняття пам'яті й тотожності є органічно переплетеними. Пам'ять завдяки своїй силі пригадування та рефлексії сприймається як основний і необхідний шлях для самовідкриття, самовираження та самопізнання, що має вирішальне значення для розуміння фізичного й духовного світу. Відтак пам'ять стає основоположною для тотожності, оскільки саме через складний процес і групового, й індивідуального спогаду та пам'яті культурні, політичні, національні, релігійні, гендерні ідентичності не тільки уявляються, але й конструюються, реконструюються та репрезентуються. «Пам'ять і тотожність стали майже синонімами», — зазначає П'єр Нора (2014, с. 65). Згідно з класичним твердженням Джона Локка (2017, с. 137), тотожність сягає так само далеко, як і наша свідомість, отже, наше почуття тотожності сформоване нашою усвідомленою пам'яттю.

Глобалізація, перетворення світової цивілізації, переколювання державних кордонів на межі

XX–XXI ст. задають новий темпоритм, у якому пам'ять переколюється, змінюється, доповнюється — одним словом, використовується. Сьогодні, у часи після розпаду советської імперії й сучасної російсько-української війни, існування українства загальною і української культури зокрема — це життя на межі смерті: боротьба, виживання, умирання й (від)живлення. Тобто існування як безнастанна турбота про збереження особистої та національної тотожності, яка тепер піддається черговому випробуванню, адже Росія задля реалізації своїх імперських амбіцій вдалася до воєнної агресії й водночас маніпуляцій тотожністю українців через вплив на пам'ять. Йдеться про привласнення української історії, культури, заперечення нашої мови, також спалювання шкільних підручників з історії України й української мови і літератури, повалення старих пам'ятників і будівництво нових, створення кінострічок (останнім часом — телефільмів); тобто російський тоталітаризм скерований на вилучення певних історико-культурних

фактів і створення інших інтерпретацій минулого й сучасного. Ці зміни зорієнтовані на колонізацію, поневолення й домінування та стосуються «змісту пам'яті та її значення, зокрема функції, виконуваної певним фрагментом пам'яті, або її провідної думки, та її зв'язку з пам'яттю інших груп» (Голька, 2022, с. 131).

Саме задля збереження національної ідентичності в ситуації виходу з колоніалізму українська еліта активно розпочала повернення українцям пам'яті про їхню національно-культурну генеалогію. Одним із векторів постколоніальних досліджень стали «дослідження антиімперських стратегій та ідеологій, питання глобалізації, багатокультурності й аналіз різних форм підпорядкування — національного, расового, гендерного, класового, генераційного» (Гундорова, 2012, с. 8).

Оптика студіювання проблематики взаємовідношення імперського центру і колоніального простору, яку задав Едвард Саїд у праці «Орієнталізм», в українському літературознавстві змістилась у бік аналізу деколонізації колишніх народів «другого світу», нового історизму й деконструктивізму. Підставою стало розуміння того, що Радянський Союз функціонував як імперська структура, яка базувалася на консенсусі замовчувань, міфів, забуття і компромісів. Пам'ять як соціокультурне й літературне явище стає об'єктом вивчення в наукових розвідках Т. Гундорової, С. Павличко, О. Пахльовської, Я. Поліщука, О. Пухонської та ін.

Заради (від)живлення пам'яті, яка є найважливішою складовою тотожності, сучасна українська література розпочала інтенсивне осмислення місця й ролі українців у розгортанні сюжету історії, повернення їм почуття індивідуальності й просто неповторності, інтегральності, тягlosti (тобто сталості). Цю проблематику можна відстежити у творчості Марії Матіос, Василя Шкляра, Мирослава Дочинця, Тані Малярчук, Софії Андрухович, Оксани Забужко, Леоніда Кононовича та ін.

Відтак тема пам'яті й тотожності стає одним із елементів жанротворення сучасної романістики. Приклади актуальних сучасних романів підтверджують зазначені тенденції.

Пам'ять та історія, де пам'ять віддзеркалює індивідуальний особистий досвід конкретних історичних подій, відтворюються в «Чорному вороні» Василя Шкляра (2009). До життя окремої людини на тлі української історії часів Першої й Другої світових воєн, колективізації, «розквіту» й нівелювання соціалізму, занепаду села перших років незалежності звертається Володимир Лис у романі «Століття Якова» (2010). Подоланню комунікативної прірви між членами родини, між Україною і світом на початку ХХІ століття присвячує Ліна Костенко твір «Записки українського самашедшого» (2011). Про травматичний досвід, забуття і пригадування говорить Таня Малярчук у «Забутті» (2016). Культурно-ментальна

розділеність українського роду й подолання розриву між сходом і заходом України, пов'язування різних людей в одну спільноту стали предметом художнього осягнення Софії Андрухович у романі «Амадока» (2020).

Образ плинності часу і власне концепт забуття закладений у самій назві твору Т. Малярчук. Авторка «Забуття» розмірковує над перервністю, плинністю людської екзистенції та приходить до усвідомлення, що це рух між своїм і чужим, минулим і сучасним. Час «об'єднує безкінечну вервицю безглузких подій» (2016, с. 9); він, як «синій кит», поглинає людське життя, перетравлюючи в собі геніїв і лузерів, героїв і злочинців.

Роман «Забуття» Т. Малярчук оповідає про пам'ять і місце сучасної людини в постколоніальному українському просторі, про усвідомлення нею зв'язку і спадкоємності минулого, теперішнього й майбутнього. Авторка позиціонує себе як речник міленарної генерації, своє захоплення історією вона інтерпретує як таку собі «інтелектуалізацію» внутрішнього конфлікту, як сховок у «розумі, щоб не відчутти чогось сильного і ганебного» (2016, с. 215).

Травматичний досвід минулого сприяє видобуванню схожих переживань із багажу культурної пам'яті. Сучасна людина розчарована соціумом і позбавлена відчуття безпеки: ізоляція, самотність, страх переслідують героїню твору. Для неї «світ перестав бути місцем, де можна було бути впевненим у собі, і жах» охопив її «так само, як сто років» тому В'ячеслава Липинського (2016, с. 156). Про цього українського історика польського походження початку минулого століття жінка вперше дізналася, вивчаючи в бібліотеці старі газети, листування, щоденники, документи тощо. Її відтворення пам'яті минулого спирається на риторику людей чину, людське в історії, що однак не убезпечило цілу епоху від незаслуженого забуття. Йдеться про українських емігрантів Василя Доманицького, Євгена Чикаленка, В'ячеслава Липинського, які жертвовно відстоювали українську ідею. Водночас, позбавлені щастя жити на батьківщині, вони борються з власною невиліковною хворобою — туберкульозом. Сухоти, крім семантики реального діагнозу, символізують ще й захворювання відчуженістю, дисгармонійністю людини на початку ХХ століття.

У композиції роману «Забуття» виразно окреслено дві сюжетні лінії: історію життя В'ячеслава Липинського — теоретика концепції українського монархізму, який був філософом у політиці й лузером в особистому житті, і нашої сучасниці — інтелектуалки, виключно самотньої жінки, яка страждає на психічні розлади. У романному наративі хвороби концептуалізовано і показано як метафору актуальних суспільно-культурних зламів, інтелектуальної та екзистенційної криз.

На перший погляд, між В'ячеславом Липинським, який жив на початку ХХ століття, та інтелектуалкою ХХІ століття немає нічого спільного. «Ми

настільки різні і чужі одне одному, що ніяка розповідь не змогла би поєднати нас в одне ціле...» (2016, с. 7), — зауважує наша сучасниця. Героїня роману «Забуття» акцентує розщеплення пам'яті, руйнування зв'язку з минулим, перервність історії, української ідентичності. Водночас вона вказує на те, що існують три точки перетину їхніх життів: В'ячеслав Липинський колись провів у її рідному місті кілька днів, вона — кілька годин у його рідному селі, і народились вони в один день, лише з різницею в 100 років. У романному нарративі чітко зафіксовано місце пам'яті як у географічному, так і в метафоричному сенсах (*lieux de mémoire*). Це українське село, яке є джерелом збереження культури української ідентичності, метафорою часопростору пам'яті.

Топос Києва, у якому мешкає інтелектуалка ХХІ століття, прочитується в романі не лише як значущий архітектурний простір пам'яті постколоніального покоління українців, але і як метафора «саду пам'яті» (*gardens of remembrance*).

Столиця України є історичним, культурним, науковим центром, де зібрано квіт нації, інтелектуальну еліту, яка має обов'язок виконувати функції збереження, ідентифікації й диференціації пам'яті українського народу. Ідентифікаційна роль пам'яті заснована на спадкоємності традиції: «Функція культурної мнемотехніки полягає в забезпеченні наступності, або ідентичності. Ідентичність, як неважко здогадатися, заснована на пам'яті і спогадах про минуле» (Ассман, 2004, с. 95). Функція диференціації пам'яті виражається через протиставлення «своє / чуже», яке, своєю чергою, стає основою поділу людей на групи за певними ознаками, чи то нація, чи то соціальна група, чи то релігійна громада і т. п.: «Чужість, породжена культурою, може інтенсифікуватися до ксенофобії, ненависті між народами і війни на знищення. Така амбівалентність входить у феноменологію культурної пам'яті» (Ассман, 2004, с. 95).

Найновіший роман С. Андрухович «Амадока» обертається навколо історії чотирьох поколінь різних епох і об'єднаний темою розриву пам'яті, тотожності, часу, простору. «Маємо прикметне для постколоніальних романів не лінійне раціональне уявлення про історію роду, а коло вічного повернення» (Гундорова, 2012, с. 119). Саме воно, зауважує Тамара Гундорова, і «знімає розрив поколінь, силоміць перерваних тоталітарною машиною, що руйнувала і пожирала цілі генерації» (Гундорова, 2012, с. 119). С. Андрухович концептуалізує образ пам'яті, що пов'язаний із аналізом проблем провини й спокутування, проживання минулого, викорінення буття та ін. Авторка поєднує в логічний переконливий нарратив декілька дражливих тем: війну на сході України, Голокост, Другу світову війну, боротьбу УПА, неокласиків і «розстріляне відродження». Вони сприймаються як складники української ідентичності. «Це теми, пов'язані з травмами ХХ століття», — зауважує С. Андрухович (Андрухович, 2020с).

У метафорі, яку декларує назва твору, Амадока прочитується як Україна, що може не відбутися і зникнути як культура, як цивілізація в сучасному глобалізованому світі. У романному часі це найбільше в Європі озеро, яке було позначене на середньовічній мапі. Про нього згадував ще Геродот у своїй «Історії». Озеро існувало на території України, на межі Галичини й Поділля, упродовж кількох століть аж до свого безслідного зникнення. С. Андрухович пояснює, що Амадока — це «метафора на позначення великої сукупності якихось сюжетів, яких ми не пам'ятаємо сьогодні і які оминаємо увагою. Це білі плями, незагоєні травми, які тривожать і які ми не можемо окреслити» (Андрухович, 2020b).

Семантику образу Амадоки доповнюють такі алегорії, як Архів, Музей історичних коштовностей, кладовище. Архів у трактуванні С. Андрухович означає сховище, простір збереження приватних людських історій. Музей передбачає наявність історичних цінностей у сучасному бутті. Кладовище символізує забуття і відмолодження пам'яті.

Переплітаючи в композиції твору різні часові пласти — початок ХХІ століття, 20–50-ті роки ХХ століття — й різні простори (східної й західної території України, її столиці — Києва), авторка здійснює спробу відмолодити родову національну історію, з'єднати розрізнені фрагменти пам'яті та «зшити» її в цілісне полотно культурно-національної пам'яті. Таку роль у романному хронотопі відведено головній героїні роману, архіваріусу Романи. Вона забирає з госпітала в Києві дуже понівеченого шрамами чоловіка, якого поранено на війні на сході України. Він дивом залишився живим, однак утратив пам'ять. Чоловіка неможливо фактично ідентифікувати, оскільки його тіло спотворене. Однак Романа впізнала на всуціль забинтованому обличчі «його губи. Вона ні з ким би його не сплутала. Цей контур. Ця тріщинка на нижній. Кутики» (2020а, с. 144).

Хірурги в госпіталі докладають неймовірних зусиль, щоб зшити пошматоване тіло вояка; психіатр намагається повернути пам'ять хлопцеві. Тут головним об'єднувачим моментом лишається відновлення цілісності людської ідентичності, що формує смислові обшири символу. Пошматованість тіла й розщеплення пам'яті героя уособлюють теперішню ситуацію в Україні: окупацію Росією Криму, кровопролиття в Донецькій і Луганській областях, зумовлене російсько-українською війною, маніпулювання пам'яттю українців і формування гібридної ідентичності на захоплених ворогом територіях.

У романному часі Романа дбайливо «чипізує» вояка детальними спогадами «про західну родинну сагу і кілька романізованих біографій про людей із геть чужого йому культурного світу. Пришиває українську мову й історію про кохання в часи Голокосту» (2020а, с. 152). Читачеві зрозуміло, що їй не можна довіряти, адже Романа чує

російську мову з уст Богдана, яка пробивається крізь його сон, марення, галюцинації. Крім того, поблиски у свідомості чоловіка висвічують іншу історію життя — людини зі сходу України. Коли «коротка мить розбивалась на мікроскопічні фрагменти, розтягнуті кінематографічною плівкою за межі часу» (2020а, с. 185), то в пам'яті Богдана виринали з темного забуття картини радянського Донбасу — «цинобрових комбінатів», «неозорого промислового раю, захищеного під ковдрою ядучого хмаровиння» (2020а, с. 733), багатющої домашньої бібліотеки, образів діда і батька, залюблених у свою справу тощо.

Однак Романа знято намагається повернути здатність чоловікові жити в сучасних реаліях, відтак прагне прищепити чужу пам'ять Богдану, іншу тотожність, спонукає до «проживання» іншої екзистенції. Так він потрапляє несвідомо в чужу для нього історію родини з Галичини, яка оживає в його свідомості й стає частиною теперішнього життя героя роману. У романному часопросторі таким чином фактично долається ментально-культурна розділеність українців, які живуть на її східних і західних територіях, та стверджується цілісна національна історія.

Романа має владу над минулим, оскільки працює з архівними матеріалами й наділена багатою уявою. Відтворення архітектури національної пам'яті минулого спирається на приватне життя кожного з героїв роману: Уляни Фрасуляк і Пінхаса Бірнбаума, офіцера НКВД Красовського, єврейської дівчини Зої, професора — батька Богдана та ін. Усі голоси персонажів у романі звучать опосередковано через Романа, що пере-оповідає забуті й знищені історії. С. Андрухович в одному з інтерв'ю зауважила, що три частини її роману можна охарактеризувати як три різні жанри: любовний роман, есе, історичну драму (Андрухович, 2020с).

Прикметно, що сліди минулого головна героїня відчитує з «пожовклого барахла», яким наповнені чотири валізи. Їх приніс до Архіву справжній Богдан-галичанин перед від'їздом на війну.

Старі зошити, списані школярським похилим письмом, фіолетовим чорнилом, вицвілим і розмитим, схожим на марганцівку. Коричнево-сепієві знімки зі зубцюватими краєчками. З глянцевого прямокутника визирали наївні і розгублені обличчя людей з минулого століття: жінки в хустках і беретках, чоловіки в недоладних костюмах, перелякані й заплакані діти. (2020а, с. 37)

Ці непотрібні речі, фотографії, предмети стають «ілюстраціями до цілої епохи» (2020а, с. 39) (щоправда, у приватному її віддзеркаленні) і забезпечують романному часопростору міжпоколіннєву трансляцію значущих для групи знань про минуле, відтак прочитуються як ключові детермінанти родинної ідентичності.

Символізація в романі «Амадока» С. Андрухович розширює літературні, біографічні, культурні, національні контекстні зв'язки та скерована до джерел давніх культур і релігій. Загалом художній текст постає як мнемонічне мистецтво *par excellence*, оскільки є виявом роботи пам'яті й уписується в простір пам'яті, який складається з текстів. У знакову систему української культури початку XXI століття вписано окремі сегменти з XVIII століття: цитати зі священної для євреїв книги Тори, висловлювання українського філософа Сковороди, знакові скульптури галицького майстра Йогана Георга Пінзеля. Екзистенційно-магічна присутність мудрості попередніх поколінь, як декларує авторка роману, «заспокоює і розраджує». Адже «ця мудрість вічна й універсальна. Тому вона загоює рани...» (2020а, с. 39). Таким чином зв'язано всі різнобічні й різночасові історії в ланцюг культурних явищ сучасності. Ключем до їх дешифрування служить пам'ять, архітектура якої доповнюється моментом її «проживання» і лікуванням травм.

Вдалу спробу позитивного опрацювання пам'яті й тотожності на матеріалі історії Буковини XVIII–XXI ст. здійснила Марія Матіос у романі «Букова земля». Жанр твору, згідно з визначенням самої авторки, — це «роман-панорама завдовжки у 225 років». Він отримав статус бестселера в Україні і задав певний формат читання — той, що на межі популярної та серйозної літератури.

Роман населяють буковинці, з одного боку, непересічні люди зі своєю ментальністю, філософським поглядом на світ, прив'язаністю до віковичної природи й архаїчних вірувань, які прагнуть залишитися собою, незважаючи на мінливі примхи долі. З іншого боку, вони гармонійно вписані у своє оточення, в історію свого краю завдовжки понад два століття. Індивідуальна тотожність кожного буковинця — це репрезентація долі декількох поколінь, які зазнали дискримінації та в багатьох аспектах насильницької політики румунських, німецьких, радянських тоталітарних режимів, що спричиняли зміни в людському світовідчутті, ментальності, пам'яті. Перше М. Матіос репрезентує через індивідуальні особливості мови персонажів, характерні для них побут і звичаї, а також глибокі спостереження за їхньою ментальністю. Друге — через апеляцію до екстремальних карколомних ситуацій історичних катаклізмів (Першої світової війни, заворушень 1918 р., Другої світової війни, антисоветського опору на Буковині, сучасної російсько-української війни), а в конкретно-людському вимірі — до смертей, поневірянь і гонінь. У конкретному письменниці прагне передати цілу епоху, тяглість.

У романному часопросторі пам'ять постає тією силою, яка творить тотожність людських існувань як в особистій, так і в груповій площині. Через пам'ять у психіці особи почасти створюється й кристалізується почуття тотожності. Не випадково в тексті М. Матіос вкладає в уста Творця слова про те, що

нагадування давно минулих подій чи проми- нулих людей — це однозначне й безсумнівне відновлення історичної справедливості щодо цих людей, навіть якщо у їхніх досьє є немо- ральні речі. Ми можемо мати про них тільки відомості, тільки реєстр їхніх добрих і негід- них справ, але ми в жодному разі не можемо бути суддями тих, що вже минули. Не безслід- но щезли — а просто минули. Як минає ніч чи день, осінь чи літо. (2021, с. 42)

Як бачимо, йдеться про почуття тяглості, яке ґрунтується на минулому й пам'яті про нього — індивідуальній і колективній.

Фабула твору розповідає — в надзвичайно су- гестивний і емоційно забарвлений спосіб, прита- манний стилю М. Матіос, — про драматичні істо- рії життя чотирьох гуцульських родин: княжого роду Васильків, найбільших землевласників у Катарінендорфі баварського роду Вагнерів, селянського роду Берегівчуків і Вівчарів із села Сірук у Карпатах. Життєписи цих родин розгля- даються в контексті їхніх взаємозв'язків і взає- мовпливів із погляду Вічності, тяглості. У дета- льне художнє зображення історій родоводів, по- буту, звичаїв гуцулів авторка вплітає згадки про відомих історичних осіб: Осипа Маковея, Лук'яна Кобилицю, Ольгу Кобилянську, Пауля Целана, Андрея Шептицького.

У художньому світі М. Матіос можна окреслити декілька концентричних кіл, серед яких центра- льним є село Сірук у далекому буковинському закутку, воно — питома батьківщина й органічне середовище, де герої почуваються природно і гідно. Далі кола розходяться в ближчі й більш віддалені світи. Окрім рідної Буковини із Чернівцями в цен- трі, де концентрується культурне й політичне життя краю, усе частіше з'являються Київ, і Дон- бас, і Відень, і Бухарест, і Берн, і Росія, і Сибір.

Окреслення провінційного закутка, села Сірук, як місця подій передбачає декілька завдань, які письменниця ставить: це легітимізація своєї то- тожності та визначення місця й ролі буковинців в історії світу шляхом видобування власних ознак і минулих ситуацій із колективної пам'яті та введення їх у великий досвід. Герої в романі М. Матіос живуть у гармонії з природою, зі світом. Глибинне історичне почуття мало не родинно пов'язує не лише близьких, але й далеких пер- сонажів в одну спільноту. Однак травматичні суспільно-політичні події гвалтовно руйнують вікові сімейні уклади і звичаї.

На прикладі двох сестер-близнючок — Ган- нушки і Марушки Берегівчук — простежується проблема втрати тотожності й змістів, які зако- рінені в пам'яті, розриву тяглості. Сестри були дуже схожі між собою, і їх ніхто не міг розпізнати, лише мати «знала, котра з них Марушка, а котра — Ган- нушка» (2021, с. 721). Коли ж прийшли енкаведи- сти за однією із «дочок Юра Берегівчука з хутора Сірук, через яку, як стверджував агент, можна

спробувати знайти вихід на “Лиса”» (2021, с. 795), то забрали обидвох дівчат, оскільки не змогли визначити, хто з них — Марушка.

Пожалівши свою сестру, яка була при надії, носила під серцем дитину українського повстан- ця, Ганнушка назвалася Марушкою й опинилася «поза Уралами». Перші два роки дівчина отримувала листи від родини, хоч і зрідка, хоч і короте- нькі, але згодом будь-який зв'язок із родовим місцем пам'яті, Сіруком, було втрачено. Коли дівчина усвідомила розрив із родиною, з мину- лим, то це стало поворотним пунктом — і в її душі поселилась образа, бо сиділа вона «задур- но», ніхто її не шукав, а як і шукав, то вона не відала того. Вертатися на місце народження за- судженій було заборонено, тому Ганнушка опи- нилася на Донбасі. Історичні події ХХ століття нагло вирвали її з рідного коріння, тож Ганнушка змушена була виживати в іншому світі в ситуації постійних загроз і небезпеки.

Письменниця чітко вказує на причину розри- ву Ганнушки з місцем своєї сили — Сіруком, рід- ними, її одомашненим світом. І цією причиною в тексті М. Матіос є влада, радянська ідеологія, скерована на винищення українців як нації. У найгостріших моментах вона застосовує свою силу, загрожуючи і знищуючи спокійне й розмі- рене життя буковинців.

Вихід поза межі сільського затишку змінює характер і відчуття часу. Ганнушка важко пра- цює, але живе в нестатках і перебуває в ситуації постійного переслідування як колишньої банде- рівки з боку органів влади і з боку людей, які живуть поруч. Смысл поняття батьківщини тут, на Донбасі, виявляється радикально відмінним від того, у якому вона зростала і формувалася як особистість. Ганнушка потрапляє в чуже їй сере- довище, яке насміхається над її рідною мовою, над її вбранням, її дитиною, власне — над тотожні- стю героїні, адже місцеві маргінали асимілювались упродовж колоніальної історії та ідентифікують себе з російською культурою. Дочка відчувається від матері і, щоб увійти в коло своїх ровесників, влитися в донецьку культуру повсякденності, починає уникати з рідною людиною близького довірливого спілкування. Відтак Ганнушка, щоб убезпечити дочку від людського цькування в по- сьолку, замовчує походження свого роду, історію свого переселення на Донбас. По суті, йдеться про замовчування й нівелювання базових цінно- стей української культури: роду, родини, їхнього духовного і культурного вимірів.

На прикладі Ганнушки, її родини в «Буковій землі» зображено конфлікт різних ідентичностей, що став неминучою реальністю ХХ століття — української та радянської.

Російсько-українська війна, яка розпочалася 2014 року в Донецькій і Луганській областях, у сюжетній інтерпретації стала реакцією на загро- зу неповернення національної історичної пам'яті, що визначає українську версію європейськості

з одного боку і наростання духу нетерпимості й агресії російсько-імперської тотожності — з іншого.

Символічним утіленням буковинської й донецької ментальності є образи внуків Марушки (Петруська) і Ганнушки (Стьопки), які зустрілися на полі бою на Донбасі. Прикметно, що у фіналі твору від снаряду гине Петрусько разом із Ганнушкою, яка повідала внукові сестри історію свого життя.

Отже, сучасна українська проза в різні способи репрезентує тему пам'яті й тотожності, той спектр її, який визначає українську дійсність у різних аспектах суспільного життя. Знаковими в цьому плані стали твори Т. Малиарчук, С. Андрухович, М. Матіос. Героїня роману «Забуття» шукає способів відродження тягlosti української історії, відновлення цілісності пам'яті, віднайдення культурно-національної ідентичності. Проблеми розриву поколінь, які виникають у глибинах реального соціокультурного досвіду, стають предметом літературної рефлексії в романі «Амадока» саме через свою особливу значущість для самоідентифікації як людини, так і суспільства загалом. Окрім спільної мети — викриття радянської псевдопам'яті й (від)живлення питомої української тотожності, автори порушують проблеми регіональної специфіки суспільного сприйняття («Букова земля») і розвінчування радянсько-російських міфів щодо СРСР.

Це студіювання теми пам'яті в сучасній українській літературі не претендує на всеохопність і вичерпність, оскільки відкриває нові перспективи пізнання художнього твору.

Покликання

- Андрухович, С. (2020a). *Амадока*. Видавництво Старого Лева.
Андрухович, С. (2020b, 26 лютого). «Ми живемо в озері забуття» — інтерв'ю з письменницею Софією Андрухович. *Громадське*. <https://hromadske.ua/posts/mi-zhivemo-v-ozeri-zabuttya-intervyu-z-pismenniceyu-sofiyeyu-andruhovich>
Андрухович, С. (2020c, 18 березня). Софія Андрухович про свій новий роман «Амадока». *L'officiel*. <https://officiel-online.com/lichnosti/intervju/sofia-andruhovich-about-amadoka/>
Ассман, Я. (2004). *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Языки славянской культуры.

- Голька, М. (2022). *Суспільна пам'ять та її імпланти*. Нікка-Центр.
Гундорова, Т. (2012). *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї*. Гранті-Т.
Кавун, Л. (2016). Вертикальний контекст: категорія пам'яті літературної творчості. У *Soucasna ukrajinijska problema jazyka, literatury a kultury* (с. 419–424). Ukrainica VII. University Palackiana.
Локк, Дж. (2017). *Розвідка про людське розуміння*. Акта.
Малиарчук, Т. (2016). *Забуття*. Видавництво старого Лева.
Матіос, М. (2021). *Букова земля*. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять*. Кліо.
Поліщук, Я. (2012). Реінтерпретація пам'яті в сучасному українському романі. *Наукові записки. Серія "Філологічна"*, 28, 183–204.
Пухонська, О. (2018). *Літературний вимір пам'яті*. Академія.
Рікоєр, П. (2004). *Пам'ять, історія, забвение*. Изд-во гуманитарной литературы.
Хальбвакс, М. (2007). *Социальные рамки памяти*. Новое издательство.

References (translated and transliterated)

- Andrukhoivich, S. (2020a). *Amadoka*. Vydavnytstvo Staroho Leva.
Andrukhoivich, S. (2020b, February 26). "We live in the lake of oblivion" — interview with the writer Sofia Andrukhoivich. *Hromadske*. <https://hromadske.ua/posts/mi-zhivemo-v-ozeri-zabuttya-intervyu-z-pismenniceyu-sofiyeyu-andruhovich>
Andrukhoivich, S. (2020c, Marth 18). Sofia Andrukhoivich about his new novel "Amadoka". *L'officiel*. <https://officiel-online.com/lichnosti/intervju/sofia-andruhovich-about-amadoka>
Assman, Ya. (2004). *Kulturnaya pamyat. Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti*. Languages of Slavic culture.
Halbwachs, M. (2007). *Sotsialnye ramki pamyati* [Social framework of memory]. New publishing house.
Holka, M. (2022). *Suspilna pamiat ta yii implanty*. Nikka-Tsentr.
Hundorova, T. (2012). *Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy. Stati ta esei*. Hrani-T.
Kavun, L. (2016). Vertykalnyi kontekst: katehoriia pamiati literaturnoi tvorchoosti [Vertical context: the category of memory of literary creativity]. *Contemporary Ukrainian problems of language, literature and culture*, 419–424. Ukrainica VII. University Palackiana.
Locke, J. (2017). *Rozvidka pro liudske rozuminnia*. Akta.
Maliarchuk, T. (2016). *Zabuttya*. Vydavnytstvo Staroho Leva.
Matiyos, M. (2021). *Bukova zemlia*. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA.
Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat*. Klio.
Polishchuk, Ya. (2019). Reinterpretatsiia pamiati v suchasnomu ukrainskomu romani. *Naukovi zapysky. Serii "Filolohichna"*, 28, 183–204.
Pukhonska, O. (2018). *Literaturnyi vymir pamiati*. Academy.
Ricoeur, P. (2004). *Pamyat, istoriya, zabvenie* [Memory, history, oblivion]. Publishing house of humanitarian literature.

Lidiia Kavun

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Ukraine

THE TOPIC OF MEMORY AND IDENTITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PROSE

The relevance of the study is determined by the need to highlight the issues of memory and identity in the context of globalization, decolonization, the escalation of the Russian-Ukrainian war, and the intensification of the search for national and individual identity, particularly through the means of literature. The object of the research is Ukrainian prose of the beginning of the 21st century, which records memory and raises the issues of identity and historical continuity. The epic dimension of the problem is most fully represented by such novels as "Oblivion" by Tania Maliarchuk, "Amadoka" by Sofia Andrukhoivich, and "Beech Land" by Maria Matios. The subject of the research is individual and group memory and identity, at one time artificially displaced from the national narrative and deliberately interrupted by the dictatorial Soviet-

Russian regime. The study aims to investigate the artistic reconstruction of the memory and identity of Ukrainians in national literature of the beginning of the 21st century, to find out the instrumentalization of memory meanings and the role of remembering/forgetting.

As a result of the research, using the hermeneutic method, we trace the artistic interpretation of memory in the context of an intensive understanding of the place and role of Ukrainians in the unfolding of the plot of history, returning to them a sense of individuality, and simply uniqueness, integrality, and durability (that is, permanence). Tania Maliarchuk's novel "Oblivion" tells about the memory and place of modern man in the post-colonial Ukrainian space, about his awareness of the connection and continuity of the past, present, and future. Sofia Andrukhovych's novel "Amadoka" deals with the history of four generations of different eras and is united by the theme of the rupture of memory, tradition, time, and space. A successful attempt at positive processing of memory and identity based on the material of the history of Bukovyna in the 18th–21st centuries was performed by Maria Matios in the novel "Beech Land". In addition to the common goal of exposing the Soviet pseudo-memory and (re)nourishing specific Ukrainian identity, the authors raise issues of regional specificity of public perception and debunking Soviet-Russian myths about the USSR.


The prospects of research on the topic of memory and identity are reproductions of the entire range of semantic resources encoded in Ukrainian literature. This can become a way to escape from the power of the myths of the Russian Empire.

Keywords: modern Ukrainian literature; identity; memory; endurance; novel.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.2>
УДК 82.161.2'06:27-23

Володимир Павлов

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3319-9015>
pavlovvova333@gmail.com

БІБЛІЙНІ МОТИВИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Предметом дослідження є інтерпретація християнської світоглядної парадигми в українській літературі доби незалежності. Проблему розглянуто в дихотомії консервативного християнського світобачення зі світоглядом атеїстичним і мультикультурним. Метою розвідки є дискусійне обговорення тез, наведених у статті Т. Трохименко «Сучасна українська література та християнство» 2022 року в журналі «Патріархат. Греко-католицьке аналітичне видання». Структурні елементи витримано у тій же послідовності, що й джерела, аргументи якого спростовують. У розвідці використано методи повільного читання, компонентного аналізу, зіставний та протиставний. Новизна дослідження визначається трансформацією рецепцій релігійних мотивів в українському письменстві та зміною релігійного простору України, що спонукає до осмислення механізмів таких трансформацій в сучасному історичному зрізі.

У результаті дослідження встановлено, що світоглядна парадигма християнства зазнала значного спотворення через радянську політику та вплив інших релігій – і українських, і зарубіжних. Водночас установлено, що авторські трактування біблійних мотивів і образів сприяють популяризації християнських ідей, однак не відображають канонічних церковних текстів, через що оптика розуміння святого письма зазнає розширення, однак межа між першоджерелом і авторською інтерпретацією втрачається. На підставі аналізу сучасної української літератури простежено дві тенденції: 1) рецепція біблійних мотивів у контексті постмодерної іронічної традиції, що характеризується скептично-іронічним трактуванням релігійних мотивів і образів, епатажністю і карнавальністю (притаманними ранній творчості В. Неборака і ранній ліриці С. Жадана); 2) рецепція біблійних мотивів у контексті екзистенційно-філософської та культурологічної традиції, центральною ідеєю такої рецепції є ідея важливості віри, людяності в апокаліптичному світі сучасної дійсності (творчість С. Жадана, Ю. Винничука, Г. Марчук).

Перспектива дослідження вбачається у дослідженні творчості інших українських письменників (зокрема О. Забужко, Г. Пагутяк, М. Матіос, К. Калитко та ін.). Дослідження не вичерпане, а буде продовжене у межах інших публікацій, де висвітлюватимуться особливості християнської образності у творчих практиках українських письменників кінця ХХ — початку ХХІ століття.

Ключові слова: християнство; бог; аврамічна релігія; доаврамічна релігія; проза; поезія; нежанрова проза, сучасна українська література.

Біблійні мотиви в сучасній українській літературі — предмет дослідження як академічних фахових праць (наприклад, у збірнику «Sacrum і Біблія в українській літературі» за редакцією Ігоря Набитовича 2008 р.), так і принагідних рефлексій на тему «сучасна література і християнство» (як-от у статті Тетяни Трофименко 2022 р.). У цих дослідженнях маємо палітру міркувань щодо Біблії як ключа до аналізу й вивчення української літератури: від осмислення того, як біблійний контекст упливав на українську культурну традицію, якими шляхами відбувалася трансформація тексту Біблії у творчості українських письменників різних епох (див. про це в (Набитович, 2008)), до аналізу християнської образності у творах сучасних авторів, як це робить Тетяна Трофименко на прикладі творчості Сергія Жадана, Тараса Антиповича, Богдани Матіяш, Юрія Щербака (Трофименко, 2022).

Біблія — це той твір, до якого автори звертаються чи не найчастіше: від запозичення сюжетів до використання ремінісценцій, алюзій, прямого цитування. Водночас кожна епоха привносить свої акценти в це звернення, а соціальні тенденції, ставлення до релігії, церкви певною мірою визначають те, якою буде художня рецепція біблійних мотивів у творчості того чи іншого автора.

Одна з прикметних обставин нинішнього часу — релігійний плюралізм, який, з одного боку, закріплений статтею 35 Конституції України (2021), а з другого — порівняно з радянськими часами, коли будь-яка релігія була офіційно заборонена, перші три десятиліття української незалежності посприяли трансформації і релігійного простору України, і ставлення до релігії, і рецепції релігійних мотивів у художній літературі. Тож конкуренцію християнству становить не так зростання рівня атеїзму й агностицизму, не так лібералізація релігій, як розширення вибору

релігій і культів на теренах незалежної демократичної держави. Ці тенденції відобразилися й на трактуванні християнства у вітчизняній літературі доби незалежності. А як стверджує Т. Шиловець, «звернення до біблійних мотивів у художній творчості визначає напрямок і характер духовно-моральних шукань як окремої особистості, так і цілого народу в ту чи іншу епоху» (2021, с. 157).

Відтак **актуальність цього дослідження** визначається загальною тенденцією трансформації релігійного простору України і зміни моделей рецепції релігійних мотивів у творчих практиках українських письменників. Воно дасть можливість осмислити механізми трансформації сакральних мотивів, біблійних образів та алюзій чи ремінісценцій у сучасному художньому дискурсі.

Об'єктом дослідження стали твори, у яких репрезентовано релігійні мотиви, зокрема поезія Віктора Неборака, Сергія Жадана, а також проза Галини Марчук і Юрія Винничука. Вибір поетів і письменників ґрунтується на актуальності їхнього творчого доробку відповідно до суспільних поглядів і змін на тлі історичних подій.

Мета дослідження — описати основні моделі авторських інтерпретацій біблійних мотивів у сучасній українській літературі крізь призму трактування І. Набитовича і Т. Трофименко в порівняльному контексті, обґрунтувати й дослідити ідею поліваріантної рецепції біблійних мотивів у творчих практиках українських письменників і поетів кінця ХХ — початку ХХІ століття. **Методологічним орієнтиром** дослідження є праці Ігоря Набитовича (2008), який звертається до поняття *sacrum* і розглядає рецепції українських письменників та поетів крізь призму філософського трактування сакральних релігійних мотивів національної свідомості українців у сучасному актуальному зрізі, Тетяни Трофименко (2022), яка тлумачить рецепції релігійних мотивів через штампи, пов'язані зі світським, суспільним тлумаченням церковних і релігійних мотивів у творчих рецепціях сучасного українського письменства з негативної точки зору. У дослідженні було використано описовий і лінгвістичний методи для вивчення особливостей рецепції біблійних мотивів у творах указаних авторів, неоміфологічний підхід для дешифрування символів, елементів біблійних сюжетів тощо, аналітичний і порівняльний методи для порівняння поглядів І. Набитовича й Т. Трофименко на досліджуване питання.

Рецепція біблійних мотивів в українській ліриці

У новітній українській поезії ми подекуди бачимо вкраплення античної міфології, що не є протиположним християнській тропіці й проблематиці, а радше вчергове доводить тяглість давньогрецьких і давньоримських образів у національних літературах, де панівною релігією стало християнство, певною мірою навіть засвідчує його синкретизм із язичництвом.

Ігор Набитович розглядає зріз українського сучасного письменства з точки зору глибинного аналізу сакральних мотивів і релігійних ремінісценцій. З його підходом варто погодитись, адже підхід видається об'єктивним та актуальним. Тетяна Трофименко аналізує релігійно-церковні мотиви на прикладах творчого доробку Артема Полежаки, Олени Герасим'юк, Богдани Матіяш, Юрія Щербака, Тараса Антиповича. Варто зазначити, що релігійні мотиви у творах зазначених письменників і поетів представлені крізь призму утопії. Недоцільно розглядати питання релігійних ремінісценцій однобоко, тим паче в контексті російсько-української агресії. У часи підняття бойового духу, руху супротиву всієї нації звернення до джерел, сакральних і релігійних концептів має відповідати вимогам часу, адже письменство — це рупор народу, тож аналіз та акцент на утопічних настроях не лише не на часі, а й може зашкодити загальнонаціональним настроям людей. Суспільство вимагає об'єктивності, віри і зв'язку з реальністю.

Так, Віктор Неборак згадує прецедентні античні або ж навіть давньосхідні імена, причому й у назвах поезій — цикл «Напої бога Бахуса», «Міський бог Ерос» (1990) тощо: «Нічні птахи несуть мене у Вавилон. Я персонаж країни Босха, у юрбі я...» (1990, с. 37); «Коли ім'я промовлено, забарвлюється голос: “Трояндо, ти — Кассандра!”» («Міський бог Ерос») (1990, с. 37); «вона — гумова лялька? шкіра? чи морем створена Венера?» («Клітка з пантерою»); (1990, с. 45); «Сіндабадові нащадки із шовків тонких школярок ваблять грою. Ніч перша. Ти — Шехерезада?» («Міський бог Ерос», ужита алюзія на «1000 й одну ніч») (1990, с. 37).

Однак у ліриці В. Неборака є також лексика, що так чи інакше пов'язана з християнсько-іудейським світобаченням, хай і в контексті алгорій із теми тілесності й інтимних стосунків: «Твого ложа, що в ночей латанні, в шматті днів плине, як ковчег, — почислити хто вмів?» (1995, с. 179); «Як Пилип із конопель, виліз я на Божий світ, а зір — немов пшона! О медова! О бездонна! О жона!» («Промовляння до коханки, поцупленої з шістдесятих») (1995, с. 179); «Колись холодну кров я ніс на спис, Ім'ям Христовим воїнів озброїв...» («Вода») (1990, с. 78); «На лезах льоду виступила сіль. Хрестовий хід стихія зупинила. Триває мить. Гусари склали крила. У небеса росте прозорий шпиль. З блакитного холодного вогню мурують небо мовчазні істоти і засинають сфінксами навпроти» («Вода») (1990, с. 78); «Я — демон. Ще ніхто мене не розпізнав. Я — режисер. Магістр алхімії» («Вода») (1990, с. 78).

Індивідуально-авторському світобаченню поета вочевидь притаманний дуалізм: з одного боку, рецепція античних чи давньосхідних релігійних мотивів, і переважно в контексті апокаліптичних урбаністичних картин сучасності, з другого — звернення до християнсько-іудейського контексту,

й у такому разі поезія набуває філософського і символічного змісту.

Водночас теперішня українська лірика має цікавий приклад послідовного звернення до біблійних мотивів у творчій практиці Сергія Жадана. Ю. Вишницька аналізує цю ознаку його творчості в контексті ідеї реалізації міфологічних сценаріїв (зокрема міфосценарію початку і міфосценарію кінця) й пише про те, що «космогонічні міфи в поезії С. Жадана реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій міфосценарію початку, серед яких: проростання з житніх зерен хреста будівничого мостів — Христа; народження слова; народження поезії...» (2016, с. 447), а «антропоморфні міфи реалізуються такими індивідуально-авторськими варіаціями міфосценарію початку: сакрального садівництва (де сіячами душ-сердечь виступають ангели); профанного творення людини в зімкненому часопросторі техногенного, артефактного, антропоморфного, колоративного-звукового світів» (2016, с. 448).

Творчість С. Жадана засвідчує: він не є вірянином, що прославляє у своїй творчості Бога й усе, що з ним пов'язано, він — інтелектуал, який усвідомлює рівень інтегрованості релігії в масову культуру і намагається привернути увагу до творчості зламом традиційних уявлень про християнство, про що свідчить конволют «30 доказів існування бога (і 29 заперечень)» (2014).

Так, у поезії «Якщо ти надумаєш їхати з цього міста...» (2013) С. Жадан констатує мультикультуралізм та ідею мультиетнічного, мультирасового християнства: «ніби апостол чи добрий н**ерський пастор», «мюнхенські турки готуються до Різдва» (2014, с. 9). Ще поет застосовує влучний оксиморон «ангели тероризму» [пунктуація надалі моя. — В. П.]: «Святковий Дублін, теплі в'язані светри, "Кренберіс" в плеєрі, тмін і табак на столі — ці ангели тероризму завжди навколо тебе» (2014, с. 10). Таким тропом автор, очевидно, показує неминучість та всюдисущість так званих крадіїв часу. У вірші «Словники на службі церкви» (2014) описана цілком логічна й умотивована з погляду атеїста потреба в молитві для невірян: «...я ж нічого не буду просити, просто помолитись собі як-небудь, аби робити те саме, що й ти, розумієш? Ще якби твій номер залишили, я б телефонував, а так — що лишається?» (2014, с. 14). Диявол у С. Жадана постає мафіозі:

Диявол, Маріє, — чорний кравець із Бронкса,
в легені йому залито вогонь,
в очах йому тане бронза,
шиє святкові костюми,
виміряє коштовну тканину,
влаштовує перестрілки й вуличну різанину.
Приводить до себе вночі золотих китайнок,
топить в затоці їхні тіла на ранок,
вкладає тобі до рук пакунки й ранкову пресу,
просить віднести,
записує на шпалерах адресу. (2014, с. 7)

Проте водночас він є абстрагованим від людського, нездатного до емпатії, байдужого, хоча за християнською традицією має на меті тими ж душами заволодіти:

...не знає, що має робити з нами,
з нашими голосами, з нашими снами.
Він має справу з шовком, він тримається суші.
Що йому наші біди, що йому наші душі?
<...>
Що він може знати в своїй майстерні?
Наші співи для нього — такі нестерпні.
Наша запеклість для нього — така противна.
Відсутність віри для нього особливо дивна.
(2014, с. 8)

Отже, рецепція біблійних мотивів у ліриці С. Жадана — це не тільки символічні образи руйнування чи десакралізації сучасного світу, але й життєдайна сила віри, яка сприяє народженню життя, впевненості, світла. Апеляція С. Жадана до Біблії — це своєрідне розгортання світоглядного діалогу між ліричним героєм у його поезії та духовними цінностями, зафіксованими у Святому Письмі. Причому в контексті двох тенденцій перша — з виразними постмодерними акцентами, іронічними, травестійними, що нагадують естетику «Ба-Ба-Бу», друга — філософсько-символічна, з екзистенційними акцентами, заснована на апелюванні до вічних цінностей у сучасному світі, важливості збереження людяності на тлі апокаліптичних картин дійсності. Індивідуально-авторська рецепція біблійних мотивів у творчій практиці С. Жадана орієнтована на ідею важливості віри людини, а також на ідею важливості духовної енергії слова, сили людського духу в буремному світі сучасних катаклізмів.

Біблійні мотиви в сучасній українській прозі

Українська проза має потужну традицію рецепції біблійних мотивів, її найяскравіші приклади — творчість Івана Багряного, Наталени Королевої, Василя Земляка, Степана Васильченка, Галини Пагутяк. У прозі маємо приклади розгортання біблійних сюжетів, переважно згадано про Бога як про найвищу силу, що керує долями людей. Однак здебільшого він зображений абстраговано, ніби віщий знак, або ж радше через синкретичні язичницькі образи-неістоти, аніж через святих. Зокрема, згадано Всевишнього в романі Г. Марчук «Борозною любові» (2010):

— Бабусю, а в хлібчика душа є?
— А певно, що є, Івасику!
— А чорна чи біла?
— Сонячна, дитинко, сонячна! Бо хлібчик — брат сонечку. Сонечко усіх зігріває, а хлібчик — годує. Не буде хоч одного з них — і життя не буде.
— Бабусю, А душі боляче, коли її бити ногами?

— А певно, що боляче. І коли словом б'ють, і коли ногами. А чому ти питаєш?

— Бо великі хлопці у школі у футбол хлібчиком грали, а хлібчик плакав.

— То страшний гріх, Івасику! Бо разом з тим хлібчиком плакали і душі усіх безвинно убієних голодом у тридцять третім. Там були і мої бабуся з дідусем, і мама з татком, і троє моїх братиків.

— Бабусю, я врятував хлібчик, хоч і мені добряче попало (показує).

Бабуся бере хлібчик, хрестить його й цілує.

— Дякую, онучку! Давай попросимо хлібчика, нехай не гнівається і простить усім нерозумним. А ми погодуємо ним синичок у дворі. (Марчук, 2010, с. 9)

За християнською концепцією хліб є насамперед уособленням плоті Христової (саме з цим пов'язане правило у світському етикеті відламувати по шматочку хлібобулочних виробів за столом), однак у цьому мікроконтексті ми радше бачимо його язичницьку символічність. Проте смію припустити, що подібне язичницьке возвеличення сонця головною антагоністкою Марією пов'язане не так із відсутністю християнської грамоти й літератури, як із пережитим Голодомором, після якого будь-яка їжа підноситиметься в культ, лиш би її зберегти й з'їсти.

Головна героїня — жінка другого віку Марія, проста селянка з неабияким талантом вишивати — бачить божий знак протягом Другої світової війни ще двічі: уперше — на початку війни після окупації села, коли до її хати прибігає коза («То вже сам бог послав!»), завдяки молоку якої вдалося вигодувати підкинута немовля; удруге — уже десь усередині війни, у день, коли на команді НКВД вишити портрет Сталіна хрестиком її мали забрати на Москву, а Марія раптово сліпне:

— Ти сказала «глуха ніч»? Доню, на вулиці день — уже до полудня добирається!

Я повернула голову в той бік, де були вікна — темно. Страшна думка облекла блискавкою. Я осліпла! (Марчук, 2010, с. 92)

У романі «Борозною любові» відсутні згадки святих і якась ритуальна християнська символіка. Можливо, це зумовлено тим, що все ж описано часи розквіту Радянського Союзу. Бог і все святе зображені абстрактно, у кращому разі — через циклічність і сили природи (коли Марія від розпачу йде трясти в саду дерево й випадково розбиває два яйця з гнізда, вона плаче, що вбила боже життя, хоча за Біблією у тварин нема душі, тому їх у господарстві й уживають).

На противагу перманентній місії християнина, яку зазначає у своїй статті Т. Трохименко (2022), розглянемо циклічність гріховності та стадного інстинкту, яку зображено в новелі Ю. Винничука «Приблуда». Аби усвідомити всю трансформацію

сцени катування Ісуса, ми покликатимемося на Євангеліє від Матвія.

По-перше, у Біблії Ісуса катували за богохульство: «Тоді первосвященик роздер одіж свою та й сказав: “Він богозневажив! Нащо нам ще свідки потрібні? Ось ви чули тепер Його богозневагу!”» (Огієнко, 1988, с. 1227). У «Приблуді» ж містяни карають чужинця за те, що той погодував пса аптекаря і голубів, та й узагалі за те, що в містечку з'явився якийсь незнайомий (Винничук, 1990). По-друге, мешканці містечка виявляють неабияку жорстокість до своїх же свійських тварин:

Йому нашвидку пояснили увесь жах ситуації, і він тоді теж розгнівався не на жарт, так, що підняв каменюку й пошпурив у власного пса. «Марш, гадино! Щоб я тебе не видів!» Дітлахи теж почали шпурляти каміння навздогінці за собакою і вигукувати «А тю його! А тю!» (Винничук, 1990)

...двірник Пугарчик розгнівав голубів мітлою і, дбайливо змівши зерно в калюжу, перемішав його з грязюкою. (Винничук, 1990)

Ті дітлахи, що мешкали там, ще не знали нічого і преспокійно собі гралися. Вони прив'язали до хвоста якогось kota довгий шнур і почепили його на дереві. Кіт верещав од розпачу і страху, звивався в калач, розгортався, шарпався, але мотузка була міцна і не рвалася. Діти обступили це видовище і аж заливалися од реготу (Винничук, 1990).

По-третє, у сучасній інтерпретації Ю. Винничука сцени забиття Христа камінням відсутня особа Понтія Пілата, навіть більше — відсутній будь-який суддя. Допит протагоністу влаштовує місцевий поліцейський, який певною мірою може уособлювати Понтія Пілата, бо виконує суто формальну процедуру допиту: «Хто ви такий і звідки прийшли? Або краще давайте сюди документи, бо ще збрешете!» (Винничук, 1990). Проте вирок міліціонера милостивий: приблуду охрестили просто божевільним і відпустили. Гріхи ж на Ісуса вішає юрба, причому не маючи на те жодної доказової бази, лише на основі своїх фантазійних припущень і страхів:

— Його негайно треба арештувати, бо то вам не просто волоцюга, то, певно, злочинець.

— Може, він із в'язниці драпонує? — майнула думка в котроїсь із жінок.

— Се вже то-очно, з в'язниці! — підтримав двірник. — Злодюжка якийсь або ще гірше — вбивця.

А мовчазний дотепер залізничний сторож глибокодумно заявив:

— Ану ж це і є той, хто в бійці вдарив мого покійного брата пляшкою по голові?! (Винничук, 1990)

За суддю вирішує колективна відповідальність (чи радше безвідповідальність). Можливо, це такий натяк Ю. Винничука, що за умов неконтрольованого натовпу суддя й не потрібен, бо будь-які його спроби винести справедливе рішення все одно виявляться марними. Певною мірою це перегукується з глузуваннями з розп'ятого Христа з Євангелія від Матвія: «Коли ти Божий син, то зійди з хреста!» (Огієнко, 1988, с. 1229), — проте їх адресують Ісусу вже після розп'яття, та й вони, попри весь цинізм ситуації, не такі жорстокі, як обвинувачення в бік подорожнього.

Також важлива деталь — сучасного Ісуса засуджують і катують у самоті. Нема поруч ні Варрави, ні двох розп'ятих молодиків обабіч Навина. Жертва в цілковитій самоті проти натовпу. Також прикметна деталь: у Євангелія від Матвія, хай і з саркастичною метою, проте «І напис провини Його розмістили над Його головою: “Це Ісус, цар юдейський”» (Огієнко, 1988, с. 1229). Тобто так чи інакше велич і святість Навина все ж визнають. А от у Ю. Винничука навпаки — протагоніст максимально маргіналізований («Еге ж, він звичайний лайдак!» (Винничук, 1990)), починаючи від назви новели («Приблуда») й завершуючи відсутністю в Ісуса будь-яких грошей та особистих речей, окрім «кусня іржавого дроту, з півжмені пшениці і трьох цвяхів» (Винничук, 1990).

Найжорстокішим у новелі є той факт, що нещасного Ісуса забивають діти. У Біблії ж це були дорослі свідомі люди. Можливо, Ю. Винничук вдався до такої сюжетної трансформації, аби підкреслити, що найбільша жорстокість — та, яка неусвідомлена і йде через незнання й упередження, адже доросла людина розуміє свої мотиви та, як наслідок, може себе спинити, попередити лихо, а дитина не має таких внутрішніх обмежень.

Висновки

Після аналізу української літератури доби відродження незалежності України можна констатувати, що світоглядна парадигма українців та українок, незалежно від їхнього вірування чи атеїзму, потребує значної просвіти. Рівень обізнаності кращий у представників філологічних і загалом культурологічних професій (С. Жадана, В. Неборака), аніж у людей іншого кола діяльності (та ж Г. Марчук за фахом — викладачка алгебри й геометрії, яка паралельно видає книжки). Відповідно, усі імплементують християнство й загалом релігійну тему в літературу в міру своєї освіченості в цьому питанні. Водночас ми не можемо відкидати й принцип історизму, за яким та ж Г. Марчук намагалася відтворити світоглядну парадигму українства в радянській і пострадянській Україні такою, якою вона була, без притягнення до канонів будь-якої церкви.

Синкретичність доаврамічних та аврамічних (у нашому випадку — християнських) учень досі простежується в українській літературі. Причому

якщо раніше це було суто поєднання української автентичної міфології із християнсько-іудейською концепцією та міфами Давньої Греції й Риму, то тепер до цього додалися індуїзм, буддизм, синтоїзм, зороастризм.

У сучасній українській літературі можна зауважити дві тенденції:

– рецепція біблійних мотивів у контексті постмодерної іронічної традиції, яка постала вочевидь як наслідок панування атеїстичних концепцій у радянський період; ця тенденція притаманна ранній творчості В. Неборака, ранній ліриці С. Жадана; у ній відображені скептично-іронічне трактування релігійних мотивів та образів, епатажність і карнавальність;

– рецепція біблійних мотивів у контексті екзистенційно-філософської та культурологічної традиції, що відображено у творчості С. Жадана, Ю. Винничука, Г. Марчук; центральною ідеєю такої рецепції є ідея важливості віри, людяності в апокаліптичному світі сучасної дійсності; це дає можливість авторам порушити питання світоглядних цінностей у сучасній картині світу особистості, профанації сакрального і водночас священності людського буття перед лицем всесвіту.

Окреслені тенденції можуть бути описані також на прикладі творчості інших українських письменників (зокрема О. Забужко, Г. Пагутяк, М. Матіос, К. Калитко та ін.). Проведене дослідження не вичерпує всіх можливих прикладів і тому продовжиться в межах інших публікацій, у яких будуть висвітлені особливості християнської образності у творчих практиках українських письменників кінця ХХ — початку ХХІ століття.

Покликання

- Андрухович, Ю., Ірванець, О., & Неборак, В. (1995). *Бу-Ба-Бу: Тимчасово виконуючі обов'язки Магістрів Гри в особах Патріарха Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича (нар. 13.03.1960), Підкарбівця Бу-Ба-Бу Олександра Ірванця (нар. 24.01.1961), Прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака (нар. 09.05.1961), зібрані з нагоди сторіччя (34+33+33) їхніх уродин, яке виповнилося 9 травня 1994 року від Різдва Христового*. Каменяр.
- Винничук, Ю. (1990). *Спалах: оповідання, повісті*. Радянський письменник.
- Вишницька, Ю. (2016). *Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах*. Ун-т ім. Б. Грінченка.
- Жадан, С. (2014). *30 доказів існування бога (і 29 заперечень)*. *Вибрані вірші 1993–2013*. Laurus.
- Конституція України. (2020). БАІТЕ. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>
- Марчук, Г. (2010). *Борозною любові*. Ярославів Вал.
- Набитович, І. (Ред.) (2008). *Sacrum і Біблія в українській літературі*. Ingvart.
- Неборак, В. (1990). *Літаняча голова: Вірші*. Молодь.
- Огієнко, І. (1988). *Біблія, або Книги святого письма Старого і Нового заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена*.
- Трофименко, Т. (2022). Сучасна українська література та християнство. *Патріярхат. Греко-католицьке аналітичне видання*, 2–3(490). Українське Патріярхальне товариство у США. <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/suchasna-ukrajinska-literatura-ta-hrystuyanstvo>
- Шиловець, Т. (2021). Біблійні мотиви у творчості Оксани Забужко. *Філологія ХХІ століття: збірник наукових праць студентства й наукової молоді (за матеріалами*

XI Всеукраїнської науково-практичної конференції студентства й наукової молоді, Харків, 15 квітня 2021 року). Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/6786>

References (translated and transliterated)

- Andruchovych, Yu., Irvanets, O., & Neborak, V. (1995). *Bu-Ba-Bu: Tymchasovo vykonuiuchi oboviazky Mahistriv Hry v osobakh Patriarkha Bu-Ba-Bu Yurii Andruchovycha (nar. 13.03.1960), Pidskarbiia Bu-Ba-Bu Oleksandra Irvantsia (nar. 24.01.1961), Prokuratora Bu-Ba-Bu Viktora Neboraka (nar. 09.05.1961), zibrani z nahody storichchia (34+33+33) yikhnikh urodyn, yake vypovnylosia 9 travnia 1994 roku vid Rizdva Khrystovoho* [Bu-Ba-Bu: the caretakers of the Masters of Games in the person of the Patriarch of Bu-Ba-Bu Yurii Andruchovych (born 13.03.1960), the Treasurer Oleksandr Irvanets (born 24.01.1961) and the Procurator Viktor Neborak (born 09.05.1961), compiled on the occasion of the century (34+33+33) of their birthdays in May 9th, 1994 AD]. Kameniar.
- Constitution of Ukraine. (2021). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>
- Marchuk, H. (2010). *Boroznoiu liubovi* [Furrow of love]. Yaroslaviv Val.
- Nabytovych, I. (Ed.) (2008). *Sacrum i Bibliia v ukrainskii literaturi* [Sacrum and the Bible in Ukrainian literature]. Ingvarr.
- Neborak, V. (1990). *Litaiucha holova: Virshi* [The flying head. Poems]. Molod.
- Ohienko, I. (1988). *Bibliia, abo Kryhy sviatoho pysma Staroho i Novoho zapovitu iz movy davnoievreiskoi y hretskei na ukrainsku nanovo perekladena* [Bible. The Holy Scriptures with Old and New Testaments translated into Ukrainian from the Hebrew and Greek Languages].
- Shylovets, T. (2021). Bibliini motyvy u tvorchosti Oksany Zabuzhko [Biblical motives in the work of Oksana Zabuzhko]. *Philology of the XXI century: the convolute of scientific studies by the students and postgraduates (based on the materials of XI All-Ukrainian theoretical and practical conference by the students and postgraduates, Kharkiv, 15th of 2021)*. HNPU named after G. S. Skovoroda. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/6786>
- Trofymenko, T. (2022). Suchasna ukrainska literatura ta khrystianstvo [The modern Ukrainian Literature and Christianity]. *Patriarkhat. Hreko-katolytske analitychne vydannia, 2–3(490)*. The Ukrainian Patriarchal Society in the USA. <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalul/suchasna-ukrajinska-literatura-ta-hrystyianstvo>
- Vynnychuk, Yu. (1990). *Spalakh: opovidannia, povisti* [The Flash: tales and stories]. Radianskyi pismennyk.
- Vyshnytska, Yu. (2016). *Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnomu ta publitsychnomu dyskursakh* [The mythological scripts in the modern fictional and journalistic discourses: the monography]. Borys Grinchenko Kyiv University.
- Zhadan, S. (2014). *30 dokaziv isnuvannia boha (i 29 zaperechen). Vybrani virshi 1993–2013* [30 existence proofs of God (and 29 disproofs). Selected works. 1993–2013]. Laurus.

Volodymyr Pavlov

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

BIBLICAL MOTIVES IN THE MODERN UKRAINIAN LITERATURE

The subject of the study is the representation of Christian vision in the Ukrainian literature of independence. The problem is considered in the dichotomy of conservative Christian views against multicultural and atheistic education. The purpose of this study is to discuss theses in T. Trofymenko's 2022 article 'The modern Ukrainian Literature and Christianity', published in the journal 'Patriarchy: the Uniate analytical periodical'. The structural elements of the work repeat the confutable source. The author uses the methods of slow reading, componential analysis, as well as typological and comparative. The novelty of the study is determined by the transformation of receptions of religious motifs in Ukrainian literature and the change of the religious space of Ukraine, which prompts us to understand the mechanisms of such transformations in the modern historical context.

As a result of the study, it was established that the worldview paradigm of Christianity has undergone significant distortion due to Soviet policy and the influence of other religions - both Ukrainian and foreign. At the same time, it is ascertained that author's expressions of ideas and images promote Christian ideas, but do not portray canonical ecclesiastical texts. As a result of it the vision of Christian ideas becomes broader, but the distinctions between primary sources and author's interpretations become obliterated. Based on the analysis of modern Ukrainian literature, two trends have been traced: 1) the reception of biblical motifs in the context of the postmodern ironic tradition, which is characterized by skeptical-ironic interpretation of religious motifs and images, outrageousness and carnivalesqueness (inherent in the early works of V. Neborak and the early lyrics of S. Zhadan); 2) the reception of biblical motifs in the context of the existential-philosophical and cultural tradition, the central idea of such a reception is the idea of the importance of faith, humanity in the apocalyptic world of modern reality (in works by S. Zhadan, Yu. Vynnychuk, H. Marchuk).


The perspective of the research can be seen in the study of the work of other Ukrainian writers (in particular, O. Zabuzhko, H. Pahutyak, M. Matios, K. Kalytko, etc.). The research is not exhausted but will be continued within the framework of other publications, which will highlight the peculiarities of Christian imagery in the creative practices of Ukrainian writers of the late 20th and early 21st centuries.

Keywords: Christianity; god; Abrahamic religion; pre-Abrahamic religion; periodical; prose; poetry; non-genre prose; modern Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редколегії 03.01.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.3>
УДК 821.161.2-31.09:341.485

Лідія Король

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-2044-1546>
idil.korol@gmail.com

ЗОМБІ В ПОВІСТІ ПРО ГОЛОДОМОР: ЕПАТАЖ БРИНИХА І ТРАВМА НАЦІЇ

Поступова дерадянiзація Східної Європи спричинила появу в літературі «нової історичної хвилі», яка об'єднує різні способи висвітлення історичного матеріалу: від традиційної естетики реалізму до гри з жанрами й стилістикою на межі соціальноприйнятних прийомів. Нова російсько-українська війна актуалізувала питання висвітлення травми в художній літературі, зокрема й те, чи має право на існування ігровий спосіб опрацювання сакралізованих у суспільстві тем. Предметом дослідження є поетика епатажу Михайла Бриниха і спосіб її оприявлення в тексті й особистому брендунні автора. Метою дослідження є окреслити епатажний підхід до висвітлення травми нації в романі Михайла Бриниха «Хліб із хрящами» й установити кореляцію поетики епатажу з особистістю письменника. Для розв'язання поставлених завдань було використано поетологічний і біографічний методи.

У результаті дослідження зроблено такі висновки. Реакція читачів на нові твори, де оприявнюється тема війни, свідчить про те, що вони прискіпливіше ставляться до авторів, які не були свідками історичних подій, але прагнуть використати їх для комерціалізації. Прийнятним, таким, що не викликає суспільного обурення, способом використати реальні сюжети авторами — не свідками є основана на постпам'яті «репрезентація в дужках», яку можна втілити за допомогою епатажних прийомів, що проявляються на різних рівнях тексту. Головне завдання епатажу — викривати буденне грубими засобами. Найбільш явно епатаж у «Хлібі із хрящами» виокремлюється саме на сюжетному рівні, адже автор поєднує поп-образ зомбі із сакралізованою в українському суспільстві темою Голодомору. Травма Голодомору так само проявляється на різних рівнях. За сюжетом ген канібалізму активує алкоголь, зловживання яким є ознакою соціальної депресії. Втрата ідентичності реалізується завдяки стилістичній грі з мовленням одного з героїв, яка оприявлює роздвоєність його особистості. Важливою є кореляція бренду автора і його творів з елементами епатажу, адже читачі очікують на витівку від письменника, а тому інтуїтивно не відкидають нетипові репрезентації. Михайло Бриних у своєму зомбі-романі використав провокаційні засоби не лише заради гри з читачем, він висвітлив у провокаційний спосіб сакральну для українців подію й досягнув однієї з головних цілей епатажу — викрив грубими засобами проблеми алкоголізму чи ігнорування власної історії.

Ключові слова: епатаж; травма нації; Голодомор; особистий бренд.

Протягом тривалої окупації України різними країнами й режимами ідентичність українців змінювалася. Причиною цього є культурні травми, які, на думку Девіда Блайта, є наслідками жаклих подій, пережитих цілими групами. У результаті — зміни в груповій свідомості, пам'яті та в майбутній ідентичності (2009, с. 85). Так, тривала колонізаційна політика замовчування справжньої української історії створила ціле покоління людей, які не лише не знають про колективні травми попередників, а й не готові сприйняти їхні наслідки.

Сучасна українська література активно висвітлює історичні події, які довгий час замовчувалися чи викривлювалися: обшуки енкаведистами селян, які допомагали упівцям, прихід червоноармійців до Львова, події в Янівському концтаборі, бій під Крутами, чи навіть іще давніші історії, як-от «Весна народів» або хрещення Русі. Художність цих творів доволі різна: від примітивного копіювання

реального життя до виправданих експериментів і провокацій. Про таку тенденцію саме в масовій літературі свідчать історичні романи Василя Шкляра, Марії Матіос, твори Андрія Кокотюхи, велика серія Тимура й Олени Литовченків та інших письменників. Наприклад, в історичному романі «Танго смерті» Юрій Винничук майстерно переплітає події 1921 року, Другої світової та сучасності, використовуючи при цьому алюзії, інтертекст, уводить реального письменника Андрія Куркова в сюжет, стираючи межу між реальністю й фікшном. Менш оригінальним є сюжет в історичному романі «Мелодія кави в тональності кардамону» Наталії Гурницької. Авторка бере за основу розтиражовану історію забороненого кохання й подає її на історичному тлі. Художність цього роману сумнівна, оскільки реципієнт сприйматиме очікувані сюжетні повороти й клішованих героїв. В обох творах головним топонімом постає багатотетнічний Львів, проте в «Танго

смерті» автору вдається відтворити колорит і розмаїтість тогочасного мовлення євреїв, поляків і українців, у «Мелодії кави в тональності кардамону» авторка хоч і використовує деякі діалектизми, проте їй не вдається через мову передати історичний контекст. Крім того, в описах головної героїні Наталії Гурницької простежується симпатизування авторки до неї, на протигагу відстороненій оповіді Юрія Винничука, який дає можливість читачеві сформувати свою думку про кожного з героїв. Фабула «Мелодії кави в тональності кардамону» є класичною для любовних романів, де в основі розвитку подій лежить любовний трикутник і поневіряння головної героїні, а яскраво вираженою тут є лише одна сюжетна лінія — Анни й Адама, мотивація і вчинки яких часто є незрозумілими, подекуди навіть комічними, як-от регулярні рефлексії дівчини про те, чи кохає її головний герой. У «Танго смерті» яскраво вираженими є дві сюжетні лінії — сучасного й передвоєнного Львова, у межах яких яскраво розкриваються характери не лише головних, а й другорядних персонажів.

Бум на історичну тематику в літературі й оприявлення в ній культурних травм отримали окрему дефініцію. Остап Сливинський називає це «ною історичною хвилею» і стверджує, що вона є спільною для країн Центрально-Східної Європи (2018, с. 195). Дослідник називає цей простір «територією травми», фокусуєчись лише на наслідках Другої світової війни. Проте для багатьох народів колективна травма не є наслідком лише однієї події. Актуальні травматичні досвіди часто накладаються на досвіди попередніх поколінь, спричиняючи послідовну ретравматизацію нащадків, які теж переживають колективні травми у своєму часі. Травма нерозривно пов'язана з пам'яттю, а тому це поняття виходить за межі психології й стає окремим концептом у соціології, політиці, літературознавстві.

Павло Горностай виокремив 8 групових захисних механізмів боротьби з травмою. Найбільш продуктивним серед них є сублімація — «творче опрацювання травми, колективне переживання травматичних подій, перетворення травми на історію, міф, витвір мистецтва» (2019, с. 101). Колективною сублімацією дослідник пропонує вважати героїчний епос, який є характерним для багатьох народів (2019, с. 103).

У гуманітаристиці не залишилась непоміченою тенденція художнього опрацювання травми. Її висвітлення можна простежити на текстуальному рівні, а система використаних художніх прийомів є індивідуальною в кожного письменника й нерідко залежить від часової дистанції. Це зумовлює дослідження поетики травми.

Черговий геноцид українського народу спричинив актуалізацію досвіду Голодомору: уряди європейських країн один за одним почали визнавати його геноцидом. Дослідження стратегій висвітлення травматичних подій і їх рецепції

читачами на часі, адже вже з'явилася хвиля художніх і нонфікшн-текстів про повномасштабне вторгнення, які отримують і схвальні реакції, як-от «77 днів лютого», яку впорядкувала Зоя Храмченко, і викликають спротив спільноти, як-от «Буча. Історія одного полону» Дарини Гнатко. Здебільшого ці твори написані в естетиці реалізму, але до осмислення трагедії в незвичних для неї жанрах і за допомогою епатажних прийомів лишилось небагато часу.

Отже, постають питання, якої художньої мети досягає письменник, використовуючи епатажні прийоми, чи готові читачі сприймати їх і за яких умов, чи мають право на існування ці прийоми для переосмислення сакральних подій та чи дозволяє часова дистанція від них використовувати ігрову стилістику. Це й зумовлює **актуальність** цієї розвідки.

Стан розробки проблеми. Голодомор в українському літературознавстві досліджували Наталя Довганич, Тамара Гундорова, Світлана Маркова й інші науковці. Олег Томчук, наприклад, зазначає, що характерним для текстів про голод є поєднання художнього і публіцистичного стилів. Такий прийом додає творам «гостроти й актуальності, підсилюючи достовірність зображеного» (Томчук, 2017). Наталя Довганич висновує, що хоча текстам про Голодомор і притаманна автобіографічність, автори вдаються до «третьоособової нарації, що створює можливість трактування будь-яких частин сюжету як художньої фікції» (Довганич, 2020). Тетяна Конончук, аналізуючи твір Василя Захарченка «Прибутні люди», зазначає, що автор намагається зобразити трагічне через комічне. Персонажі дають оцінку колгоспам у політичних анекдотах, через які транслюється трагічна дійсність. Крім того, у тексті багато образів-символів, які часто виступають провісниками трагічного.

Роман жаків Михайла Бриниха «Хліб із хрящами» вже був об'єктом наукових досліджень. Оксана Вертиполох досліджувала психопоетику тексту, Остап Сливинський побіжно висвітлив проблему пам'яті недостатньо артикульованих у суспільстві історичних подій, а Ірина Пасько обґрунтувала жанрову модифікацію роману Михайла Бриниха. Проте нетипове висвітлення колективної травми у творі й епатаж самого письменника потребують окремого дослідження.

Оксана Вертиполох у статті «Психопоетика роману Михайла Бриниха "Хліб із хрящами"», розмірковуючи про реалістичну репрезентацію історії в художніх творах, висновує, що «сучасній українській літературі бракувало в певний період правдивого читива. Уже вдосталь мали гри й карнавалу, невизначених і підмінених понять, імітації й трешу» (2015, с. 27). Проте варто зважити на думку французького філософа Еманюеля Левінаса, який зазначає, що способи опису травматичних подій дуже обмежені, й пропонує розглядати їх зображення як «репрезентацію в дужках»

(Гундорова, 2005, с. 11). Власне тому ми маємо низку близьких до реалізму творів сучасників Голодомору, як-от «Марія» Уласа Самчука чи «Жовтий князь» Василя Барки, і менше маємо репрезентацій у сучасній українській літературі, бо сучасні письменники послуговуються постпам'яттю (за М. Гірш). Постпам'ять є формою спогаду, який базується не на безпосередньому згадуванні, а на фантазуванні та прямо пов'язаний із минулим.

Ірина Пасько дослідила ознаки жанру «зомбі-горор» і виділила їх у тексті українського письменника. Однією з головних причин визначати належність «Хліба із хрящами» до цього жанру є наявність оживих мерців як головних антагоністів твору. Ще одним кліше зомбі-горору є «ситуація очікування в замкненому просторі» (2016, с. 127), де персонажі переховуються від зомбі.

Остап Сливинський розділив тексти «нової історичної хвилі» на три групи і включив роман Михайла Бриниха до третьої. Письменники цієї групи використовують штампи популярної культури, руйнуючи традиційні історичні наративи. Дослідник підкреслює, що їхні тексти «дуже своєрідні і за стилістикою, і за способом репрезентації минулого» (2018, с. 201).

Оцінки літературознавців і критиків дають підстави вважати «Хліб із хрящами» епатажним твором. Зокрема, Ірина Пасько називає роман «неоднозначним з моральної й національно-історичної точки зору», а також, коментуючи думку Бриниха про роман, зазначає: «М. Бриних у властивій йому епатажній манері зауважив <...>» (2016, с. 127). Олександр Михед у рецензії більш схвально відгукується про твір: «“Хліб із хрящами” переконує, що зомбі-жахастик може <...> бути цілком придатним для українського ґрунту, не густо здобреного подібними жанровими експериментами» (Михед, 2011). Оксана Вертиполох пише, що «самого автора ми добре знаємо за скандальними книгами» (2015, с. 427).

Мета дослідження — виявити художні прийоми, які свідчать про епатажність репрезентації теми Голодомору у творі, окреслити, як поетика епатажу в тексті корелює з епатажним письменницьким брендом. Досяжність мети забезпечується завдяки *поетологічному і біографічному методам*. Серед завдань статті: дослідити поетику епатажу в тексті крізь постколоніальну оптику та поетику формування епатажного письменницького бренду.

Слово «травма» походить від грецького «τραῦμα» — «рана, що вразила тіло». Кеті Карут зазначає, що у психіатрії поняття травми звужується до «рани, що вразила розум». Травма є наслідком травматичної події, яка за Зигмундом Фройдом «протягом короткого часу спрямувала в психічне життя таку силу подразливих стимулів, що засвоїти або переробити їх нормальними способами вже не вдається, і наслідком стає тривале порушення функціонування психічної енергії»

(1997, с. 273). Кеті Карут, спираючись на концепцію «латентності» дослідника, яка означає період від ігнорування травми до її артикуляції, зазначає, що цей період проявляється не тому, що людина забуває травматичну подію, а тому, що не може повною мірою досягнути її, адже ніколи жертва під час аварії не перебуває в ясній свідомості (1996, с. 30). Анастасія Міхеєва зазначає, що цю концепцію можна простежити як «на біографічному рівні письменників» (2022, с. 101), які довгий час не писали після отриманої травми, так і на текстуальному рівні, де вона «реалізується за допомогою композиційних прийомів або нарративних стратегій, таких як ретроспектива, фрагментарність оповіді, трансісторичність тощо» (2022, с. 101).

Пьотр Длугош переносить поняття травми з хірургії та психіатрії на соціологію й зазначає, що травма — це рана на живому організмі, яким у соціології виступає суспільство. Він підкреслює, що у психіатрії травма має індивідуальний характер, суспільна ж травма — колективний і може стосуватися цілих суспільств (Длугош). Соціальні та психологічні аспекти студій травми також досліджували Д. Ла Капра, С. Жижек, К. Карут, В. Огієнко, Ш. Фелман та інші.

Український психолог Павло Горностай у праці «Колективна травма як проблема соціальної та політичної психології» окреслює низку психологічних ознак колективної травми, зокрема віддалені наслідки в нащадків. На рівні групової психіки серед них дослідник називає «суспільну фрустрацію, соціальну депресивність, групоцентризм, суспільну пасивність, політичний нігілізм, схильність ідеалізувати власну соціальну групу та бачити ворога в представниках інших груп, особливо причетних до колективної травми» (2018, с. 59). Для окремого індивіда Павло Горностай окреслює «психологію жертви, песимізм, невіру у свої можливості, зростання рівня психологічних проблем, поширення депресій та соматичних захворювань» (2018, с. 59).

Наталія Гоцуляк теж дає вичерпний перелік наслідків психологічної травми для окремого індивіда: «дратівливість, жахи, відчуження, параліч, паніка, шок, тривога, нестабільність, депресія, страх, марення, нерухомість, безпорадність, нав'язливі думки, розщеплення особистості, пригломшеність, нав'язливі спогади, зміна ставлення, порушення сприйняття часу, розгубленість, саморуйнація, втрата пам'яті, агресивність, ляклива реакція, яскраві спогади» (2015, с. 380).

Про Голодомор як колективну травму, яка охоплює кілька поколінь, свідчить масштабне дослідження Центру українознавства Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Фахівці опитали дві групи українців: тих, хто жив на територіях, що постраждали від геноциду, і тих, хто жив на українських етнічних територіях, які він оминув. Виявилось, що 78 % опитаних із першої групи мають неусвідомлений комплекс

меншовартості, 76 % схильні до конформізму, 72 % мають низький рівень суб'єктності, 65 % — низький рівень самооцінки тощо. Тобто Голодомор не лише фізично винищив до 10 мільйонів українців, він ще й зруйнував суб'єктність українців як нації. Психологічні наслідки геноциду передавалися з покоління в покоління й часто не рефлексіями про пережите, а через патерні поведінки, як-от ставлення до хліба як до сакрального продукту, надмірні харчові запаси, утрата індивідуальної ідентичності тощо.

У романі «Хліб із хрящами» в селі Міцне, що на Київщині, розгортається зомбі-апокаліпсис, який напругу пов'язаний із Голодомором. Село щедро задобрене людською плоттю, адже в 1930–1933 роках майже все його винищили голодом, «лишилися у Міцному самі тільки люди, та й тих енкаведисти порозстрілювали» (Бриних, 2011, с. 50). Герой, у якому уособлюється тоталітарна машина, Іван Кодій, був для селян страшнішим за диявола, йому «великої різниці не було, кого на той світ спровадити. Як одержимий був. Тільки дочку свою любив. Сильно любив. Я ще пам'ятаю її, в червоному платтячку, нарядна така» (2011, с. 110). Червоне платтячко й любов до єдиної доньки, коли персонаж забирає життя інших дітей, схожі на безумовну віру комуністів у «червону ідею» і готовність на все, щоб її досягти. Жорстокість Кодія призводить до того, що його дитину з'їдає баба Явдоха, а він розстрілює все село.

Нове життя, а відтак і нову смерть, село здобуває завдяки запуску лікєро-горіланого заводу «Кремій». На ньому виготовляють дешевий кон'як із вірусом, який активує в людях ген канібалізму й перетворює їх на зомбі, які по старій пам'яті прагнуть «особливого» хліба.

Автор будує свою розповідь не на спогадах про Голодомор, адже не міг бути ні свідком подій, ні їх сучасником, а на фантазуванні про нього. При цьому Михайло Бриних описує реалістичні сцени. У ретроспективах баби Ніни маленький хлопчик «у батька питає: “А де мама, сестра?” Батько каже йому: “Он у чавунці ще м'ясо залишилось”. Хлопець до ряднини кинувся, а то сестра його порубана. Матір уже з'їли» (2011, с. 110). Вона також згадує, як по селу їздили підводи й збирали мертвих людей. Ці описи мають прямий зв'язок із минулим, адже схожі спогади можна знайти у свідченнях жертв реальних подій. Саме тому провокаційну спробу Михайла Бриниха висвітлити тему Голодомору можна вважати «репрезентацією в дужках», базованою на основі постпам'яті й реалізованою завдяки епатажу.

Щоб окреслити епатажні прийоми, які підсвічують травматичні події, варто означити, що таке епатаж. Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» наводить найбільш вичерпну на сьогодні дефініцію епатажу: це «скандальна витівка, спроба приголомшити публіку незвичайною поведінкою, намагання викрити, дискредитувати

буденне існування грубими, часто вульгарними засобами» (2007, с. 336).

У романі з монологу баби Ніни ми бачимо: жителі Міцного знали, що апокаліпсис настане, але воліли забути про події минулого, бо «коротка пам'ять — краща порадиця і помічниця, без неї хто б видержав? Без пам'яті ще якось можна лямку тягнути, поки тягнеш і ні про що не думаєш» (2011, с. 107). А сама героїня описує свої спогади як «дитячі здогади, фальшиву пам'ять, отруєну мороком» (2011, с. 107).

Так, у романі Михайла Бриниха ми бачимо одного з героїв — Кузьму Рудого, керівника рекламної кампанії, яку «Лінія Шолє» розгорнула для реклами нового кон'яку від заводу «Кремій». Він пам'ятає власне дитинство в селі Міцне, «де відбосоножив не одні літні канікули» (2011, с. 49), але нічого про трагічну історію цього села не знає. Тут і вбачаємо проблему невідрефлексованої травми нації — через покоління вона повертається. Проте проглядається в тексті й своєрідна надія. Події, які розгортаються в Міцному в нашому часі, стають поштовхом до роздумів героя. Фактично наприкінці тексту стає зрозуміло: він єдиний, хто зміг вижити під час зомбі-апокаліпсису, сховавшись у прихистку діджея «Радіо живих мерців». Рефлексія героя подана у формі роздумів божевільного: і хоча це ще не аналіз історії роду, але принаймні спроба поглянути на себе збоку.

Серед епатажних прийомів, які покликані шокувати читача, насамперед маємо виокремити перепрочитання сакральних подій на сюжетному рівні твору. Постколоніальний період спричинив явище негативної сакралізації Голодомору, коли трагедію возвели в абсолют і перетворили на чинник формування поверхової ідентичності. Комбінація зомбі та Голодомору підриває усталену недоторканність теми голоду в українському суспільстві. Про це свідчать неоднозначні відгуки й на роман, і на адресу автора на літературних сайтах, а також серед літературознавців.

Невипадковим на сюжетному рівні є те, що активується ген канібалізму саме через алкоголь, зловживання яким — ознака суспільної депресії, адже епатаж покликаний дискредитувати, викривати буденне. Автор не називає час, у якому розвиваються події, але розставляє підказки: завуальовані згадки про поширеність наркотиків — «скрипить його банківська картка, що нею він ніби формував на столі дві уявні смужки небесного осяяння» (2011, с. 35); власники компаній, які ще не відійшли від бандитського способу спілкування 90-х, — «вони чули ці дві ненаші літери, казали “йоптить, я шо, не понімаю шолє”, й відчиняли шухляди та сейфи» (2011, с. 34); зацікавлення молоді блек-металом — «Зібрати блек-метал банду вдалося напрочуд легко: серед його однокурсників і хлопців, старших на курс-два, не бракувало металістів. Більшість із них мали дворову музичну освіту, і хоч воліли грати

«Мітлу», проте чудово розуміли, що атмосферний симфо-блек та ембієнт набагато доступніші для них» (2011, с. 76); згадки персонажів Кашпіровського, Чумака й баби Ванги, яким на той час довіряло суспільство тощо. Усе це свідчить про кризовий період, який часто супроводжується зростанням рівня алкоголізму в суспільстві. На це вказує і те, що люди готові купувати коньяк, який дешевший навіть за горілку: «Якщо ви вирішили придбати дві пляшки коньяку торгової марки «Кремін» — ось вам ще дві в подарунок! <...> Пузань поклав до візка чотири пляшки» (2011, с. 136).

Ще одним маркером епатажності є стилістичні експерименти. Михайло Бриних поєднує в тексті різні стилі мовлення.

Щоб характеризувати персонажа, який під час нашестя зомбі переходить у бункері (зрештою виявляється, що це Кузьма Рудий, піарник «Лінії Шоле»), як людину, що сходить з розуму, автор вдається до розмовного стилю. Герой має галюцинації, до нього приходять «три погляди», щоб подивитися на Кузьму збоку, а у своїх саморефлексивних розмовах він часто використовує суржик, повтори, риторичні запитання, як-от: «Он минулого місяця до сусіда гамновозка приїжджала — так то було зреліще!» (2011, с. 8), «Може, написати листа? Самому собі, наприклад. Це теж розвага, але... Правду кажучи, це галіма розвага, хоч вона й може тимчасово вберегти від безумства, — цієї підступної прикраси, якої я насправді боюся» (2011, с. 13).

На противагу цьому в газеті «Вісник Київщини» замітка Івана Чвалова написана підкреслено пафосно, в соцреалістичному стилі: «Багато наших земляків охоче повернулися на свою малу батьківщину, яка так несподівано отримала прекрасні перспективи й шлях у світле майбуття!» (2011, с. 31).

Стилістично показано роздвоєння особистості героя, реалізоване у двомовності. Так, режисер Єгор Тончик «у спілкуванні весь час перемишлював російську з українською, незалежно від того, якою мовою з ним спілкувалися» (2011, с. 55). Герой є «карпенко-карівським генієм», одним із людей культури, для яких характерним на той час було намагання вивищитися за рахунок «мови старшого брата».

Окрім того, що письменник використовує різні стилі в різних частинах тексту, він ще й доводить до абсурду поєднання останніх розділів. Динамічна 16 частина побудована на погоні зомбі за головними персонажами. Закінчується вона різко тим, що Кузьма Рудий знаходить своєрідний бункер і ховається туди, ледь відірвавшись від мерців:

Волі немає, рішучості немає, — що в такі хвилини люди збирають у кулак? Тільки боягузтво; адже внутрішній боягуз — найбільший життєлюб, його шкура настільки цінна, що виростає хутром всередину. І Кузьма побіг.

Назустріч смерті, щоб розминутися з нею. Гарячі двері справді були прочинені. Він не думав про те, що може чекати його там, у черговій клітці. Бо все вирішує відстань. Прилади фіксують два метри до найближчої руки мертвяка з нашивкою «ОХОРОНА». Двері відчинилися досить легко — вони не примерзли і їх не заклинило, алілуя. (2011, с. 127)

І одразу ж на противагу цьому 17 частина розпочинається повільним і пафосним інтерв'ю з Павлом Дошкою, інвестором заводу. У ньому поступово розкривається історія його життя, як він досягнув успіху та чому вирішив вкласти кошти в «Кремін». Розмова є компліментарною, адже журналіст має на меті лише вивищити героя, ледь не в кожному питанні дякуючи за його діяльність: «Павле Ігнатовичу, дозвольте принагідно висловити вам вдячність від наших читачів ще й за вашу велику й щиросердну меценатську діяльність» (2011, с. 129). Та й самі відповіді героя відзначаються надмірним пафосом: «Мені вдалося знайти партнера в Україні, великого патріота, поета, людину, якій також болить доля українського села» (2011, с. 128).

Багато уваги в тексті приділено засобам комічного: від іронічного підкреслення вад окремих прошарків суспільства до відверто чорного гумору. Щоб розповісти історію виникнення назви PR-агенції «Лінія Шоле», Михайло Бриних вдається до іронії й змальовує недолугих клієнтів-керівників компаній, «на яких дві літери — PR — впливали значно крутіше, ніж спільний сеанс Кашпіровського, Чумака й баби Ванги. Вони чули ці дві ненаші літери, казали “йоптить, я шо, не понімаю шоле”, й відчиняли шухляди та сейфи» (2011, с. 34).

Іронічно проступає й історія отця Дмитра ще до того, коли читач розуміє, що його життя до сну було пов'язане зі зброєю. Після смерті тещі учителя молодшої школи Олексія вони разом зі священником опиняються на цвинтарі, де з могил починають лізти мерці. Отець на слушне запитання вчителя щодо професійного вміння користуватися револьвером відповідає: «У тій академії основи... еее... православ'я... викладали тільки в рамках курсу наукового... еее... атеїзму» (2011, с. 96). У міфологічних уявленнях священник є провідником між двома світами, що є іронічним, адже вбивця свого роду теж відправляє людину / зомбі на інший світ.

За допомогою сарказму змальовано й трансформацію людини, єдиною метою якої залишається лише врятувати своє життя. Так, молодий учитель, переходячи у хату, коли бачить, що у вікно намагається залізти кадровик «Кременя» Валентин Мох, уже без остраху реагує на нього: «Ти ба, це ж начальство лізе!» (2011, с. 118). Вбиває зомбі, що застрягнув у вікні, він із єдиною думкою й хижою посмішкою: «Шпалери доведеться міняти» (2011, с. 119).

Попри те, що «Хліб із хрящами» є зомбі-горором, для якого комічне не є характерним, автор часто його використовує й в описах самих мерців: «Віконна рама виявилася завузька для нього — і зомбі-невдаха застряг; він марно шмагував старі шпалери на стіні, ламав нігті, сподіваючись таки проштовхнути своє (ще недостатньо гниле) черевце всередину» (2011, с. 119).

Епатажним є також персонажний рівень твору, зокрема неочікуване для читача минуле священника Дмитра, яке вповні не розкривається, проте дає простір для фантазії: «За мить, розгорнувши просякнуту мастилом ряднину, він дивився на відгомін свого колишнього життя: АКС, десяток РГН, безшумний револьвер ОЦ-38, НКВД-шна фінка, ще кілька армійських ножів» (2011, с. 92).

Простеживши тогочасну комунікацію Михайла Бриниха в інформаційному просторі, можна зробити висновок, що таке епатажне висвітлення історичної події корелює з особистим брендом автора, який різко контрастує з прийнятним у Радянському Союзі образом покірного інтелегентного письменника. До цього Михайло Бриних писав не менш резонансні «Шахмати для дибілів» чи «Шидеври української літератури». В автора є окрема колонка на ресурсі «Українська правда», яку він вів до 2009 року, зокрема в'їдливо, з надмірним використанням суржику він коментував реальні шахові змагання в тексті «Новозті шахмат. Мегафайт Топалов — Камській». У «Проповіді про штучний блиск Нового Вавилону» Михайло Бриних бере не себе роль священника, яка вступає в конфронтацію з тим самим суржику і обраними образами: «Чому прямокишечна свідомість наша отказує в спасінні? На це є одна відповідь: не там, адові сміхотворці, ви шукайте правди приземленої, не там визбируйте опеньки порятунку» (Бриних, 2008а). У колонці «У мерців кращі шанси» знаходимо й те, чому автор обрав для тексту жанр зомбі-горору: «останім часом мене цікавлять лише три теми: шахи, бруталь-дезметал та зомбі» (Бриних, 2008б). На ресурсі «Лівий берег» Михайло Бриних більш стриманий у використанні суржику, проте його епатажність проступає на інших рівнях: у формулюваннях заголовків і назві самої колонки. «Категорія "R"» (за таким тегом розміщені тексти автора), або ж Restricted, — це рейтинг, який Американська кіноасоціація присвоює фільмам, що містять матеріали тільки для дорослих, дітям на них можна лише в супроводі. Заголовки «Категорія "R". І м'ясо між зубами не застряє», «Категорія "R". В гробу я бачив таке кіно», «Бий в морду, Шерлок!» вказують схильність автора до епатування. Давніші висловлювання, як от те, що «сучасна українська література — <...> лайно», теж це підкреслюють (Бриних, 2002, с. 33).

На противагу реалістичним зображенням травмуючих подій ми виносимо ігровий спосіб їх зображення, який використав у своєму романі Михайло Бриних. Найбільше негативних відгуків

він отримав саме через те, що торкнувся сакральної теми епатажним способом, які на перший погляд не поєднуються. Проте саме опосередковане висвітлення події через нехарактерні образи може допомогти уникнути повторної травмизації свідків і меншою мірою виступатиме як керунок до мислення в певний спосіб. Окрім того, чим ближче побут головних героїв до побуту читача, навіть за умови переосмислення далеких історичних подій, тим простіше його захопити й змусити дочитати до кінця. Епатажний спосіб висвітлення травмуючих подій може розвінчувати міфи ідентичності, які сформувала негативна сакралізація. Так, у романі «Хліб із хрящами» ми бачимо, що українці — це не лише ідеалізована нація-мучениця, а група цілком реальних людей зі своїми вадами.

Отже, зважаючи на те, що українці вкотре переживають травмуючі події, варто актуалізувати дослідження способів їх висвітлення свідками й не свідками. Аналіз способів подолання колективної травми підводить до висновку, що ефективною може бути сублімація. Але колективна травма — це так чи інакше травма окремої людини, яку потрібно пропрацювати в індивідуальному порядку. Кожен індивід унікально реагує на літературу травми, тож є підстави стверджувати, що поряд із реалістичним зображенням історичних подій має право на існування й ігрова форма. Окрім того, реакція сучасних читачів на висвітлення реальних травматичних подій свідчить, що вони критичніше стали ставитися до того, хто і як має право їх описувати з подальшим наміром комерціалізувати. Саме тому одним із дієвих способів використати реальний сюжет не свідками є «репрезентація в дужках», основана на постпам'яті. Її можна втілити за допомогою епатажних прийомів, які проявляються на різних рівнях тексту. Більшу довіру до таких творів читачі виявляють тоді, коли література корелює із самопрезентацією автора в публічній площині, вони очікують на певну витівку, а тому інтуїтивно не відчують відторгнення до нетипових репрезентацій.

Епатажна поетика тексту й письменницького бренду Михайла Бриниха не є новаторською для української літератури. Запозичення героїв з інших культур й уплетення їх в український контекст шляхом травестії започаткував іще Іван Котляревський, як і поетикування буденності на противагу вульгаризації героїчних подій. Михайло Бриних привносить у сучасну українську літературу поп-образ зомбі, поміщає його через клішовані образи тещі вчителя Олексія чи працівників заводу в сільський контекст і шляхом іронії й чорного гумору нівелює сакральну складову Голодомору. За природою епатаж є опозиційним явищем до усталених мистецьких традицій, бо він підважує уявлення людей про буденність і покликаний приголомшувати. Довгий час в українській літературі він розвивався на маргінесі,

постійно опонуючи панівним у той чи той час літературним течіям, як-от один із перших химерних романів Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодича», який у 1958 році став повною опозицією панівному на той час соцреалістичному стилеві. У 2012 році постмодернізм уже не був домінуючою течією в українській літературі, виборювати увагу читачів активно почала белетристика від, наприклад, Василя Шкляра чи Люко Дашвар. На фоні звичного висвітлення історичних подій засоби Михайла Бриниха епатували читачів, провокуючи неоднозначні реакції і серед читачів, і серед критиків. Епатажність у самопредставленні теж мала місце навіть під час радянської окупації, згадати хоча б Михайля Семенка з його кредо «Я палю свій “Кобзар”». Схожим протестом відзначився й Михайло Бриних, заявивши, що сучасна українська література є лайном. Наприкінці 90-х усе змінюється, коли постмодернізм стає основною течією в літературі. На думку Тамари Гундорової, український постмодернізм має яскраве постколоніальне забарвлення, яке проявляється в текстах і Юрія Андруховича, і Оксани Забужко, і Тараса Прохаська й інших. Використовуючи заборонені теми, вульгаризми, карнавалізацію, травестію, іронію, сарказм і інші засоби, які довгий час були недоступні радянським письменникам, вони підривають уявлення про те, якою має бути література, й усе далі відходять від канонів Радянського Союзу. Загострення соціальних питань після отримання Україною незалежності й поступове зближення з Москвою зробило український постмодернізм жорсткішим. Карнавальна гра Юлія Андруховича змінилася жорстокою й цинічною грою Олеся Ульяненка, яка не просто викривала буденність, а епатувала читачів натуралістичними зображеннями сексу та смерті. Михайло Бриних, переосмислюючи тему Голодомору, зміг поєднати обидва підходи, вплітаючи в розповідь про сакральну подію поп-персонажів, гумор і смерть. Завдяки провокаційним засобам у своєму зомбі-романі письменник не лише ретранслював у новому руслі сакральну для українців подію, а й привернув увагу до суспільних вад, як-от алкоголізм чи ігнорування власної історії, використавши одну з основних цілей епатажу — викривати буденне грубими засобами.

Покликання

- Бриних, М. (2002). Ненависть до культури (Моя передостання територія). *Сучасність*, 11, 24–43.
- Бриних, М. (2008a, 1 листопада). Проповіді про штучний блеск Нового Вавилону. *Українська правда*. <https://blogs.pravda.com.ua/authors/brynykh>
- Бриних, М. (2008b, 28 листопада). У мерців кращі шанси. *Українська правда*. <https://blogs.pravda.com.ua/authors/brynykh/49300a57a811a/>
- Бриних, М. (2011). *Хліб із хрящами*. Ярославів Вал.
- Вертиполох, О. (2015). Психопоетика роману Михайла Бриниха «Хліб із хрящами». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*, 18–20, 425–235.

- Горностай, П. (2018). Колективна травма як проблема соціальної та політичної психології. *Проблеми політичної психології*, 7, 54–68. <https://doi.org/10.33120/porp-Vol21-Year2018-5>
- Горностай, П. (2019). Групові захисні механізми як форма реагування на колективні травми. *Проблеми політичної психології*, 22(1), 89–114. <https://doi.org/10.33120/porp-Vol22-Year2019-27>
- Гоцуляк, Н. (2015). Психологічна травма: аналіз та шляхи її подолання. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України. Серія: Педагогічні та психологічні науки*, 1, 378–390.
- Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Критика.
- Длугош, П. (б. д.). Теорія травми в дослідженні соціальних змін — випадок України. *Academia*. <http://surl.li/empbq>
- Довганич, Н. (2020). Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*, 85, 51–59.
- Ковалів, Ю. (2007). Літературознавча енциклопедія у 2 т. Т. 1. ВЦ «Академія».
- Конончук, Т. (2001). Поетика трагічного в романі Василя Захарченка «Прибутні люди». *Вісник Запорізького державного університету*, 1, 48–52.
- Михед, О. (2011). Повний фарш. *ЛітАкцент*. <http://litakcent.com/2012/02/09>
- Міхеєва, А. (2022). Травма голокосту, часосприйняття та поетика темпоральності у збірці «Автобіографічні нотатки» й романі «Подорож» Іди Фінк. *Наукові записки НАУКМА. Літературознавство*, 3, 100–107. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2022.3.100-107>
- Пасько, І. (2016). Роман «Хліб із хрящами» М. Бриниха як спроба українського зомбі-горору. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа. Збірник матеріалів конференції*, 126–128.
- Сливинський, О. (2018). Між живою пам'яттю та політичною кон'юктурою: «нова історична хвиля» у слов'янських літературах Центрально-Східної Європи. *Проблеми слов'янознавства*, 67, 194–204. <https://doi.org/10.30970/sls.2018.67.2791>
- Томчук, О. (2017). Тема голоду в творчості українських письменників: художні та публіцистичні коди тексту. *III Дунайські наукові читання: Голод 1946–1947 рр.: історичні, філософсько-психологічні та педагогічні аспекти* (с. 263–267). ІДГУ.
- Фройд, З. (1998). *Вступ до психоаналізу*. Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Blight, D. (2009). *Memory in Mind and Culture*. Cambridge UP.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.

References (translated and transliterated)

- Blight, D. (2009). *Memory in Mind and Culture*. Cambridge UP.
- Brynykh, M. (2002). Nenvavyst do kultury (Moia peredostannia terytorii). *Suchasnist*, 11, 23–43.
- Brynykh, M. (2008a, November 1). "Propovidi pro shtuchnyi blues Novoho Vavilonu". *Ukrainska pravda*. <https://blogs.pravda.com.ua/authors/brynykh>
- Brynykh, M. (2008b, November 28). "U mertsiv krashchi shansy". *Ukrainska pravda*. <https://blogs.pravda.com.ua/authors/brynykh/49300a57a811a/>
- Brynykh, M. (2011). *Khlib iz khriashchamy*. Yaroslaviv Val.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Dluhosh, P. (n. d.). Teoriia travmy v doslidzhenni sotsialnykh zmin — vypadok Ukrainy. *Academia*. <http://surl.li/empbq>
- Dovhanych, N. (2020). Pamiat, travma i literatura: sposoby reprezentatsii ta interpretatsii. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 85, 51–59.
- Froid, Z. (1998). *Vstup do psykhoanalizu*. Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.

- Hornostai, P. (2018). Kolektyvna travma yak problema sotsialnoi ta politychnoi psykholohii. *Problemy politychnoi psykholohii*, 7, 54–68. <https://doi.org/10.33120/popp-Vol21-Year2018-5>
- Hornostai, P. (2019). Hrupovi zakhysni mekhanizmy yak forma reahuvannia na kolektyvni travmy. *Problemy politychnoi psykholohii*, 22(1), 89–114. <https://doi.org/10.33120/popp-Vol22-Year2019-27>
- Hotsuliak, N. (2015). Psykholohichna travma: analiz ta shliakhy yii podolannia. *Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. Serii: Pedahohichni ta psykholohichni nauky*, 1, 378–390.
- Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern*. Krytyka.
- Kononchuk, T. (2001). Poetyka trahichnogo v romani Vasylia Zakharchenka "Prybutni liudy". *Visnyk Zaporizkoho derzhavnogo universytetu*, 1, 48–52.
- Kovaliv, Yu (2007). *Literaturoznachna entsyklopediia. VTs "Akademia"*.
- Mikhieieva, A. (2022). Travma holokostu, chasospryiniattia ta poetyka temporalnosti u zbirtsi "Avtobiohrafichni notatky" y romani "Podorozh" Idy Fink. *Naukovi zapysky NaUKMA. Literaturoznavstvo*, 3, 100–107. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2022.3.100-107>
- Mykhed, O. (2011). Povnyi farsh. *LitAksent*. <http://litakcent.com/2012/02/09>
- Pasko, I. (2016). Roman "Khlub iz khriashchamy" M. Brynykha yak sprobna ukrainskoho zombi-hororu. *Milion istorii: poetyka pryhod u literaturi ta media. Zbirnyk materialiv konferentsii*, 126–128.
- Slyvynskyi, O. (2018). Mizh zhyvoiu pamiattiu ta politychnoiu koniunkturoiu: "nova istorychna khvylia" u slovianskykh literaturakh Tsentralno-Skhidnoi Yevropy. *Problemy slovianoznavstva*, 67, 194–204. <https://doi.org/10.30970/sls.2018.67.2791>
- Tomchuk, O. (2017). Tema holodu v tvorchosti ukrainskykh pysmenykyv: khudozhni ta publitsystychni kody tekstu. *III Dunaiski naukovyi chytannia: Holod 1946-1947 rr.: istorychni, filosofskopsykholohichni ta pedahohichni aspekty* (pp. 263–267). IDHU.
- Vertypolokh, O. (2015). Psykhopoetyka romanu Mykhaila Brynykha "Khlub iz khriashchamy". *Literaturoznachstvo. Folklorystyka. Kultur-olohiia*, 18–20, 425–235.

Lidiia Korol

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

ZOMBIES IN THE STORY OF THE HOLODOMOR: BRYNYKH'S OUTRAGE AND THE NATION'S TRAUMA

The gradual de-Sovietization of Eastern Europe caused the emergence of a "new historical wave" in literature, which combines various ways of covering historical material: from the traditional aesthetics of realism to playing with genres and stylistics on the border of socially acceptable techniques. The new Russian-Ukrainian war has actualized the issue of covering trauma in fiction. The question is whether a playful way of dealing with topics, sacralized by society, has the right to exist. The subject of the study is the poetics of Mykhailo Brynykh's scandal and how it manifests itself in the author's text and personal branding. The purpose of the study is to outline the scandalous approach to highlighting the nation's trauma in Mykhailo Brynykh's novel "Bread with cartilage" and to establish the correlation between the poetics of the scandal and the personality of the writer. The poetological and biographical methods were used to solve the tasks.


As a result of the study, the following conclusions were made. The reaction of readers to new texts, where the topic of war appears, shows that they are more careful with authors who did not witness historical events but seek to use them for commercialization. An acceptable way, which will not cause public outrage, to use real stories to non-witness authors is a "bracketed representation" based on post-memory, which can be embodied by means of scandalous techniques that manifest themselves at various levels of the text. The main task of outrage is to expose the commonplace by rude means. The most obvious outrage in "Bread with cartilage" stands out precisely at the plot level, because the author combines the pop image of zombies with the topic of the Holodomor, which is sacralized in Ukrainian society. The trauma of the Holodomor is also manifested on different levels. According to the plot, the cannibalism gene is activated by alcohol, the abuse of which is a sign of social depression. The loss of identity is realized due to the stylistic play with the speech of one of the characters, which reveals the split of his personality. The correlation between the author's brand and his works with elements of outrage is important. Readers expect a prank from the writer, and therefore intuitively do not reject atypical representations. In his zombie novel, Mykhailo Brynykh used provocative means not only for the sake of playing with the reader, but also covered in a provocative way an event sacred to Ukrainians and achieved one of the main goals of the outrage — he exposed the problems of alcoholism or ignoring one's own history by rude means.

Keywords: outrage; the trauma of the nation; Holodomor; personal brand.

Стаття надійшла до редколегії 31.01.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.4>
УДК 821.111-31.09:364.624.4

Антон Дранніков

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-0099-7360>
drannikov1998@gmail.com

ЧАСОВІ ТА ПРОСТОРОВІ ВИМІРИ ДИСКУРСУ САМОТНОСТІ В РОМАНІ КРІСТОФЕРА ІШЕРВУДА «САМОТНИЙ ЧОЛОВІК»

У статті представлено аналіз особливостей дискурсу самотності у його зв'язку із категоріями часу та простору в романі Крістофера Ішервуда «Самотній чоловік» (*A Single Man*, 1964). Актуальність розвідки продиктована загальною тенденцією до перегляду канону модерністської літератури із фокусом на її «малих» голосах. Наразі у вітчизняній англістиці та американістиці як самому роману, що став об'єктом дослідження, так і всьому твору Ішервуда назагал приділено недостатньо уваги. Мета дослідження – визначити й охарактеризувати основні форми актуалізації у творі дискурсу самотності у вимірах часу та простору. Для досягнення мети було використано комплексний методологічний підхід, який залучає герменевтичний аналіз, техніку «close reading», аспекти жанрології (концепція циркадного роману Д. Гірдона) та наратології (теорія паратексту Ж. Женетта).

У результаті дослідження виявлено, що самотність у романі представлена як складне багатоаспектне явище, мотивоване чинниками різного походження. Аналіз паратекстуальних елементів уможливив інтерпретацію самотності як ключової категорії твору. При цьому екзистенційний вимір постає концептуальною домінантою, на основі якої вибудовується увесь дискурс самотності в тексті.

Розглянуто форми реалізації самотності в категоріях часу та простору, зосібна, виокремлені їх зовнішні та внутрішні варіації. Зовнішній час охарактеризовано як історичне та соціально-культурне тло написання роману, пов'язане із консьюмеризацією та симулякризацією американського суспільства. На внутрішньому рівні визначено особливості темпоральної будови твору як варіанту циркадного роману: хронологічні рамки, зумовлені не лише часовим лімітом доби, але й концептуальною відмежованістю минулого та майбутнього; фокус нарації на теперішньому, почутті моменту; ефект рекурсивного повторення одного дня. Зовнішній простір поділяється на локальний, репрезентований множиною дрібних локусів (дім, лікарня, спортзал тощо), та глобальний, втілений у протиставленні природного та урбаністичного. Внутрішня площина простору має виміри пам'яті, травми, звільнення, есхатологічний, які в різних комбінаціях актуалізують самотність у просторах зовнішніх.

Ключові слова: час; простір; екзистенційна самотність; циркадний роман; роман одного дня.

Одним із ключових текстів у художньому творі Крістофера Ішервуда (1904–1986) є роман «Самотній чоловік» («*A Single Man*», 1964), який письменник уважав своїм найкращим. Ентоні Берджес вніс його до переліку «*Ninety-Nine Novels: The Best in English since 1939*» поруч із творами таких видатних авторів, як Болдуїн, Гакслі, Гемінгвей, Голдінг, Орвелл, Селінджер, Фолкнер та ін. (Burgess, 1984). Про значущість і визнання роману в сучасному культурному дискурсі свідчить той факт, що у 2015 він посів 83 місце у списку «100 найкращих романів, написаних англійською мовою» за версією видання *The Guardian* (McCrum, 2015). Зростанню інтересу до «Самотнього чоловіка» також посприяла екранізація 2009 року, режисерський дебют американського дизайнера Тома Форда.

Актуальність пропонованої розвідки зумовлена не в останню чергу тенденцією сучасного літературознавства до ревізії модерністського

канону. Ідеться, зосібна, й про «розхитування» його хронологічних і естетико-поетикальних меж, інклюзивне охоплення творів, які за своєю природою є транзитивними, такими, що модифікують, але водночас і продовжують проєкт модернізму. Творчість Ішервуда, без сумніву, переживає власну еволюцію: від початків, що сягають традиції британського модернізму, до своєрідного модерністського реалізму 1930-х років і, зрештою, до того, що на літературних теренах Америки, інтегрувавши відповідні соціально-культурні та філософські контексти, викристалізовується у складне й неоднозначне утворення — пізній, повоєнний модернізм, який своєю чергою поступово починає маркувати майбутню територію численних «пост-». Роман «Самотній чоловік», що побачив світ у середині 1960-х, цілком органічно вписується в означену парадигму й, отже, становить інтерес як в оптиці загальнотеоретичних студій модернізму, так і з позиції сьогоденної

уваги до так званих «малих» голосів: авторів, які, подібно до Ішервуда, парадоксально залишаються на маргінесах попри свою роль у літературних процесах ХХ століття.

У вітчизняних англістиці й американістиці постаті та художній спадщині Ішервуда майже не приділяється уваги: праць, присвячених як «Самотньому чоловіку» назагал, так і власне проблемі самотності в ньому, виявлено не було. Наразі також не існує перекладу роману українською мовою. Англомовні літературознавчі дослідження твору здебільшого концентруються на образі наратора та оповідних стратегіях (Schwerdt, 1989); проблемах жанрової належності (Nagarajan, 1972; Marsh, 2010); гендерному та квір-дискурсі з акцентом на екокритичну (Anderson, 2011) й ідентичнісну компоненту (Gonzalez, 2013); компаративному вимірі (Williams, 2013; Peters, 2019) тощо. Хоча деякі з наведених розвідок розглядають такі явища, як ізоляція, маргіналізація або одиничність, аналіз безпосередньо специфіки функціонування дискурсу самотності в його взаємозв'язку з категоріями часу і простору, який має *на меті* ця стаття, є *новим* аспектом дослідження.

Обрана проблематика диктує використання комплексної *методології*, що ґрунтується на герменевтичному аналізі й техніці «close reading». Важливим внеском у методологічну базу дослідження також стали теорія паратексту Ж. Женетта і концепція «циркадного роману» Д. Гідона.

Екзистенційна самотність як концептуальна домінанта твору

«Самотній чоловік» змальовує звичайний день із життя професора англійської літератури Джорджа, який рефлексує над загибеллю свого коханого Джима. Саме смерть Джима стає початком глибокої психологічної кризи, з якої народжується самотність героя (за визначенням М. Гелават, «heartbreak that saturates his inner life» (2013, с. 356)), однак не є єдиним її джерелом. Варіації проявів самотності зумовлені функціонуванням різних вимірів ідентичності Джорджа, деякі з яких так окреслює Р. Вудхауз: «The widowed George <...> the sadistic “Uncle George,” <...> the respectable professorial George. <...> [T]he vain George, <...> the lonely George, <...> the drunken lustful George» (1998, с. 156). Варто зауважити, що «Самотньому чоловіку», як і всій прозі Ішервуда, притаманний характерний автобіографізм, а відповідно, в образі протагоніста відбиваються певні аспекти особистості його творця. Багатогранністю на межі внутрішнього конфлікту марковане все життя письменника, який повсякчас балансував між елітарним і масовим, духовним і тілесним, зрештою — американським і англійським. Джордж — англієць у США, гомосексуальний чоловік у гетеронормативному суспільстві, літній викладач, оточений молодими студентами й колегами, інтелектуал, що заперечує власну інтелектуальність, але вірить у силу освіти, —

фокусує в собі численні ідентичнісні конфлікти. Видаються влучними слова А. Д. Матоса про те, що

his [George’s] nationality, his way of thinking, his sexuality, and even his age puts him in a position in which he is minority <...> are [the] elements that fuel his sense of self-fragmentation and his inability to fully connect with others. (2014)

Відчуження та самотність у романі, отже, — комплексні явища, мотивовані чинниками різного походження.

Почати нашу розвідку доцільно зі звернення до назви твору, адже вже в ній відображено проблематику самотності. За Ж. Женеттом, оточення тексту, так званий паратекст, забезпечує повноцінне існування самого тексту, а також певним чином контролює його читання і рецепцію (1997, с. 1–5). Своєю чергою паратекст, залежно від його розташування відносно тексту, поділяється на такий, що міститься безпосередньо разом із ним (перітекст) і «поза» його межами (епітекст). До перітекстуальних елементів належать, з-поміж іншого, назва твору, передмова, назви розділів, виноски; до епітекстуальних — інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії тощо. Оскільки від паратексту прямо залежить сприйняття самого тексту, висновуємо, що явище самотності, зафіксоване Ішервудом у назві твору, є центральним, концептотворчим для всього художнього простору роману. Вочевидь при перекладі важко адекватно передати дуальність англійської лексеми «man», яка в контексті може трактуватися і як більш гендерно та сексуально мотивоване «чоловік», і як узагальнено-філософське «людина». З приводу цього Д. Гарнз зазначає: «George is meant to be seen as a kind of Everyman, a character whose closely observed life reflects the human condition» (2001, с. 198). Зрештою, сам Ішервуд стверджував, що гомосексуалізм його героя функціонує не як репрезентація конкретної сексуальної меншини, а радше як метафора на позначення загальнолюдського досвіду відчуження і маргіналізації (Wickes, 2001, с. 44). З іншого боку, ще один перітекстуальний елемент — посвята — разом із тематикою роману об'єктивно дає підстави звизити семантичне поле саме до гендерованих значень. Як стверджує Ж. Женетт, адресат присвяти «is always in some way responsible for the work that is dedicated to him and to which he brings, willy-nilly, a little of his support and therefore participation» (1997, с. 136). «Самотній чоловік» присвячений Горю Відалу — письменнику, із яким Ішервуда об'єднував не в останню чергу інтерес до зображення сексуальності. Було б помилкою ігнорувати як цей зв'язок між літераторами, так і власне автобіографічний характер роману в інтерпретації його назви. Як зауважує дослідник квір-літератури Клод Дж. Саммерс,

[d]ealing with universal themes of commitment and grief, alienation and isolation, the book [*A Single Man*] concretely explores the gay sensibility, <...> the assertions of individual uniqueness and of minority consciousness <...> presents a sustained and moving portrait of male homosexual love. (2002, с. 363) [курсив мій. — А. Д.]

Отже, видається достатньо логічним зупинитися на варіанті перекладу «чоловік» як такому, що повною мірою відображає гендерний дискурс, означений у романі.

Для прикметника «single» можна виділити цілу низку можливих значень різного ступеня контекстуалізованості. Розглянемо кілька варіантів перекладу й доцільність їхнього використання принагідно до досліджуваного твору: 1) неодружений, холостий; 2) один (єдиний, унікальний); 3) один (цілісний); 4) один (самотній). У контексті роману важко говорити про будь-які матримоніальні аспекти (1) взагалі, адже для акцентуації в назві твору сімейного статусу героя потрібна актуалізація власне мотиву шлюбних стосунків, яка не спостерігається. Хоча, безумовно, можна говорити про соціальний підтекст, який визначає неможливість героя вступити в офіційні стосунки. «Єдиний» (2) у цьому випадку може вказувати на протиставлення Джорджа суспільству, індивідуального загальному як реалізацію концепту Інакшого — у тому сенсі, що він єдиний проти множинності, інший серед певного соціуму своїх. Так, Р. Вудхауз говорить про героя майже як про ідіоматичного «одного воїна», що не має шансів на перемогу (1998, с. 156). Одиначність як цілісність (3) певною мірою суголосить маніфестованому в тексті прагненню самого Ішервуда до узгодження численних аспектів ідентичності: національно-культурного, сексуального, духовного тощо. Досліджуючи проблематику «негативної одиначності» (negative singularity), народжуваної з нерозривного взаємозв'язку «самості» та «інакшості», М. Гелават зазначає:

Isherwood's George is single because he is alone, but also because he is alienated. <...> George seems set adrift, alternately rejecting others or being rejected by them. His singularity, then, haunts him, demonstrating how this term is more problematic than positive associations with the "unique" or the "authentic" might suggest. (2013, с. 357)

Таким чином, навіть обтяжена численними конотаціями, лексема «single» передає саме ідею самотності, яка є наскрізною у творі.

Базовим, визначальним аспектом самотності є екзистенційний, що актуалізується не як почуття інакшості в певному колективі (соціальному, культурному тощо), тобто не у стосунках героя з оточенням, а як сумнів у сенсі власного буття, тобто у стосунках героя із самим собою. Безпосередньо

в екзистенційній самотності закодовано потенціал узагальнено-філософського прочитання «тап» як «людина». За визначенням Н. Хамітова, така внутрішня самотність є первинною, адже саме вона породжує всі інші, умовно зовнішні вияви самотності, «виступає результатом суперечності людини з собою, яка призводить до втрати та пошуку самототожності і вже на цій основі до суперечності людини та суспільства» (2017, с. 93). Екзистенційна самотність проявляється і на психологічному, і на фізичному рівнях. Для Джорджа це внутрішня порожнеча, враження, наче він тоне в навколишній дійсності, певною мірою криза самоідентифікації. Щоранку, прокидаючись, він повинен прив'язувати себе до конкретного моменту буття, не просто змушувати себе пережити день, але і власне визначати себе як щось таке, що існує. На цій стадії він навіть не сприймає себе повноцінною людиною, називаючи себе «a three-quarters-human thing» — звичайний напівфабрикат особистості, оболонка, позбавлена життєрушійної сили. На початку роману він говорить про себе не просто в третій особі, а використовує максимально деперсоналізований займенник «it», відкидаючи власну людяність.

Розірвання зв'язків із власним «Я» як відображення екзистенційної кризи також реалізується не лише психологічно, але й фізично. Важливу роль у перенесенні самотності у фізичну площину відіграє тілесна концепція смертності: як зауважує Х. Вільямс, Джордж сприймає себе лише як «тіло, що пережило Джима» (2013, с. 48). Дослідниця також звертається до ідеї стадії дзеркала, яку запропонував Ж. Лакан. Найбільш яскраво фрагментація особистості Джорджа проявляється якраз під час його самоспоглядання в дзеркалі, де він бачить свої численні ідентичності: «the child, the boy, the young man, the not-so-young man — all present still» (1964/2010, с. 2). До того ж особистісна роздрібненість, незбіг внутрішнього й зовнішнього, характерний для лаканівської концепції, актуалізуються в моменти психологічної дистанції, коли свідомість Джорджа ніби відділяється від тіла. Цей автоматичний режим спрацьовує, наприклад, під час керування автомобілем: тіло виконує необхідні дії за інерцією, зберігаючи зовнішню цілісність, у той час як свідомість спрямовується «deep down inside himself» (роздвоєння, яке сам Джордж порівнює з парадигмою «хазяїн — слуга»). У контексті професійного спілкування герой зазначає: «I could just as well be a severed head, carried into the classroom to lecture to them from a dish» (1964/2010, с. 35). Так само, як і «тіло-водій», ця Джорджєва «голова, що розмовляє» інколи починає жити власним життям, може проговорювати його улюблені теорії, знає декілька десятків його улюблених жартів. Це свідчить про те, що свідомість героя відсторонюється від байдужих їй дискурсів зовнішньої дійсності та поринає в глибини власної екзистенції, маркованої самотністю.

Циркадний роман, ефект рекурсії та почуття моменту

Нерозривно пов'язаними з екзистенційною самотністю в її фізичному та психологічному аспекті явищами є категорії часу і простору. За зауваженням Н. Копистянської, і хронотоп як цілісна єдність, і безпосередньо категорії часу й простору в художньому тексті можуть мати два виміри: зовнішній (авантюристичний) і внутрішній (психологічний) (2012, с. 28–29, 317). До такого поділу в тій чи іншій конфігурації звертається більшість дослідників, раціональним видається вдатися до нього і в межах цієї розвідки.

Зовнішній час — власне розгортання подій на тлі епохи 1960-х — характеризує стосунки героя з оточенням, для розуміння яких необхідно першочергово звернути увагу на історичний контекст написання «Самотнього чоловіка». У другій половині ХХ століття в суспільстві відбуваються активні трансформаційні процеси. З одного боку, жахи Другої світової війни призвели до зламу й відкидання «великих наративів» і цінностей, які не змогли втримати людство на краю прірви. З іншого — відновлення та стрімкий розвиток економіки в повоєнні роки масово закладають підвалини філософії споживацтва. Саме в цей час відбуваються події роману, і консюмеристські тенденції знаходять у ньому яскраве відображення. Сигналізуючи різючі соціальні зміни в локальному просторі, Ішервуд іронічно зауважує, що колись богемний Лос-Анджелес поступово захоплює покоління «кока-коли й телебачення»:

The Change began in the late forties, when the world-war-two vets came swarming out of the East with their just-married wives, in search of new and better breeding-grounds. <...> So, one by one, the cottages which used to reek of bathtub gin and reverberate with the poetry of Hart Crane have fallen to the occupying army of coke-drinking television-watchers. (1964/2010, с. 8)

Цей новий історичний період Джордж промовисто називає «Rubble Age» («Епоха руїни»). Певною мірою можна провести паралелі між зовнішніми деструктивними процесами, що відбуваються в американському соціумі, та внутрішньою кризою головного героя.

Актуальною видається ідея Ж. Бодрійяра щодо прагнення людини до накопичення речей із метою ескапізму, порятунку або принаймні приглушення неспокою екзистенційної самотності: «Ми не можемо жити в абсолютній самотності [фр. *singularité* – А. Д.], у тій необоротності, знаком якої є момент народження. Звільнитися від цієї необоротності, яка спрямована від народження до смерті, допомагають нам речі» (1968, с. 135). Займаючись збиранням, людина поступово отожднює себе з речами, якими володіє, і в такий спосіб заповнює екзистенційну порожнечу й відсуває страх небуття. В образах сусідів головного

героя, середньостатистичної родини Старків, Ішервуд виводить постаті типових представників генерації, зосередженої на споживацтві як засобі досягнення ілюзорної стабільності: «...you need a steady job, you need a mortgage, you need credit, you need insurance. And don't you dare die, either, until the family's future is provided for» (1964/2010 с. 8–9). У романі також можна знайти втілення бодрійярівської концепції симулякру, на який перетворюється так звана «американська мрія» у світі кредитів, застав і мас-маркету: «We sleep in symbolic bedrooms, eat symbolic meals, are symbolically entertained» (1964/2010, с. 71). Отже, образ індивідуально самотнього протагоніста постає на тлі не менш самотньої, «зламаної» епохи.

При розгляді внутрішніх форм реалізації часу в контексті екзистенційної самотності звертаємося до концепції циркадного роману, або роману одного дня (*circadian novel, one-day novel*), яку запропонував Девід Гігдон (1992, с. 58). Дослідник наполягає, що термін «циркадний роман» доречніший за «роман одного дня», оскільки не в кожному тексті цього типу події охоплюють цілу добу або ж не завжди обмежені лише рамками світлового дня. Жанр цей достоту молодий: починаючи відлік від «Останнього дня засудженого» Гюго (1829) і до моменту складання свого цензу (1992), Гігдон нарахував лише 106 циркадних романів. До їхнього числа належать, зокрема, такі значущі твори, як «Улісс» і «Поминки по Фіннегану» Джойса, «Між актами» і «Місіс Делловей» Вулфа, «Різдва пісня» Діккенса. Означення «циркадний» не є загальноновживаним, однак це видається радше наслідком недостатньої дослідженості самої жанрової форми, аніж його термінологічної непридатності. Так, Б. Рендалл відмічає парадоксальну «нестачу літературної критики, сфокусованої саме на наративі одного дня» (2016, с. 591). Утім, визначення «циркадний роман» видається доволі лаконічним для використання в літературознавчому дискурсі назагал і достоту логічним принагідно до аналізованого тексту.

Гігдон розрізняє чотири можливі точки фокалізації в циркадному романі (тобто чотири сценарії розвитку одного дня, у межах якого розгортається сюжет): 1) звичайний день із життя людини, наповнений буденними дрібницями; 2) день смерті героя, у який на нього «звалюється тягар особистої та культурної історії»; 3) пов'язаний із другим день, у який помирає інший персонаж, що викликає емоційну реакцію та рефлексії протагоніста; 4) день певної знаменної події (день народження, весілля, убивство знаменитості тощо) і вплив його зовнішніх обставин на внутрішню динаміку ідентичності: «that crucial moment of identity crisis when the old self and the new self struggle with one another» (1992, с. 60). Вочевидь зазначені парадигми можуть взаємодіяти в межах одного твору, оскільки «Самотній чоловік» відповідає одночасно кільком параметрам: він залучає і контекст цілковитої буденності (так,

М. Пітерз при аналізі роману звертається до «теорії повсякденності» М. де Серто (Peters, 2019)), і фаталізм потенційної смерті протагоніста, і аспект кризи ідентичності. З певним ступенем умовності можна говорити й про реалізацію у творі третьої точки фокалізації, адже, хоча смерть Джима хронологічно міститься поза межами темпоральності, визначеної циркадною формою, Джордж немовби щоразу наново переживає цей досвід.

Схематично темпоральну структуру роману можна зобразити у вигляді поділу текстуального часу на три площини: минуле, теперішнє і майбутнє. У сприйнятті Джорджа майбутнього як такого не існує: він начебто продовжує жити, але не уявляє завтрашнього дня без Джима: «Jim wasn't a substitute for anything. And there is no substitute for Jim» (1964/2010, с. 17). З іншого боку, минуле відмежоване нездоланною прірвою, лімінальною ситуацією — смертю Джима. Усе, що було до цього, залишається лише спогадом, і цей спогад надто болісний, щоб викликати ностальгію, це не сентиментальність, а страждання. Таким чином, з усіх площин внутрішнього часу реальною, відкритою залишається лише теперішнє — та жорстока даність, у яку Джордж занурюється щоранку. Зрештою, на прив'язаність до теперішнього вказує і сама структура нарративу, побудованого в теперішньому часі. Але й він специфічно обмежений: кожен день схожий на попередній, адже проживається автоматично, за інерцією. Це своєрідна рекурсія одного й того самого дня з більшою чи меншою мірою варіацій.

Теперішнє дуже показово реалізується в почутті моменту — категорії, яка маркує перше ж речення роману: «Waking up begins with saying *at and now*» (1964/2010, с. 1). При цьому цілком очевидно, що темпоральний вказівник «now» виражає прив'язку не тільки фактуальну, але й онтологічну, екзистенційну — «зараз» як концентрація певного моменту буття. Інше слово, з якого починається пробудження героя, «at», передає темпоральне значення теперішнього імпліцитно — не через семантику, а через граматичну категорію часу. Слід зауважити, що фактично категорія часу в цьому випадку передує категорії буття — дієслово і прислівник часу характеризують свідомість іще до того, як з'являється особовий займенник на позначення її суб'єкта, тобто першим актом пробудженої свідомості є не самоідентифікація, а орієнтація в часі.

Сутність моменту для Джорджа — це також і нашарування життєвого досвіду, оскільки за кожним моментом постають значні темпоральні пласти, крізь які минуле палімпсестом проривається в теперішнє: «...*now* isn't simply *now*. *Now* is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every *now* is labelled with its date, rendering all past *nows* obsolete, until — later or sooner — perhaps — no, not perhaps — quite certainly: It will come» (1964/2010, с. 1). Незвична множина й оксюморон («past

nows») у цьому випадку стирають унікальність моменту, підтримуючи ефект рекурсії, постійного інертного повторення минулого в теперішньому.

Під кінець твору Джорджеве сприйняття часу оформлюється вербально: «Damn the future. Let Kenny and the kids have it. Let Charley keep the past. George clings only to Now» (1964/2010, с. 149). У цьому випадку спостерігається капіталізація як засіб концептуалізації та нашарування сенсів: у той час як минуле і майбутнє сторонні свідомості Джорджа, теперішнє перестає бути «холодним нагадуванням», рекурсивним утіленням минулого досвіду, натомість набуває самоцінного статусу, сповнюючись віталістичної енергії. Відкидаючи інші площини внутрішнього часу (позаяк вони йому «не належать»), Джордж приймає теперішнє як даність.

Просторовий континуум: від травми до звільнення

На фоні часової однорідності доволі важко говорити про фізично цільну локалізацію, адже ми маємо справу з багатьма дрібними локусами: дім Джорджа, університет, дім Шарлотти, спортзал, лікарня, бар, пляж, певною мірою навіть автомобіль Джорджа тощо. Однак попри їхню просторову розрізненість усі локуси пов'язані почуттям самотності, кожен із них по-своєму підкреслює різні аспекти цього феномену.

Як і у випадку з часом, розрізняємо простір зовнішній (фізичний) і внутрішній (ментальний, психологічний). Зовнішній простір своєю чергою поділяється на локальний і глобальний, а внутрішній має такі специфічні модифікації, як простір пам'яті, травми, звільнення, есхатологічний. Внутрішній і зовнішній простори тісно взаємопов'язані та не можуть існувати окремо один від одного.

Говорячи про зовнішній локальний простір, доцільно згадати будинок Джорджа — відокремлений від інших, ізольований, закритий від світу, як і його господар. За життя Джима така добровільна (хоча й не абсолютна) ізоляція мала позитивне емоційне забарвлення та перетворювала дім на едемичний локус. Однак після його смерті дім стає ментальним простором травми, у якому Джордж почувається як в'язень («a prisoner for life»). Бачимо, як у взаємодії зовнішнього і внутрішнього простір набуває дуалістичного значення. З одного боку, це конкретні фізичні частини будинку, які викликають певні сенсорні асоціації, а з ними — спогади, тим самим формуючи ментальний простір пам'яті:

Think of two people, living together day after day, year after year, in this small space, standing elbow to elbow cooking at the same small stove, squeezing past each other on the narrow stairs, shaving in front of the same small bathroom mirror, constantly jogging, jostling, bumping against each other's bodies by mistake or on purpose,

sensually, aggressively, awkwardly, impatiently, in rage or in love – think what deep though invisible tracks they must leave, everywhere, behind them! (1964/2010, с. 3–4)

З іншого ж боку, це також і загальний простір фізичного руху, жесту. Уже згадувана тілесність як вимір екзистенційної самотності відображається в самому акті будови ідентичності, який М. Гелават влучно визначає як «the transition from the objective “it” of George’s body to the subjective “he” of his self» (2013, с. 360).

Заразом дім стає і своєрідним простором звільнення — позначений візіями минулого спільного життя, це єдиний простір, у якому Джордж може взаємодіяти із Джимом і спогадами про нього. Дім стає місцем реалізації тієї площини «Я», що корелює з екзистенційним аспектом самотності. Фізично невеликі пропорції будинку віддзеркалюють і духовну близькість його мешканців — це окремий маленький світ, який не грає за правилами світу великого: «As good as being on our own island» (1964/2010, с. 9).

Малопомітним, але важливим варіантом внутрішнього простору, актуалізованим у локальному просторі дому, є есхатологічний. Хоча читач і не має певності щодо того, чи дотримується Джордж якоїсь версії існування потойбічного життя, вибудований ним простір пам’яті, що вміщує спогади про загиблого Джима, органічно переходить у ментальний простір паралельного світу, звідки «вільні» мертві спостерігають за «ув’язненими» живими, наче туристи:

Just suppose that the dead do revisit the living. <...> At best, surely, it would be like the brief visit of an observer from another country, who is permitted to peep in for a moment from the vast outdoors of his freedom and see, at a distance, through glass, this figure who sits solitary at the small table in the narrow room, eating his poached eggs humbly and dully, a prisoner for life? (1964/2010, с. 6)

Постать Джима постійно присутня, немов привид, вона пронизує всю тканину тексту, уособлюючи надію — нехай невимовлену — на досягність цього своєрідного раю, на можливість духовного звільнення.

Локальним простором, що акумулює символічні сенси суспільства споживання, у романі є супермаркет. Розмаїття вибору, яскраві обгортки й рекламні слогани не лише викликають у людини бажання придбати, але, що головніше, дають їй можливість почуватися бажаною і потрібною, пропонують їй «прихисток від самотності й темряви» («sanctuary from loneliness and the dark»). Однак, на відміну від будинку Джорджа, супермаркет стає простором *фіктивного* звільнення, адже лише створює ілюзію не-самотності: «when you get back to your empty room, you’ll find that the false flattering elf of the advertisement has eluded you; what remains is only cardboard, cellophane and food. And you have lost the heart to be hungry» (1964/2010, с. 89). Неможливість врятуватися від

внутрішньої екзистенційної тривоги в зовнішньому штучному світі, таким чином, лише загострює почуття інакшості та самотності героя.

Лікарня, де Джордж відвідує Доріс, яка під час аварії була в автомобілі разом із Джимом, виявляється для протагоніста простором достоту травматичним, на що є дві причини. Звісно, перша з них — це загальна лікарняна атмосфера, у якій чітко відчувається межовий стан між життям і смертю. Саме тут, у безпосередньому контакті з хворими, герой ще гостріше сприймає невідворотність власного кінця. Друга причина травматичності простору лікарні полягає в тому, що завдяки постаті Доріс він актуалізується також і як простір пам’яті, адже жінка служить Джорджеві болісним нагадуванням про той час, коли Джим не належав йому повністю (позаяк мав із нею інтимні стосунки). Самотність у цьому випадку прибирає форми певної мізогінії, оскільки у сприйнятті героя роль жінки в гетеронормативному соціумі, ключова цінність якого — прокреція, є привілейованою відносно нього як гомосексуального чоловіка: «...I am Woman. I am Bitch-Mother Nature. The Church and the Law and the State exist to support me. I claim my biological rights. I demand Jim» (1964/2010, с. 75). Таке неприязне ставлення до протилежної статі можна пояснити підсвідомою заздрістю Джорджа: в узагальненому образі Жінки, втіленому в постаті Доріс, він бачить постійного супротивника, з яким доводиться боротися навіть за пам’ять про Джима.

Специфічним локальним простором, який певним чином компенсує негативні вияви самотності, є спортзал. Джорджу це місце здається утопічним локусом, де люди можуть залишатися самими собою та спілкуватися на рівних:

How delightful it is to be here. If only one could spend one's entire life in this state of easygoing physical democracy. Nobody is bitchy here, or ill-tempered, or inquisitive. <...> No one is perfect and no one pretends to be. <...> Nobody is too hideous or too handsome to be accepted as an equal. (1964/2010, с. 86)

У цьому просторі, отже, самотність притлумлюється, адже соціальні конвенції, що працюють на її актуалізацію, нібито перестають функціонувати. На відміну від дому, який стає простором звільнення завдяки спогадам про Джима, спортзал виконує цю функцію шляхом витіснення пам’яті та заповнення її місця почуттям моменту. Фізичні вправи, спрямовані на подовження життя, виступають як заперечення старості й смерті, втілених в образі лікарні.

На глобальному рівні зовнішній простір має урбаністичний і природний виміри, що, зокрема, уможливує його прочитання крізь призму екологічної критики. Так, Дж. Андерсон інтерпретує простір природи як простір фізичної та духовної свободи, якому протиставляється урбаністичний простір нормативної нуклеарної родини, втілення «американської мрії» (Anderson, 2011). Невпинне зростання населення і як наслідок — розбудова Лос-Анджелеса стають загрозою як для

екосистеми, так і для функціонування самого суспільства. Джордж уважає, що місто, яке, власне, символізує покоління філософії споживання, попри швидкий розвиток приречене на занепад і загибель, а на його місце повернеться пустеля, «the natural condition of this country». Показово, що М. Фараоне використовує образи пустелі та порожнечі для опису самого Джорджа, характеризуючи його як «a perfect symbol of the sterility and spiritual desert in which he lives» (2001, с. 225). У цьому визначенні гармонійно зливаються матеріальне й ідеальне розуміння простору.

Зовнішній глобальний природний простір корелює з внутрішнім простором звільнення. Один із найяскравіших прикладів — сцена спонтанного нічного купання Джорджа і Кенні, під час якого герой немов проходить ритуал очищення, відкидає не лише зовнішні упередження соціуму, але й внутрішню напругу між своїми множинними ідентичностями, а отже, на якусь мить забуває про власну самотність: «he washes away thought, speech, mood, desire, whole selves, entire lifetimes; again and again he returns, becoming always cleaner, freer, less» (1964/2010, с. 132). З природною свободою також пов'язаний уже згадуваний фізичний аспект тілесності: вдалині від соціально нормативних просторів, скажімо, лікарні, магазину чи університету дотик двох чоловіків (без огляду на ступінь його еротизованості) втрачає девіантний характер і стає способом встановити інтимний міжособистісний контакт.

Таким чином, проведене дослідження підводить до **висновку**, що дискурс самотності в «Самотньому чоловіку» є магістральним. Про це свідчать і його загальна проблематика, і варіанти інтерпретації паратекстуальних елементів. При цьому самотність постає як комплексне, багатоспектне явище, що зумовлено множинними контекстами ідентичності головного героя. Концептуальною домінантою дискурсу самотності є його екзистенційний вимір, адже саме він породжує і консолідує інші вияви самотності на фізичному та психологічному рівнях, а також кодує універсально-людське начало в романі. Очевидним видається зв'язок екзистенційної самотності з категоріями часу й простору, які мають зовнішні та внутрішні форми. Зовнішній час (історичний, соціально-культурний) відображає стосунки протагоніста з довколишнім світом; внутрішній natomiast характеризує екзистенційну фіксацію на теперішньому, сприйняття минулого й майбутнього як недоступних темпоральних площин. Внутрішні простори у варіаціях пам'яті, травми, звільнення, есхатології корелюють із зовнішніми локальними та глобальними просторами, актуалізуючи різноманітні аспекти самотності. Категорії часу і простору, отже, функціонують не лише на поетикальному, але й ідейно-концептуальному рівні; не просто виступають тлом, на якому розгортаються події, що віддзеркалюють самотність, а самі є втіленням екзистенційної самотності, закоріненої глибоко в сутності людського буття. Усвідомлення цього дає можливість глибше зрозуміти природу самотності не лише як концептуальної форми досліджуваного твору, але і як

одного з центральних дискурсів прози Ішервуда, а також, у ширшій перспективі, — скласти уявлення про її загальне значення у становленні, розвитку і трансформаціях модерністської літературної традиції.

Покликання

- Копистянська, Н. (2012). *Час і простір у мистецтві слова*. ПАІС.
- Хамітов, Н. (2017). *Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології*. КНТ.
- Anderson, J. (2011). "Warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh!": A Queer Ecological Reading of Christopher Isherwood's *A Single Man*. *Journal of Ecocriticism*, 3(1), 51–66.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système des Objets*. Gallimard.
- Burgess, A. (1984). *Ninety-nine Novels: The Best in English Since 1939 — A Personal Choice*. Allison & Busby.
- Faraone, M. (2001). The Path That Leads to Safety: Spiritual Renewal and Autobiographical Narrative. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 247–278). University of Wisconsin Press.
- Garnes, D. (2001). *A Single Man, Then and Now*. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 196–202). University of Wisconsin Press.
- Gehlawat, M. (2013). Space, the Self, and Singularity in Le Corbusier and Christopher Isherwood. *Literary Imagination*, 3, 349–364. <https://doi.org/10.1093/litimag/imr140>
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Gonzalez, O. (2013). Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in *A Single Man*. *Modern Fiction Studies*, 4, 758–783. <https://doi.org/10.1353/mfs.2013.0065>
- Higdon, D. (1992). A First Census of the Circadian or One-Day Novel. *The Journal of Narrative Technique*, 22(1), 57–64.
- Isherwood, C. (2010). *A Single Man*. Random House. (Original work published 1964)
- Marsh, V. (2010). On 'the Problem of the Religious Novel': Christopher Isherwood and *A Single Man*. *Literature & Theology*, 24(4), 378–396. <https://doi.org/10.1093/litthe/frq048>
- Matos, A. D. (2014, January 22). *Connection Failed: An Analysis of Christopher Isherwood's [A Single Man]*. <https://angelmatos.net/2014/01/22/connection-failed-an-analysis-of-christopher-isherwoods-a-single-man>
- McCrum, R. (2015, August 17). The 100 best novels written in English: the full list. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/17/the-100-best-novels-written-in-english-the-full-list>
- Nagarajan, S. (1972). Christopher Isherwood and the Vedantic Novel: A Study of 'A Single Man'. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 3(4), 63–71.
- Peters, M. M. (2019). *Resonances of Love and Social Complexity in the Circadian Novel: Virginia Woolf, Christopher Isherwood, and Mulk Raj Anand* [Master's thesis, University of Denver]. Digital Commons @ DU. <https://digitalcommons.du.edu/etd/1609>
- Randall, B. (2016) A day's time: the one-day novel and the temporality of the everyday. *New Literary History*, 47(4), 591–610. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0031>
- Schwerdt, L. (1989). *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19986-0>
- Summers, C. J. (2002). *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present (Revised Edition)*. Routledge.
- Wicks, G. (2001). An Interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Conversations with Christopher Isherwood* (pp. 24–44). University Press of Mississippi.
- Williams, H. (2013). A Single Day: Isolation and Connection in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and Christopher Isherwood's *A Single Man*. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 15(1), 43–67.
- Woodhouse, R. (1998). *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945–1995*. University of Massachusetts Press.

References (translated and transliterated)

- Anderson, J. (2011). "Warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh!": A Queer Ecological Reading of Christopher Isherwood's *A Single Man*. *Journal of Ecocriticism*, 3(1), 51–66.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système des Objets*. Gallimard.
- Burgess, A. (1984). *Ninety-nine Novels: The Best in English Since 1939 — A Personal Choice*. Allison & Busby.
- Faraone, M. (2001). The Path That Leads to Safety: Spiritual Renewal and Autobiographical Narrative. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 247–278). University of Wisconsin Press.
- Garnes, D. (2001). *A Single Man*, Then and Now. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 196–202). University of Wisconsin Press.
- Gehlawat, M. (2013). Space, the Self, and Singularity in Le Corbusier and Christopher Isherwood. *Literary Imagination*, 3, 349–364. <https://doi.org/10.1093/litimag/imr140>
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Gonzalez, O. (2013). Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in *A Single Man*. *Modern Fiction Studies*, 4, 758–783. <https://doi.org/10.1353/mfs.2013.0065>
- Higdon, D. (1992). A First Census of the Circadian or One-Day Novel. *The Journal of Narrative Technique*, 22(1), 57–64.
- Isherwood, C. (2010). *A Single Man*. Random House. (Original work published 1964)
- Khamitov, N. (2017). *Samotnist u ljudskomu butti. Dosvid meta-antropolohii* [Loneliness in Human Existence. The Experience of Meta-anthropology]. KNT.
- Kopystianska, N. (2012). *Chas i prostir u mystetstvi slova* [Time and Space in the Art of Word]. PAIS.
- Marsh, V. (2010). On 'the Problem of the Religious Novel': Christopher Isherwood and *A Single Man*. *Literature & Theology*, 24(4), 378–396. <https://doi.org/10.1093/litthe/frq048>
- Matos, A. D. (2014, January 22). *Connection Failed: An Analysis of Christopher Isherwood's [A Single Man]*. <https://angelmatos.net/2014/01/22/connection-failed-an-analysis-of-christopher-isherwoods-a-single-man/>
- McCrum, R. (2015, August 17). The 100 best novels written in English: the full list. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/17/the-100-best-novels-written-in-english-the-full-list>
- Nagarajan, S. (1972). Christopher Isherwood and the Vedantic Novel: A Study of 'A Single Man'. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 3(4), 63–71.
- Peters, M. M. (2019). *Resonances of Love and Social Complexity in the Circadian Novel: Virginia Woolf, Christopher Isherwood, and Mulk Raj Anand* [Master's thesis, University of Denver]. Digital Commons @ DU. <https://digitalcommons.du.edu/etd/1609>
- Randall, B. (2016) A day's time: the one-day novel and the temporality of the everyday. *New Literary History*, 47(4), 591–610. <https://doi.org/10.1353/nlh.2016.0031>
- Schwerdt, L. (1989). *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19986-0>
- Summers, C. J. (2002). *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present (Revised Edition)*. Routledge.
- Wickes, G. (2001). An Interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Conversations with Christopher Isherwood* (pp. 24–44). University Press of Mississippi.
- Williams, H. (2013). A Single Day: Isolation and Connection in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Christopher Isherwood's *A Single Man*. *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 15(1), 43–67.
- Woodhouse, R. (1998). *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945–1995*. University of Massachusetts Press.

Anton Drannikov

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

TEMPORAL AND SPATIAL DIMENSIONS OF THE DISCOURSE OF LONELINESS IN CHRISTOPHER ISHERWOOD'S "A SINGLE MAN"

The article analyses the peculiarities of the discourse of loneliness in its connection with the categories of time and space in Christopher Isherwood's *A Single Man* (1964). The relevance of the research is conditioned by the general tendency to revise the canon of modernist literature with a special focus on its 'minor' voices. Neither the novel chosen as the object of research nor Isherwood's literary heritage in general is sufficiently represented in Ukrainian studies of Anglo-American literature. The purpose of the study is to identify and characterize the main forms through which the discourse of loneliness is actualized in the dimensions of time and space. The complex methodological approach applied in order to reach the objective involves hermeneutic analysis, close reading, aspects of genre studies (D. Higdon's concept of the circadian novel) and narratology (G. Genette's paratext theory).

As a result of the study, it is discovered that loneliness in the novel is represented as a complex multidimensional phenomenon motivated by multiple factors of various origins. The analysis of paratextual elements allows for interpretation of loneliness as a key category of the text. The existential plane functions as the conceptual dominant, around which the entire discourse of loneliness is organized.


The forms of realization of loneliness in the categories of time and space are reviewed and a distinction is made between their external and internal variations. External time is characterized as the novel's historical and sociocultural background, connected with the consumerization and simulacration of American society. At the internal level, the features of the circadian novel construction are defined: the chronological frame, limited not only by the physical boundaries of day but also the conceptual separation of the past and the future; the narrative focus on the present; the sensation of the moment; the effect of recursive repetition. External space is divided into local, represented by a multitude of small loci (the house, the hospital, the gym, etc.), and global, incarnated in the opposition of natural and urban. The internal spatial dimension has areas of memory, trauma, liberation, eschatology, which in various combinations actualize loneliness in the external spaces.

Keywords: time; space; existential loneliness; circadian novel; one-day novel.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.5>
УДК [82-94Козачк.:177.3]:7.041.5

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

ЧИ МАЛЮВАВ ШЕВЧЕНКО ПОРТРЕТ МАРІЇ КОЗАЧКОВСЬКОЇ? (ПРОБЛЕМА ДОСТОВІРНОСТІ МЕМУАРНИХ ЗАПИСІВ ЇЇ ОНУКА)

Актуальність статті полягає в тому, що у фокусі уваги її автора опинилася важлива проблема достовірності спогадів Марії Козачковської в записі її онука Андрія Козачковського-молодшого. Тож предмет пропонованого дослідження — відповідність спогадів перевіреним фактам, а мета полягала у з'ясуванні ступеня такої відповідності. Досягненню мети сприяло застосування традиційної методології біографістики, зокрема прийому перехресної перевірки викладених відомостей за надійними джерелами (документальними, мемуарними, епістолярними тощо).

У результаті дослідження вдалося переконливо довести, що публікація Андрія Козачковського-молодшого містить недостовірні твердження. На підставі цих спогадів до переліку не знайдених малюнків Шевченка в останньому на сьогодні Повному зібранні творів потрапили хибні відомості. Як з'ясовано, Шевченко не міг малювати жінку Андрія Козачковського-старшого у Переяславі 1845 року, бо ті одружилися лише 1847-го. Поет не писав присвяченого їй вірша «Марусі». Частина інших детальних повідомлень публікатора є результатом белетризації туманних спогадів про розповіді бабусі, доповнених відомою йому інформацією про Шевченкове перебування в Переяславі. Андрій Козачковський-молодший навряд чи був здатен запам'ятати і точно відтворити розповіді бабусі через свій юний вік — 12–13 років (у рік її смерті).

Повідомлення М. Козачковської не слід використовувати під час створення нової наукової біографії поета. Власні спогади А. Козачковського-молодшого про бачений у дядька Івана перший «Кобзар» із вклеєними Шевченковими листами, як і пізніша розповідь про викрадення в нього ж «Кобзаря» 1860 року з авторським інскриптом, не викликають довіри. Не мають ці свідчення якоїсь наукової значущості навіть у тому разі, якби були цілком правдивими.

У перспективі слід ретельно і прискіпливо переглянути весь корпус не знайдених Шевченкових творів, щоб відкинути недостовірні чи сумнівні відомості, очистивши мистецьку спадщину від вигаданих малюнків. Це має стати одним із важливих завдань наступного академічного видання.

Ключові слова: біографія; мемуарні записи; достовірні джерела; епістолярій; малюнок.

Вивчення обставин появи тих чи тих мистецьких творів Шевченка збагачує наше знання про його біографію. І навпаки: дослідження життя поета сприяє студіюванню його мистецької спадщини. Шевченкову біографію за понад півтора століття реконструйовано настільки повно, наскільки дають змогу документальні, мемуарні, літературні й інші джерела. Водночас не завжди мистецтвознавці у своїх наукових працях належно мірою враховують реалії поетового життя, іноді демонструючи необізнаність із відомими фактами.

Вагому частину Шевченкової образотворчої спадщини становить корпус інформації про втрачені або досі не знайдені мистецькі твори. Вимоги до верифікованості відомостей про такі твори мають бути анітрохи не менші, ніж про твори збережені. Так само неприпустимо залучати до не знайдених творів ті, вірогідність існування яких викликає обґрунтовані сумніви. Нагромадження белетристичних вигадок несумлінних

мемуаристів, беззастережне потрактування художнього вимислу як факту тощо не збагачують наші уявлення про мистецьку спадщину Шевченка, а навпаки — викривлюють.

В останньому на сьогодні Повному зібранні творів Шевченка у 12 томах у розділі «Незнайдені твори» восьмого тому вміщено довідки про акварельний портрет Марії Козачковської, який художник нібито створив 10–20 серпня 1845 року під час свого перебування в Переяславі, і тоді ж намальований будинок Андрія Козачковського (Шевченко, 2013, с. 558–559, № 205, 206). Марія Степанівна Козачковська (1820–1905) — дружина переяславського лікаря, Шевченкового товариша Андрія Козачковського. Автор коментаря стверджує, що поет познайомився з нею 1845 року в Переяславі.

Інформація про портрет походить зі спогадів М. Козачковської в записі її онука Андрія Козачковського-молодшого, опублікованих 1954 року:

С первых же дней знакомства Шевченко начал писать ее портрет акварельными красками. Он был написан в своеобразной манере: Мария Степановна была представлена в виде украинской «молодиці», в украинском костюме, с ребенком в руках. <...> Портрет, по ее словам, был очень удачен. Кроме того, Шевченко написал посвященное ей стихотворение «Марусі». Судьба и портрета и стихотворения печальны — они исчезли после ареста Т. Г. Шевченко. <...> (1954, с. 143)

Кроме портрета Марии Степановны, Шевченко нарисовал также дом в Переяславе, в котором он гостил. Этот дом впоследствии был переделан. В те времена, по современной моде, он имел мезонин с двумя балконами, выходящими во двор и сад, балконы были увиты диким виноградом. И до настоящего времени сохранилось несколько старинных акаций. (1954, с. 143)

Про наслідки арешту А. Козачковський-молодший пише так:

Деда посетили два жандармских офицера. Держались они, впрочем, весьма вежливо и обыска не производили, но посещение это имело трагические последствия для тех рукописных материалов, которые хранились у деда и являлись результатом пребывания Шевченко в Переяславе. Часть из этих материалов была закопана в землю, иные розданы знакомым, и в этой суматохе погибло много рукописей, писем, а также те рисунки, о которых упоминалось выше. (1954, с. 143)

Сумнівно, щоб знайшлися знайомі, які захотіли б узяти на зберігання рукописи арештованого поета. У кожному разі з упевненістю можна стверджувати, що серед цих матеріалів портрета М. Козачковської пензля Шевченка не було. А. Козачковський одружився з дочкою майора Сазоновича Марією тільки в 1847 році (Кухарева, 2018, с. 91).

Із М. Козачковською Шевченко вперше зустрівся лише в 1859 році. Про те, що поет до арешту не був із нею знайомий, свідчать і його листи до А. Козачковського. У листі-відповіді від 30 червня 1853 року з Новопетровського укріплення на невідомий лист А. Козачковського з повідомленням про смерть дітей Шевченко згадував його дружину, не називаючи по імені:

Что же теперь твоих детей мать? И что ты сам, горестный отец! Велико, страшно велико твое горе, мой единый, мой незабвенный друже!

Привітай і поцілуй за мене свою горестную подругу. Скажи ей, что и я вместе с нею плачу о ее и твоих детях. (2003, с. 71)

На думку коментатора Валерії Смілянської, невідомий лист А. Козачковського до Шевченка написано «в першій половині 1853 р.» (Шевченко, 2003, с. 363). На початку цитованого вище листа поет зауважив: «Недавно я получил твое глубокогрустное письмо. Причина была та, что на кого оно было адресовано, помер прошедшею зимою, а душеприказчики его не решились взять письмо с почты. Спасибо, уже новый комендант взял его и передал мне» (2003, с. 70). Попередній комендант Антон Маєвський помер 12 січня 1853 року (Большаков, 1997, с. 215). А. Козачковський міг відправити лист наприкінці 1852 року. За твердженням Агати Ускової в листі від 25 квітня 1894 року, її чоловік Іраклій Усков, отримавши 17 січня 1853 року призначення на посаду коменданта Новопетровського укріплення, прибув туди «в конце апреля или в начале мая» (Ускова, 1894, арк. 38 зв.). Тож невідомий лист А. Козачковського з урахуванням часу, потрібного пошті, щоб доставити його з Переяслава на Мангишлак, слід датувати орієнтовно груднем 1852 — квітнем 1853 року. Попередній лист від А. Козачковського, як писав Шевченко в кореспонденції до Осипа Бодяньського від 15 листопада 1852 року, він дістав 1 жовтня того ж року (Шевченко, 2003, с. 66).

У листі до А. Козачковського від 14 квітня 1854-го поет просив поцілувати за нього товаришеву дружину, нарікаючи на те, що не знає її імені: «А жінку твою (чом ти мені не напишеш, як її звати?) поцілуй за мене тричі» (Шевченко, 2003, с. 78). А. Козачковський-старший у спогадах, опублікованих у газеті «Киевский телеграф» (1875), не згадує про зустріч своєї майбутньої дружини із Шевченком у Переяславі 1845 року.

Залишається припустити, що М. Козачковську підвела пам'ять і портрет було написано у 1859 році. Чи міг тоді Шевченко її намалювати? Того року він гостював у А. Козачковського двічі: дорогою на Михайлову Гору і на зворотному шляху з Києва в Петербург. Поет приїхав у Переяслав 12 червня, як вираховував Петро Жур (2003, с. 364), а наступного дня вже вирушив на Михайлову Гору. А. Козачковський так описав ці відвідини:

В июне 59 года, утром, на двор квартиры моей въехала почтовая телега. Сидевший в ней показался мне похожим на Шевченка. Я не ошибся; молча мы поздоровались, молча он приветствовал мою семью, молча несколько раз с заметным волнением прошел по комнате, потом посмотрел в окно на ярмарочное движение и высказал желание посмотреть ярмарку; мы отправились. Дорогой он объяснил, что вошел ко мне как угорелый, потому что по пути из Петербурга до моей квартиры почти не вставал с телеги: с таким нетерпением он летел в свою родную старину. <...> После обеда отправились в Козинцы, в 2 верстах от

Днепра. <...> Вечером устроили на Днепре рыбную ловлю. Она вышла не совсем удачна, зато тихая украинская ночь с мириадами звезд на чистом своде неба как будто нарочно, во всем чарующем ее величии, приветствовала так давно знакомого ей поэта. <...> Лежа на берегу, мы несколько часов провели в беседе. Закончив прогулку вкусной ухой, отправились на ночлег в Козинцы. На другой день утром он на дубе отправился к М. А. Максимовичу в Прохоровку.

На пути из Киева Шевченко заехал ко мне, пробыл у меня около 2 суток. Заметно мрачное настроение духа было следствием известного неприятного случая с ним в Киевск[ой] губернии. <...> (Козачковский, 1875)

Виїхавши з Києва 13 серпня 1859 року, поет прибув до Переяслава не пізніше 16 серпня (Жур, 2003, с. 378). А. Козачковський ніде не говорить про портрет своєї дружини і малюнок будинку Шевченкового пензля. Можна бути певним, що якби художник у 1859 році портретував М. Козачковську чи тим більше написав присвячений їй вірш, то її чоловік не забув би згадати про такі важливі обставини його перебування в їхній оселі. Тимчасом зі спогадів переяславського лікаря ясно видно, що після арешту в так званій справі про богохульство і фактично вигнання Шевченка з України тому було зовсім не до портретів. У листі до свояка Варфоломія Шевченка від 20 серпня із Прилук поет писав про свій вимушений від'їзд: «<...> вирвався я з того святого Києва і простую тепер не оглядаючись до Петербурга» (2003, с. 185). Те, що вірша «Марусі» Шевченко не писав, опосередковано доводить і таке твердження А. Козачковського-старшого про зустріч у червні 1859 року: «Я напамин Шевченку несколько коротких его произведений, забытых им, он записал их» (1875). Вірш про свою дружину він би достеменно занотував.

Такі численні розбіжності між мемуарною публікацією А. Козачковського-молодшого і достовірними джерелами спонукають пильніше придивитися до його записів, щоб визначити, чи варто їм довіряти взагалі.

На початку статті він хибно стверджує, що Шевченко, подорожуючи у 1845–1846 роках Україною, захворів у маєтку Рєпніних у Яготині, а тому йому порадили звернутися до відомого лікаря в Переяславі А. Козачковського (Козачковский, 1954, с. 141). Зайве, мабуть, нагадувати, що Рєпніні, звісно, мали лікаря в маєтку. Важливе інше: зі спогадів А. Козачковського-старшого відомо, що він познайомився з поетом у Петербурзі ще 1841 року. Їхні зустрічі тривали сім місяців (Козачковский, 1875), поки у квітні 1842 року він не дістав призначення на посаду повітового лікаря в Курську (Плачинда, 1986, с. 6).

Далі А. Козачковський-молодший так характеризує свого діда:

А. О. Козачковский был известен как очень опытный и знающий врач, и его популярность в этом отношении далеко выходила за пределы не только города, но и уезда. Кроме того, он являлся видным общественным деятелем, и, очевидно, его общественно-политические взгляды сходились со взглядами Т. Г. Шевченко. Вероятно, этим объясняется их быстро возникшая дружба. (1954, с. 141)

Насправді якраз суспільно-політичні погляди друзів суттєво різнилися, що вповні виявилось напередодні скасування кріпацтва. А. Козачковський-старший про зустріч із Шевченком у 1859 році писав:

В то время у нас уже совершалось по требованию правительства обсуждение об улучшении быта крестьян, в котором я принимал письменно деятельное участие. Не стесняясь его симпатиями, я откровенно высказывал свой взгляд на ожидаемую реформу, указывая на некоторые, по моему мнению, практические неудобства и затруднения.

Грустное впечатление производил на него взгляд мой. (Козачковский, 1875)

Згідно з рескриптом від 20 листопада 1857 року створено губернські комітети для розв'язання селянського питання. Вони мали напрацювати пропозиції до проекту реформи. Комітети підпорядковувалися Головному комітету з селянського питання. А. Козачковський сильно переймався розбіжностями своїх поглядів на скасування кріпацтва із Шевченковими переконаннями щодо цього:

Скоро после отъезда в Петербург он прислал мне «Кобзаря». На письмо мое к нему в Петербург он не ответил, и меня тяготила мысль, что, может быть, взгляды мои на ожидаемую крестьянскую реформу не согласовались с его взглядами, но друг его, М. М. Л-***-кий [Михайло Лазаревський], бывший у меня после его смерти, заверил меня, что это не имело никакого влияния на то глубокое чувство привязанности ко мне, которое он сохранил до самой смерти. (Козачковский, 1875)

Мова про коротку супровідну Шевченкову записку від 24 січня 1860 року з Петербурга: «Будьте ласкаві, перешліть три екземпляра в Прохоровку на имя Максимовича Михайла Александр[овича], а один екземпляр передай[те] Тарасевичу. А за це я вам подякую так, як за оті к[арасі та?] лящі Дніпрові» (2003, с. 193). При цій нагоді слід заповнити прикру прогалину в коментарі Миколи Павлюка в академічному виданні, де сказано, що особу Тарасевича не встановлено (Шевченко, 2003, с. 486). Те саме повторено в новому виданні Шевченкового листування (Епістолярій, 2020,

с. 482). Насправді його особу з'ясував П. Жур ще 1970 року: старший помічник наглядача 4-ї округи акцизного управління Полтавської губернії Кирило Григорович Тарасевич. В округу входили Переяслав і Пирятин. У 1859 році йому було 40 років. Дослужився до невисокого чину 10-го класу — колезького секретаря (Жур, 1970, с. 60).

На лист Козачковського від 10 липня 1860 року з подякою за надісланий «Кобзар» (Епістолярій, 2020, с. 203) Шевченко, як уже сказано, не відповів. У наступному листі від 6 жовтня 1860-го Козачковський писав до нього:

последнее наше свидание оставило во мне тягостное впечатление. Обстоятельства жизни не на всех одинаково действуют: у одних они в состоянии набросить только наружный, хотя более или менее яркий оттенок, несколько не касаясь внутренней силы характера и убеждений; у других все бьется, словно им подчиняется. Меня тяготит мысль, что я показался Вам принадлежащим к числу последних личностей. Может быть, обстоятельства, под влиянием которых мы находились, поставили нас обоих в несовершенно светлую точку зрения; может быть, это было причиною, выставившею наши отношения не похожими на прежние: во всяком случае, мне было очень грустно, и вот почему я долго не писал к Вам. Надо было высказаться, а по заказу это не делается, не писать опять грех, и вот я разразился вышереченным тощим по объему и содержанию посланием. Не судите меня, добрый друже мой! И не считайте меня личностью, которую 14 лет, со всеми их обстоятельствами, могли исковеркать; об Вас помыслить подобным образом не позволяют ни мне и никому другому высокие обстоятельства Вашей жизни. (Епістолярій, 2020, с. 230)

Тож несхожість поглядів на «селянське питання» позначилася й на особистих взаєминах друзів.

Сповнена зворушливих деталей і подробиць розповідь про знайомство М. Козачковської із Шевченком у 1845 році на хуторі поблизу Переяслава позбавлена фактичної основи. Так само цей спогад не може стосуватися й 1859 року. Опис тодішнього приїзду Шевченка вже зацитовано за статтею А. Козачковського-старшого. Ця розповідь не має нічого спільного з вигадкою про те, як невпізнаний Шевченко спершу виспався у траві й аж тоді зустрівся з господарем (Козачковський, 1954, с. 142). Узагалі будь-які діалоги в спогадах сигналізують про вимисел. До белетристичних фантазій належать твердження про спільні з поетом співи і под.: «Часто они пели вдвоем с М. С. Козачковской. В свое время она считалась красавицей и обладала очень хорошим голосом. Эти домашние концерты привлекали много слушателей» (Козачковський, 1954, с. 143). Народні пісні «Ой піду я до млина» та «Зелененький

барвіночку», що їх буцімто виконував дует, вважаються улюбленими Шевченковими на підставі цієї ж таки публікації А. Козачковського-молодшого (див. коментар Олександра Правдюка: Пісні, 1964, с. 345–346). Щоправда, пісню «Ой піду я до млина» («Де ж ти, доню, барилася, барилася? — На мельника дивилася, дивилася») Мотрона Білозерська, як занотував її син Микола Білозерський, називала однією з поетових улюблених у 1847 році (Белозерский, 1882, с. 71). О. Правдюк стверджує, що пісня «Зелененький барвіночку» виконувалася на першому концерті, присвяченому пам'яті поета, 27 квітня 1861 року як улюблена Шевченкова (Пісні, 1964, с. 346). Насправді вона разом із кількома іншими була вибрана для концерту безвідносно до уподобань покійного, у чому можна перекоонатися, ознайомившись із тогочасними дописами про цю подію Петра Мокрицького й Опанаса Марковича (Тарас Шевченко в критиці, 2016, с. 209–215, 352–364). Крім того, навряд чи можливо щодо сумарно трьох днів у 1859 році, проведених у Переяславі, говорити про будь-які події як часто повторювані.

Ні підтвердити, ні спростувати нині неможливо таке повідомлення А. Козачковського-молодшого: «По рассказам Марии Степановны Козачковской, у деда хранилось первое издание “Кобзаря” с автографом Шевченко и соответствующей надписью. О судьбе этой книги она ничего не могла сказать» (Козачковський, 1954, с. 143). Інших відомостей про цей примірник першого «Кобзаря» немає.

Такий підсумок перехресного зіставлення спогадів М. Козачковської в записі її онука з документальними і достовірними мемуарними джерелами. Тепер необхідно розглянути обставини спілкування записувача з мемуаристкою. За власним зізнанням, більшу частину розповідей бабусі А. Козачковської-молодшої почув у віці 12–13 років, коли ще не усвідомлював їхнього історичного значення, а тепер (у 1954 році), зрозуміло, міг передати геть не все, що почув (Козачковський, 1954, с. 142). А. Козачковський-молодший народився у 1892 році, помер 1976-го (Кухарева, 2018, с. 93, 91). Тож із цього випливає, що його бабуся, яка відійшла, нагадаю, 1905 року, ділилася спогадами про Шевченка в останній рік свого життя. Більш вірогідно, що вона згадувала про своє знайомство й раніше, коли онук був ще менший віком, тому, річ ясна, через півстоліття він нічого не міг відтворити з її розповідей. Його мемуарна публікація, сповнена колоритних деталей і подробиць, є результатом белетризації дуже туманних спогадів про розповіді бабусі, доповнених відомою йому інформацією про Шевченкове перебування в Переяславі. Змушений ще у 1930-х роках виїхати з родиною з Переяслава в Таджикистан, де він продовжував викладати історію в школі, А. Козачковський повернувся в рідне місто лише в 1952 році (Кухарева, 2018, с. 92). Його батько, Осип Андрійович, який народився

1857-го (Кухарева, 2018, с. 92), хоч малим і бачив поета, але нічого запам'ятати про цю зустріч і переказати синові, звісно, теж не міг.

Іноді А. Козачковський-молодший спирається на власні безпосередні враження:

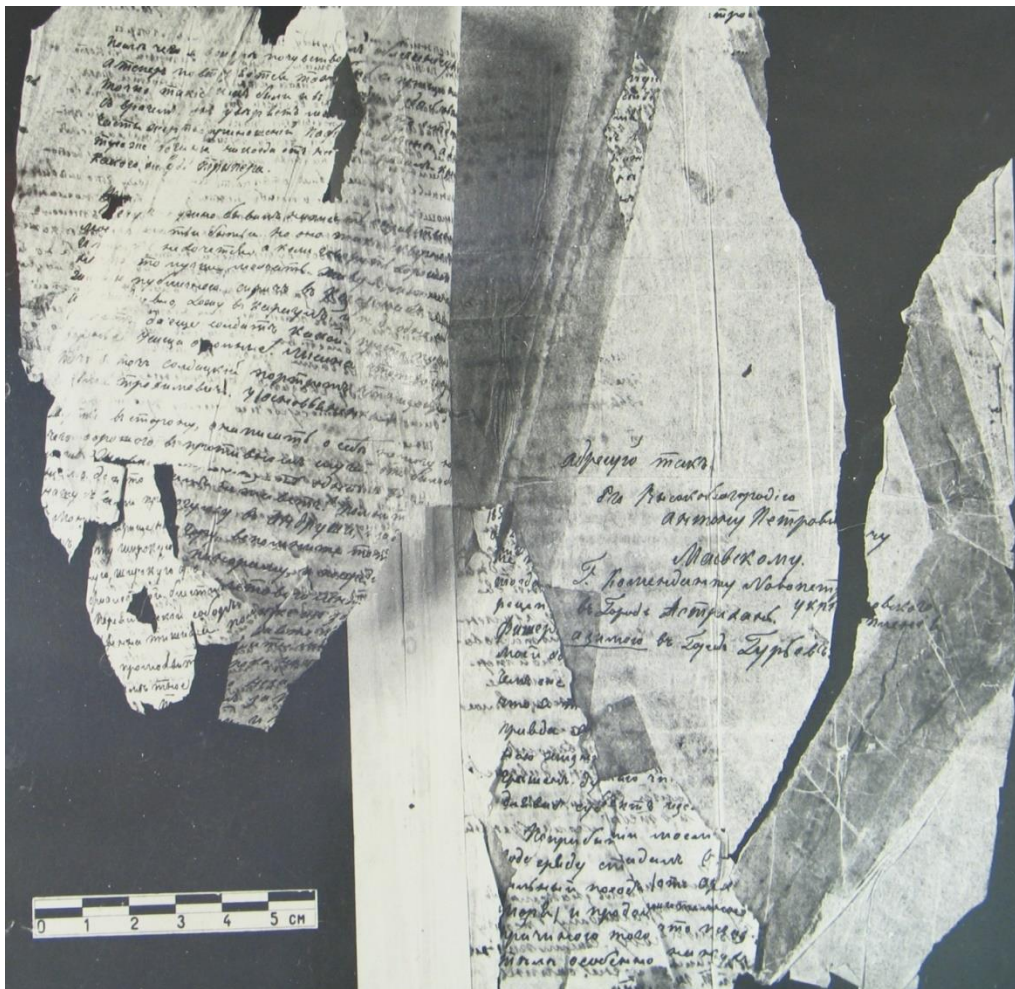
У свого дяди, брата отца, который умер в 1920 году в возрасте 76 лет и который помнил Шевченко, я видел также первое издание «Кобзаря», в который было вплетено несколько писем на тонкой папиросной бумаге. Эти письма были написаны Шевченко Козачковскому из Орской крепости. В частности Шевченко благодарит Козачковского за помощь, которую он оказывает ему «из своей драной кишені». Эти письма были опубликованы. О судьбе оригиналов и книги мне ничего не известно. (Козачковский, 1954, с. 143–144)

Йдеться про Івана Андрійовича Козачковського, старшого брата Осипа Андрійовича. Однак виходить, що він народився в 1844-му, за три роки до одруження А. Козачковського і М. Сазонович. Насправді їхнім первістком був народжений 1848 року Андрій, який помер у ранньому дитинстві (Кухарева, 2018, с. 91), про що А. Козачковський-старший і повідомляв Шевченкові в уже цитованому листі.

Крім записки (Шевченко, 1860а), усі три вцілілі Шевченкові листи до А. Козачковського написано не з Орської фортеці, а з Новопетровського укріплення на звичайному поштовому папері (див. 1852; 1853; 1854). Лист від 16 липня 1852 року до реставрації у березні 1964 року був дуже пошкоджений: частину тексту вирвано, місцями аркуш підклеєно прозорим папером. Реставратори, зрозуміло, не могли відновити відсутні фрагменти, а тому законсервували тільки вцілілу частину автографа. Його текст відтворюється нині за першодруком у журналі «Основа» (Листи Шевченка, 1862, с. 18–20) з урахуванням автографа.

Мемуарист наводить неточну мікроцитату з Шевченкового листа від 14 квітня 1854 року:

Спасибі тобі, друже мій єдиний, за твої десять рублей, чи, як ти пишеш, якогось хорошого общезнакомого нашого, і йому, і паче тобі спасибі, йому спасибі за гроші, а тобі спасибі за те, що послав ти мені їх. Тільки за те спасибі не скажу, чому ти не написав мені, хто се такий *общезнакомый* наш, такий пам'ятливий та щедрий? Троха лиш (я сам собі міркую), чи не ти се сам посилаєш мені, убогому, із своєї власної дірявої кишені. Я думаю, що так. Серце моє мені нашіптує, що так. Спасибі ж тобі ще раз, друже мій єдиний! (Шевченко, 2003, с. 78)



Іл. 1. Т. Шевченко. Лист до А. Козачковського від 16 липня 1852 року.
Фото до реставрації 1964 року. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Ф. 1. Од. зб. 140

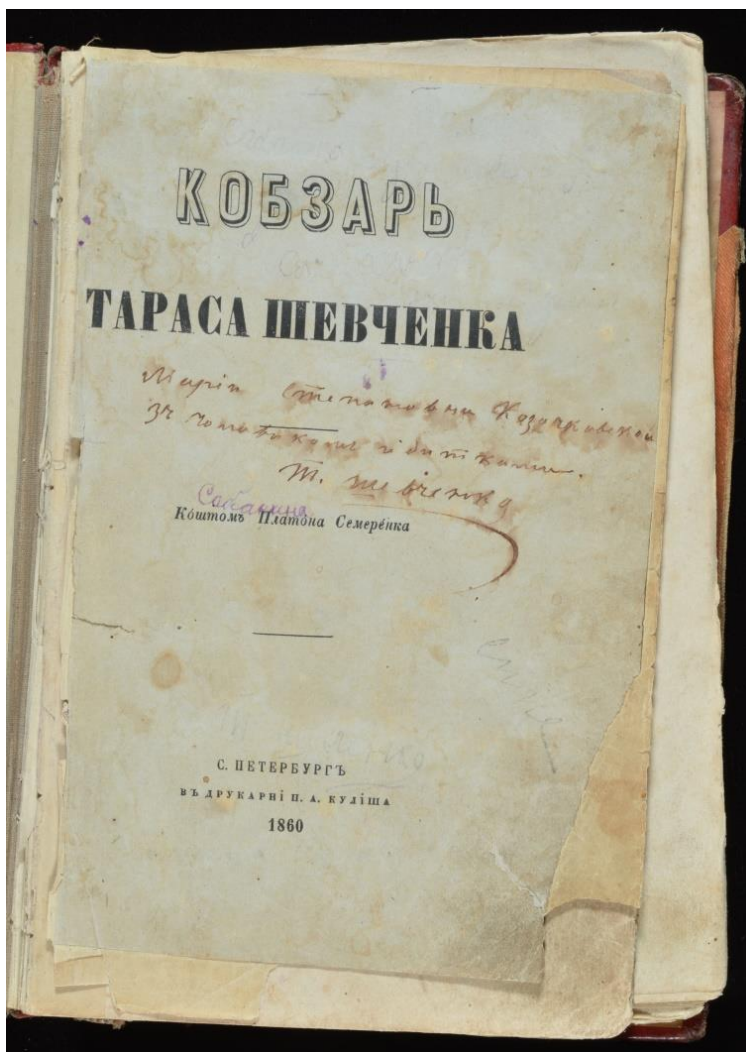
Текст листа мемуарист знав із численних публікацій.

Найбільш дивне в публікації А. Козачковського-молодшого те, що він не повідомив про справжню реліквію в родині А. Козачковських — «Кобзар» 1860 року з дарчим написом родині Козачковських: «Маріи Степановни Козачковской з чоловіком і дітками. Т. Шевченко» (Шевченко, 2003, с. 241). Можливо, розповідаючи онуку про «Кобзар» з інскриптом, який зберігався в її чоловіка, про що йшлося вище, Козачковська переплутала збірку 1860 року з першим виданням. Хай там як, але книжка вціліла і зберігається нині в Інституті літератури (Шевченко, 1860b). Титульний аркуш з автографом нині відділений від книжки і обрізаний по краях, сам чорнильний напис трохи розплився під дією вологи. Ще більш дивно, що той самий А. Козачковський-молодший незадовго до смерті згадав пригодницьку історію про цей раритет, згодом опубліковану в дніпропетровській газеті «Зоря» 10 березня 1976 року:

Онук А. О. Козачковського <...> розповів, що восени 1919 року його дядько Іван їхав через Переяслав додому у Севастополь. На станції Синельникове на поїзд напали махновці. Грабуючи пасажирів, з речами захопили і «Кобзар», що був у дядьковім чемодані. Вони, мабуть, викинули його разом з порожнім чемоданом. Як потрапив він до Катеринослава — не відомо. Книгар купив його у замурзаного хлопчиська за безцінь, який, бігаючи по ринку, вигукував: «Кому “Кобзар”, дешево віддам». У книгаря його купив Д. І. Яворницький. Спочатку він зберігав його у себе, а потім передав до музею у Катеринославі. А згодом його передали до Києва. (цит. за: Шевченко, 2003, с. 551–552)

У 1954 році А. Козачковський цю історію чомусь не пам'ятав, хоча дядько Іван помер, як уже сказано, ще 1920-го.

Зі сказаного можна зробити такі очевидні висновки. Спогади М. Козачковської в публікації її онука не містять достовірних відомостей про Шевченка, а тому їх не слід брати до уваги під час створення нової наукової біографії поета. Відповідно, Шевченко не писав ані портрета М. Козачковської, ані присвяченого їй вірша. Схоже, упорядники нового Повного зібрання творів у 12 томах не критично, лише з деякими косметичними змінами, запозичили інформацію про портрет і рисунок будинку Козачковських із попереднього Повного зібрання творів у 10 томах (Шевченко, 1961, с. 67). Власні спогади А. Козачковського-



Іл. 2. Т. Шевченко. Кобзар СПб., 1860.

Титульний аркуш із дарчим написом М. Козачковській. Фото. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Ф. 1. Од. зб. 517

молодшого про бачений у дядька Івана перший «Кобзар» із вклеєними Шевченковими листами, як і пізніша розповідь про викрадення в нього ж «Кобзаря» 1860 року з авторським інскриптом, не викликають довіри. Не мають ці свідчення якоїсь наукової значущості навіть у тому разі, якби були цілком правдивими.

Дедалі актуальнішою стає необхідність ретельного і прискіпливого перегляду всього корпусу не знайдених Шевченкових творів, щоб відкинути недостовірні чи сумнівні відомості, очистивши мистецьку спадщину від вигаданих малюнків. Це має стати одним із важливих завдань наступного академічного видання.

Покликання

- Белозерский, Н. (1882). Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц (1831–1861 г.). *Киевская старина*, III, 10, 66–77.
- Большаков, Л. (1997). *Оренбургская шевченковская энциклопедия*. Тюрьма. Солдатчина. Ссылка: *Энциклопедия одиннадцати лет. 1847–1858*. Димур.
- Епістолярій Тараса Шевченка* (2020). У 2 кн.: Кн. 2. Фоліо.
- Жур, П. (1970). *Третя зустріч. Хроніка останньої мандрівки Т. Шевченка на Україну*. Дніпро.

- Жур, П. (2003). *Труди і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка*. Дніпро.
- Козачковський, А. (1875, 26 февраля). Из воспоминаний о Т. Г. Шевченке. *Киевский телеграф*, 25.
- Козачковський, А. (1954). Пребывание Т. Г. Шевченко в Переяславе (Из семейных воспоминаний). *Советская Украина*, 5, 141–144.
- Кухарева, Н. (2018). Матеріали та документи родини Козачковських із фондового зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*, 29(68), 1, 89–94.
- Листи Шевченка (1862). *Основа*, 4, 18–30.
- Пісні Великого Кобзаря* (1964). Наукова думка.
- Плачинда, С. (1986, 1 січня). Тоді, в Переяславі... З життєпису Кобзарєвого друга. *Літературна Україна*, 1.
- Тарас Шевченко в критиці (2016). Т. П. Критика.
- Ускова, А. (1894). [Лист від 25 квітня]. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 77. Од. зб. 127. Арк. 38–38 зв.
- Шевченко, Т. (1852) [Лист від 16 липня] Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. Од. зб. 140.
- Шевченко, Т. (1853) [Лист від 30 червня]. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. Од. зб. 141.
- Шевченко, Т. (1854) [Лист від 14 квітня]. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. Од. зб. 142.
- Шевченко, Т. (1860b). [Записка від 24 січня]. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. Од. зб. 143.
- Шевченко, Т. (1860a). Кобзар. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. Од. зб. 517.
- Шевченко, Т. (1961). *Повне зібрання творів у 10 т.: Т. 7. Живопис, графіка 1830–1847. Кн. 2*. Видавництво АН УРСР.
- Шевченко, Т. (2003). *Повне зібрання творів у 12 т.: Т. 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю*. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2013). *Повне зібрання творів у 12 т.: Т. 8. Мистецька спадщина. Живопис і графіка 1843–1847*. Наукова думка.
- Kozachkovskiy, A. (1954). Prebyvanie T. G. Shevchenko v Pereyaslave (Iz seymeynykh vospominaniy) [T. G. Shevchenko's stay in Pereyaslav (From family memories)]. *Sovetskaya Ukraina*, 5, 141–144.
- Kukharieva, N. (2018). Materialy ta dokumenty rodyny Kozachkovskyykh iz fondovoho zibrannia Natsionalnoho istoryko-etnografichnoho zapovidnyka "Pereiaslav" [Materials and documents of the Kozachkovski family from the collection of the National Historical and Ethnographic Reserve "Pereiaslav"]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Istorychni nauky*, 29(68), 1, 89–94.
- Lysty Shevchenka (1862). [Shevchenko's letters]. *Osnova*, 4, 18–30.
- Pisni Velykoho Kobzaria* (1964). [Songs of Great Kobzar]. Naukova dumka.
- Plachynda, S. (1986, January 1). Todi, v Pereiaslavi... Z zhyttypysu Kobzarevoho druha [Then, in Pereiaslav... From the biography of Kobzar's friend]. *Literaturna Ukraina*, 1.
- Shevchenko, T. (1852) [Letter dated July 16] The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 1. Folder 140.
- Shevchenko, T. (1853) [Letter dated June 30]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 1. Folder 141.
- Shevchenko, T. (1854) [Letter dated April 14]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 1. Folder 142.
- Shevchenko, T. (1860a). *Kobzar*. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 1. Folder 517.
- Shevchenko, T. (1860b). [Note from January 24]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 1. Folder 143.
- Shevchenko, T. (1961). *Povne zibrannia tvoriv u 10 t.: T. 7. Zhyvopys, hrafiika 1830–1847. Kn. 2* [Complete works in 10 volumes: Vol. 7. Painting, graphics 1830–1847. Part 2]. Vydavnytstvo AN URSR.
- Shevchenko, T. (2003). *Povne zibrannia tvoriv u 12 t.: T. 6. Lysty. Darchi ta vlasnytski napysy. Dokumenty, skladeni T. Shevchenkom abo za yoho uchastiu* [Complete works in 12 volumes: Vol. 6. Letters. Gift and ownership inscriptions. Documents drawn up by T. Shevchenko or with his participation]. Naukova dumka.
- Shevchenko, T. (2013). *Povne zibrannia tvoriv u 12 t.: T. 8. Mystetska spadshchyna. Zhyvopys i hrafiika 1843–1847* [Complete works in 12 volumes: Vol. 8. Artistic heritage. Painting and graphics 1843–1847]. Naukova dumka.
- Taras Shevchenko v krytytsi* (2016). [Taras Shevchenko. The Critical Reception] Vol. II. Krytyka.
- Uskova, A. (1894). [Letter dated April 25]. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Collection 77. Folder 127. P. 38.
- Zhur, P. (1970). *Tretia zustrich. Khronika ostannoï mandrivky T. Shevchenka na Ukrainu* [The third meeting. Chronicle of T. Shevchenko's last trip to Ukraine]. Dnipro.
- Zhur, P. (2003). *Trudy i dni Kobzaria. Litopys zhyttia i tvorchosti T. H. Shevchenka* [Works and days of Kobzar. Chronicle of the life and work of T. G. Shevchenko]. Dnipro.

References (translated and transliterated)

- Belozerskiy, N. (1882). Taras Grigorevich Shevchenko po vospominaniyam raznykh lits (1831–1861 g.) [Taras Grigoryevich Shevchenko according to the memoirs of various persons (1831–1861)]. *Kievskaya starina*, III, 10, 66–77.
- Bolshakov, L. (1997). *Orenburgskaya shevchenkovskaya entsiklopediya. Tyurma. Soldatchina. Ssylka: Entsiklopediya odinnadsati let. 1847–1858* [Orenburg Shevchenko Encyclopedia. Jail. Soldier. Exile: Encyclopedia of Eleven Years. 1847–1858]. Dimur.
- Epistolarii Tarasa Shevchenka* (2020) [Epistolary of Taras Shevchenko]. In 2 volumes. Vol. 2. Folio.
- Kozachkovskiy, A. (1875, February 26). Iz vospominaniy o T. G. Shevchenke [From the memories of T. G. Shevchenko]. *Kievskiy telegraf*, 25.

Oleksandr Boron

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine

DID SHEVCHENKO PAINT A PORTRAIT OF MARIA KOZACHKOVSKA? (THE PROBLEM OF RELIABILITY OF HER GRANDSON'S MEMOIRS)

In this article the author focuses on the important problem of reliability of Maria Kozachkovska's memoirs as recorded by her grandson Andrii Kozachkovskiy Jr. Therefore, the subject of the proposed study is the correspondence of memories with verified facts. The goal was to find out the degree of such correspondence. The goal was achieved by application of the traditional methodology of biographical studies, in particular, cross-checking of the presented information based on reliable sources (documentary, memoir, epistolary, etc.).

As a result of the study, it was proved that the publication by Andrii Kozachkovsky Jr. contains unreliable statements. Based on his memoirs, the list of Shevchenko's unaccounted-for artworks in the latest Complete Works included false information. As it turned out, Shevchenko could not have painted the wife of Andrii Kozachkovsky Senior in Pereiaslav in 1845 because they only got married in 1847. The poet did not write the poem "Marusia" dedicated to her. Some other details reported by the memoirist are the result of fictionalizing of vague recollections of his grandmother's stories, supplemented by the information he knew about Shevchenko's stay in Pereiaslav. Andrii Kozachkovsky Jr. was hardly able to remember and accurately reproduce his grandmother's stories because of his young age: he was 12–13 years old at the time of her death.

M. Kozachkovska's recollections should not be used when writing a new scholarly biography of the poet. Kozachkovsky Jr.'s recollections of seeing the first edition of *Kobzar* with Shevchenko's letters pasted in it at his uncle Ivan's house, as well as his later story about his 1860 copy of *Kobzar* with the author's inscription being stolen, do not seem to be reliable. These testimonies would not have any scholarly significance even if they were completely accurate.


In the future, the entire corpus of Shevchenko's unaccounted-for works should be carefully and meticulously reviewed to discard unreliable or dubious information, clearing the artistic heritage of fictional drawings. This should be one of the important tasks of the next academic edition.

Keywords: biography; memoirs; reliable sources; epistolary; drawing.

Стаття надійшла до редколегії 11.02.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.6>
УДК 791.52:37.091.64

Олена Росінська

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>
o.rosinska@kubg.edu.ua

ЖИТТЯ НА ГРАНІ: ГОСТРА ПРОБЛЕМАТИКА СЕРІАЛІВ ДЛЯ ПІДЛІТКІВ

Об'єктом дослідження є серіали для підлітків як особливий вид художньо-освітнього контенту, що, розважаючи, порушує серйозні особистісні та соціальні проблеми. Матеріалом для дослідження є серіали «13 причин чому» (США, 2017), «Перші ластівки» (Україна, 2019), «Зберігай спокій» (Польща, 2022), «Червона троянда» (Велика Британія, 2023), у яких порушено проблему суїциду чи смерті підлітка, булінгу тощо. Ці серіали об'єднані спільним колом порушуваних проблем, що дає можливість проаналізувати подібність прийомів, образів і конфліктів при розв'язанні цих проблем. Також вивчення реакції медіа на цей контент дає змогу констатувати наявність активної громадської реакції, відзначити вплив серіалів для підлітків на їхню поведінку в реальному житті та мережах.

Мета дослідження полягала у визначенні особливих медійних наративів, аналізі специфіки образів у серіалах, що відбивають проблеми підлітків як складні психологічні та соціальні. Для реалізації цієї мети було здійснено глибокий контент-аналіз, а також порівняльний і наративний аналіз.

Результати дослідження доводять, що з огляду на особливі запити цільової аудиторії цього контенту своєрідним чином визначається проблематика, сценарні ходи, образи персонажів тощо. Деякі проблеми, висвітлені в серіалах для підлітків, шокують дорослу аудиторію і викликають активну реакцію медіа. Наприклад, після серіалу «13 причин чому» медіа писали про збільшення кількості запитів про самогубство в пошуковій системі Google і обговорювали питання щодо шкоди чи користі порушення настільки болючих питань у такому форматі.

Загалом фільмовий контент є досить потужним інструментом впливу на суспільну свідомість, особливо на глядачів такого віку, що зумовлює потребу аналізувати образи, наративи й проблеми молодіжного кіно. Зокрема в дослідженні ми прагнули показати, що за однією соціально важливою проблемою в серіалах ховають ще більші, котрі зачіпають кожного підлітка, а також батьків підлітків, тому актуальність дослідження такого контенту незаперечна.

Ключові слова: серіал; медіа-контент; проблеми підлітків; наратив.

Постановка проблеми. Питання дослідження українських молодіжних серіалів у контексті вивчення відповідного контенту, створюваного в інших країнах, є надзвичайно актуальним, і передусім тому, що український кінематограф, який почав розвиватися в останні десятиліття, демонструє відкритість до художніх пошуків у різних напрямках, а український глядач демонструє потужний запит на фільми різних жанрів. Крім того, молодіжний фільмовий контент є важливим у сенсі його багатофункціональності, про що ми будемо говорити далі.

Мета дослідження: визначення особливих медійних наративів, аналіз специфіки образів у серіалах, що відбивають проблеми підлітків як складні психологічні та соціальні.

Завдання дослідження: визначити площину медіапсихологічного дослідження проблемності в молодіжних серіалах; визначити типологію проблем молоді, спільність висвітлюваних проблем у серіалах для підлітків різних країн.

Матеріал дослідження: серіали «13 причин чому» / «13 reasons why» (США, 2017), «Перші ластівки» (Україна, 2020), «Зберігай спокій» /

«Zachowaj spokój» (Польща, 2022), «Червона троянда» / «Red rose» (Англія, 2023), що об'єднані тематикою смерті серед підлітків, суїциду, булінгу в школі.

Методологічна основа дослідження: контент-аналіз, методи аналізу, порівняння і синтезу, наративний аналіз.

Теоретичне підґрунтя. У сучасному українському медіадискурсі проблемі вивчення підліткових і молодіжних серіалів не приділено достатньої уваги, однак констатувалося значення фільмового контенту у формуванні ціннісних установок підлітків та молоді, що є його важливим завданням. Цей аспект аналізували, наприклад, О. Ануфрієва (2010), О. Кузьменко (2012), Т. Ліхневська (2012), Т. Черкашина і В. Ващенко (2019), І. Цілінко і І. Целинко (2019). Як правило, дослідники доводять важливість медійного контенту, зокрема фільмового, у процесі формування ціннісних установок молоді, формування моделей поведінки, однак в Україні практично відсутні цілісні чи проблемні дослідження серіального контенту для підлітків як специфічного медійного матеріалу, що доступний достатньо широкій аудиторії.

У польському медіадискурсі традиція дослідження фільму, зокрема молодіжного, більш ґрунтовна: багато уваги приділяється типології проблем молодіжних і підліткових серіалів, дискусії щодо природи впливу такого контенту на формування моделей поведінки молоді, вивчається специфіка образів фільмів і серіалів для молодого покоління. Дослідники акцентують, що серіал як поширене популярне явище, частина попкультури впливає на широкі маси, тому ігнорувати його значення не варто. Так, Вітольд Якубовський зазначає: «Частина суспільства схильна деградувати попкультуру та недооцінювати її силу. Проте вона присутня в повсякденному житті людей, і, що більш важливо, вона формує їх і надає сенсу їхньому світу, у якому вони функціонують» (2020, с. 93). З цією думкою цілком погоджується польський дослідник Збішек Мелосік, зауважуючи, що такі фільми мають важливе виховне значення: «ігнорування популярної культури рівносильне ігноруванню молоді та неминуче призводить до ігнорування молоддю педагогіки, а <...> популярна культура (а разом із нею ЗМІ) може бути платформою для педагогічної діяльності» (2012, с. 48), причому виховання відбувається ненав'язливо, не через повчання, а через співпереживання, емоційний катарсис, зацікавленість сюжетом і персонажами. Створення проблемного фільмового контенту для молоді дає змогу вирівняти розрив, що виникає між світом дорослих очікувань та прагненнями молодих, як зазначає також автор, «прірва між реальністю підлітків і реальністю, яка існує в головах педагогів, стає все більшою і більшою», тому саме ненав'язливе порушення дуже складних питань допомагає взагалі не уникнути такого обговорення (2012, с. 40).

Для молодої людини дуже важливо споживати контент, який дає простір для роздумів, переживань, створює можливість подивитися на власні психологічні проблеми з іншого боку. Анна Вишнеvsька зазначає: «Це надзвичайно важливо в підлітковому віці, коли молода людина шукає прийняття та розуміння, розуміння та приналежності до групи» (2007, с. 185–186). Очікується, що телепродукція документуватиме мрії, соціальні прагнення і життєвий досвід. При цьому має бути підданий аналізу й інший бік такого контенту — видовищність, що виявляється на рівні добору як акторів для втілення характерів, вибору локацій, так і сюжетних ходів, що мають приваблювати глядача й «затягувати» (наприклад, елементи містики в серіалах «13 причин чому» та «Червона троянда»). Сьогоднішній глядач має широкий вибір медіаматеріалів для перегляду, більшість із них навантажена візуально й емоційно, тому у світлі цієї конкуренції без додаткового сюжетного та візуального наповнення просувати фільми для підлітків і молоді неможливо. Пауліна Вержба назвала це явище візуальною революцією, оскільки, як вона пояснює, « мешканці західних країн живуть у суспільстві нескінченних

видовищ» (2015, с. 32). Так, творці серіалу «Червона троянда» привертають увагу незвичною графікою небезпечного онлайн-додатка.



Фото 1. Кадр із фільму «Червона троянда» (2023)

Цілком зрозуміло за сюжетом, що саме візуальна незвичність додатка привертає увагу, адже тут використано символічні, типові для культури образи троянди, воріт саду як входу в райське життя. Також цілком спрацьовує ще один маніпулятивний механізм — запрошення надходять від знайомих у вигляді покликання, тобто підліток почувається в безпеці, оскільки інші цим користуються. Однак, повертаючись до питання візуальних прийомів чи елементів містики в сюжеті, варто зазначити, що це ніяк не знижує сприйнятності проблемного поля фільмів, навпаки, привертає увагу й занурює в емоційні переживання.

Сьюзан Беррідж у публікації «Особисті проблеми та проблеми жінок: епізодичні розповіді про сексуальне насильство в американських підліткових драматичних серіалах» досліджує відображення в підлітковому серіалі сексуального насильства, що є актуальним, оскільки в цьому віці настає період статевого дозрівання, що не завжди відповідає рівню дозрівання психологічного, а це часто призводить до девіацій у поведінці. Авторка зазначає:

Підліткові телевізійні драматичні серіали в основному стурбовані питаннями сексуальності, оскільки герої-підлітки поступово дорослішають. Їхнє статево дозрівання є ключовим у відзначенні переходу від дитинства до дорослого життя, і жанр часто наголошує на важливих моментах у цьому розвитку, таких як перші поцілунки, побачення та/або сексуальний досвід. У сексуальній культурі цього жанру представлення сексуального насильства є звичайним явищем. (С. Беррідж, 2011)

Увага в публікації зосереджена на показі сексуального насильства в медіа між 1990 і 2008 роками. Для досліджуваних у цій статті проблем питання сексуальності також важливе, адже саме ці переживання часто штовхають підлітків до агресії, однак на них увагу зосереджено не буде, оскільки це стане матеріалом окремого дослідження.

А. Свавїтрі та Д. Рочмаваті (2018) приділяють увагу вивченню природи соціальних конфліктів, відображених у молодіжному серіалі «13 причин чому», розглядаючи їх як конфлікти між людиною і людиною, людиною і середовищем. Порушену в серіалі проблему підліткового суїциду проаналізовано в дослідженні Еви-Рози Шаффер «Огляд ефекту Вернера та зображень суїциду: “13 причин чому”» (2018). Авторка, зокрема посилаючись на цілий ряд досліджень, доводить, що обговорення проблем суїциду важливе для виявлення таких настроїв, але натомість воно може й спровокувати зараження.

Отже, як можна переконатися, останнім часом дослідження молодіжного фільмового контенту активізувалося, що тим більше актуально для українського медіасередовища, у якому ці рухи тільки починаються, зокрема після виходу серіалу «Перші ластівки». Відсутність комплексних досліджень у цій проблематиці спонукає до пошуків спільних наративів у молодіжному й підлітковому кіно, що знімається в різних країнах.

Для розуміння впливу фільмового контенту на глядача важливо звернутися не тільки до наукових досліджень, а й до рецепції щодо серіалів у медіа, на відкритих інтернет-платформах, що розміщували рецензії, відгуки про аналізовані серіали чи окреслюють певні небажані ефекти від впливу на глядачів. Наприклад, Е. Шаффер посилається на дослідження, яке вказує, що після виходу фільму пошуки в Google стосовно суїциду та його запобігання зросли на 19 %, тому неможливо однозначно сказати, чи фільм запобігає самогубству, чи загострює відповідні настрої. У цілому в публікації всебічно розглянуто небезпечність медійної актуалізації проблем самогубства, порушено тему можливого шкідливого або неоднозначного впливу фільмів на цю тему у небезпеки соціальних тригерів (Шаффер, 2018).

Так, у 2019 році видання *The Hollywood Reporter* процитувало заяву *Netflix*:

Готуючись до запуску третього сезону наприкінці цього літа, ми пам'ятали про наявну дискусію щодо шоу. Тож за порадою медичних експертів, зокрема докторки Крістін Мутьє, головної лікарки Американського фонду запобігання самогубствам, ми разом із шоуранером Браяном Йоркі та продюсерами вирішили відредагувати сцену з першого сезону, у якій Ханна покінчила з собою. (Goldberg, 2019)

До цього інші медіа також застерігали, що сцена занадто реалістична. В українському онлайн-виданні «Ліза» журналістка Слава Савельєва висловила думку про те, що комерційний успіх убив основну художню та змістову ідею серіалу «13 причин чому», оскільки другий, третій і четвертий сезони нівелювали історію про страждання Ханни через булінг та самотність:

Команда серіалу, яка раніше заявляла, що збирається боротися з підлітковими самогубствами, цькуванням та наслідками цькування, зробила все, щоб наприкінці серіалу глядачі геть-чисто забули про Ханну Бейкер, з якої почалася історія, а деякі — навіть не злюбили героїню. Що ж, Брайан і Діана, дякую за руйнування відмінного серіалу і вагон віктимблеймінгу. (Савельєва, 2019)

Натомість після перегляду другого сезону складається враження, що творці вирішили зреагувати на закиди ЗМІ після першого сезону й вирівняти баланс в історії Ханни Бейкер, адже в першому сезоні був створений романтичний образ невинної жертви, що страждала від байдужості світу, жорстокості й брехні інших підлітків. Натомість другий сезон робить усіх персонажів більш об'ємними, показує, що в кожного з них були свої страждання, і вони також піддавалися знущанню з боку інших, відчували байдужість батьків, боялися бути не прийнятими оточенням. Кожен підліток постає в усій складності своїх переживань. Також у другому й третьому сезонах звучить прямий заклик не вдаватися до самогубства, а звертатися по допомогу, не дивитися серіал на самоті, обговорювати свої переживання з іншими. До речі, у серіалах «13 причин чому» і «Перші ластівки» наприкінці кожної серії на екран виводиться інформація про те, куди можна звернутися в складній психологічній ситуації. Це ще раз демонструє спрямування такого контенту на психологічну підтримку глядачів певної вікової категорії. В одному з інтерв'ю творці серіалу «Перші ластівки» вказали, що надихалися серіалом «13 причин чому», але це цілком своєрідний контент на національному ґрунті (Медіаняня, 2019).



Фото 2. Кадр із серіалу «13 причин чому»

Щодо українського серіалу «Перші ластівки» журналіст Костянтин Воздвиженський зазначив: він знятий після досить гучного обговорення в медіа шкідливого впливу онлайн-гри «Синій кит» і є відображенням панічних реакцій українського суспільства на інформацію про гру. Автор високо оцінив серіал:

А ось серіал «Перші ластівки», що стартував на «Новому» в кінці листопада, — це про проблеми

тут і зараз. Режисери «Ластівок» вибрали доволі цікавий наратив: вони відмовилися від картинки, де всі діти хороші, але можуть трапитися кілька «важких підлітків» (термін радянської педагогіки), але й не скотилися в «чорнуху», яка була властива фільмам часів перебудови чи серіалу російської арт-хаусної режисерки Валерії Гай-Германіки, де всі герої статично погані. У серіалі українського виробництва йдеться про те, що слід шукати причини, які роблять підлітків конфліктними й агресивними чи, навпаки, замкненими й схильними до суїциду. І проблеми ці зовсім не в інтернеті, а в сім'ї та школі, які, звісно ж, заперечуватимуть це до останнього. (Воздвиженський, 2019)

І саме завдяки гостроті, неординарності, на думку журналіста, серіал «Перші ластівки» може бути характеризований як «доволі смілива спроба серйозної розмови через художній фільм» (Воздвиженський, 2019).

Серіал «Перші ластівки» відразу привернув увагу глядачів, причому і підлітків, і батьків, чому сприяли реальні життєві історії, що лягли в основу сюжету. Так, команда «Жіночого консорціуму України» пише:

За ініціативою Туніка (режисер), у сюжеті використовували реальні історії і типи. Ними з проектом поділилася громадська організація «Ла Страда», до якої звертаються люди по термінову психологічну допомогу. Також автори їздили по школах і на умовах анонімності брали інтерв'ю у підлітків. Тунік стверджує, що «Перші ластівки» — це на 80 відсотків художня драма, і на 20 відсотків заснована на реальних фактах історія. Автори хотіли створити актуальний продукт, який порушив би табувані для телефіру теми. (Виходить український серіал..., 2019)

Об'єднання також підкреслює, що з огляду на статистику самогубств серед підлітків в Україні ця проблема є нагальною й про неї треба говорити, тому важливою аудиторією проекту мають бути батьки підлітків. Просвітницька місія фільму може бути доведена ще одним прикладом: у першій же серії «Перших ластівок» слідчий поліції, мати одного з героїв-підлітків, розповідає батькам школярів про ознаки, за якими можна впізнати кризовий стан дитини. Тобто через серіальний контент здійснюється медіаосвіта цільової аудиторії.

Польський серіал «Зберігай спокій» дещо відрізняється за рівнем відображення проблем і специфікою сюжету, однак тим помітніше буде в аналізі, що в ньому, хоч і пунктирно, накреслені ті самі проблеми підліткового віку — недовіра до батьків, самотність, ризик піддатися впливові, наркотики.



Фото 3. Кадр із фільму «Перші ластівки» (сезон 1, серія 1)

Наприклад, у рецензії сайту PPE.pl зазначено: «Досить специфічно тут показаний спосіб життя молоді, який іноді здається неприродним, навіть костюмованим. Шкода, адже конфлікт між молодими людьми та батьками, також пов'язаний з недовірою один до одного, досить грамотно побудований» (Зоховскі, 2022). В інших рецензіях польських медіа на фільм ідеться і про дорослішання, межу батьківської опіки, тобто актуалізується така складна зона дитячо-батьківських відносин, у якій традиційно створюється найбільше напруження. Однак якщо в українському й американському серіалах розрив між батьками і підлітками показаний як катастрофічний, то в польському проблема окреслена через показ виходу — розуміння й терпіння, взаємодопомогу, що знижує проблемне напруження, але водночас, здається, знижує і рівень зацікавлення глядача-підлітка цим контентом.



Фото 4. Кадр із фільму «Зберігай спокій»

Докладніше про підлітково-батьківські відносини можна прочитати в дослідженні Мартіни Пловушинської щодо «13 причин чому» (Пловушинська, 2022).

Ще однією глибокою проблемою, розкритою в аналізованих серіалах, є проблема булінгу. Загалом проблемі підліткового булінгу присвячений цілий ряд досліджень педагогічної науки, з-поміж яких можна виокремити роботу Людмили Лушпай, де описано окремі види булінгу: фізичний, психологічний, кібербулінг, тобто агресивна поведінка у віртуальному світі, спрямована на окрему особу (Лушпай, 2010). Проблему кібербулінгу дослідила Ірина Лубенець і зауважила, що «причини булінгу та кібербулінгу загалом схожі: схильність до агресії та хибне уявлення про

допустимість агресивної поведінки у суспільстві; наявність комплексу неповноцінності, що включає також заздрість і образи за успіхи інших» тощо (2016, с. 186). Психологічні особливості підлітків — учасників булінгу дослідили Марина Кононова і Лариса Перетятко (2022), зауваживши, наскільки анонімність допомагає агресору активніше впливати на жертву, а контент в інтернеті стає додатковим тригером і можливістю для цькування.

Проблема булінгу в школі й у цілому в середовищі підлітків актуалізована в усіх чотирьох серіалах, хоча в «Зберігай спокій» вона яскравіше показана не через образ підлітка, а на прикладі маленької дівчинки, яку цькують через невдалий жарт учителя. Однак показано й те, як підліткове середовище диктує свої жорсткі закони.

У серіалах велику увагу приділено проблемі кібербулінгу, впливу витоку особистої інформації в загальний доступ, цькуванню через цю інформацію, використанню спотвореного обробленого контенту як чинника впливу. Крізь призму руйнівного ефекту від соцмереж та ігор, що стають важелем психологічного впливу, цю проблему розкрито в серіалі 2022 року «Червона троянда», про який медіа говорять як про новий формат кіно для підлітків. Наприклад, Надіра Гоффі пише:

Але між ними багато відбувається, що вказує на оновлений розвиток мікржанру екранного життя, який зосереджується на наративах, які розповідаються майже виключно через екран комп'ютера та телефону. Ось як зазвичай відбувається історія: підліток завантажує злий додаток, заходить на злий вебсайт або натискає зле посилення; зловмисники використовують камеру та мікрофон пристрою як метод спостереження; кіберпереслідувачі використовують таке стеження, щоб завдати шкоди підлітку. (2023)



Фото 5. Кадр із фільму «Червона троянда» (2023)

Деякі рецензенти порівнюють серіал із «Чорним дзеркалом» і зауважують, що це страшне попередження про те, як далеко зайшло людство. Шеннон Коннеллан пише в рецензії для *Mashable*: «Червона троянда витрачає час, щоб розглянути серйозні теми горя, смерті, класу, сім'ї, дружби та раннього дорослого життя, і все це в той час, як наші головні герої переживають технічний кошмар, який змушує вас кинути свій телефон у море» (2023). Отже, і дослідники-науковці, і медійники констатують значну роль фільмового матеріалу в питаннях просвіти підлітків та батьків, порушенні важливих вікових соціальних питань, які не можна замовчувати, але про які важко говорити, балансуючи на грані між користю й шкодою, намагаючись не створити соціально небажаних і деструктивних сценаріїв поведінки.

У подальшому викладі систематизовано порушені в серіалах проблеми, ключові образи й ситуації, через які ці проблеми розкриваються. Таблиця 1 узагальнено представляє порушені в аналізованих підліткових серіалах проблеми.

Таблиця 1

Проблема	«13 причин чому»	«Перші ластівки»	«Зберігай спокій»	«Червона троянда»
Смерть підлітка	+	+	+	+
Самогубство і його наслідки	+	+		+
Булінг	+	+		+
Тиск оточення на формування власного образу	+	+	+	+
Недовіра до дорослих	+	+		
Приховування інформації від дорослих	+	+	+	+
Витік інформації в соцмережі	+	+	+	+
Кібербулінг	+	+	+	+
Шкідливі додатки		+		+
Гомосексуальність	+	+		

Із таблиці видно, що є проблеми, які висвітлені в усіх аналізованих серіалах, саме вони можуть бути схарактеризовані як першочергові, найбільш важливі при подальшому розгорнутому аналізі. У Таблиці 2 названі в попередній таблиці проблеми розкрито стосовно кожного серіалу докладно, з аналізом пов'язаних із проблемою персонажів і ситуацій.

Сучасні серіали для підлітків, отже, з одного боку, розкривають проблеми, що були знайомі їх ровесникам у всі часи (невпевненість у собі, прагнення завоювати популярність, різниця між бажаним і дійсним, страх перед майбутнім), з іншого боку, показують, що в новому цифровому світі ці проблеми можуть виявлятися в гіпертрофованому вигляді, впливати на життя, безповоротно міняючи його. Витік особистісної інформації в загальний доступ через месенджери та соцмережі стає потужним важелем для маніпуляцій поведінкою інших, їхніми життями і почуттями, завдає непоправної шкоди й може навіть відібрати життя.

Таблиця 2. Аналіз проблемних ситуацій і пов'язаних із ними образів

Серіал	Образ	Ситуація	Додаткові зауваження
Смерть підлітка, самогубство			
«13 причин чому»	Ханна Бейкер	У першому сезоні героїня вчиняє самогубство, залишивши касети, на яких згадує людей, що підштовхнули її до цього. Клей Дженсен, що кохав Ханну, слухає ці касети — таким чином історія дівчинки стає зрозумілою й відкриває приховане до цього часу	Реалістичну сцену самогубства творці серіалу видалили після тиску преси. Історія показує, наскільки дії одних людей можуть бути катастрофічними для інших. Поява Ханни в другому сезоні у вигляді привида штучно дає змогу сформувати думку, що якби Ханна не пішла з життя, її проблеми можна було вирішити. Такий сюжетний хід, як видається, був спричинений закидами до творців щодо романтизації суїциду
	Алекс Стандал	Вчиняє спробу самогубства, вистрілюючи собі в голову, але залишається живим, потім (у 2-му сезоні) намагається відновити в пам'яті події, що передували цій спробі	Історія Алекса, який шкодує про вчинене, має демонструвати, наскільки цінне людське життя й наскільки треба його берегти
	Тайлер Даун	Зі зброєю приходить до школи, щоб покарати кривдників, які принизили його фізично, планує сам учинити самогубство	Відображений стан підлітка, що не може впоратися із завданню моральною травмою. Розкрито проблему, що є досить частою для американських шкіл
«Перші ластівки»	Поліна	Дівчинка стрибає з даху на очах своїх кількох однокласників. Віртуальний «Друг» дає їй завдання, які вони виконують поодиноці. Поліна пережила знущання однокласників, не мала друзів	Історія самогубства пов'язана з проблемою кібербулінгу, а також переживанням відчуття самотності, знущання, завищених вимог дорослих
	Нік	Напоказ для відеоблогу імітує самогубство жартома	Проблема «хайпу» в соціальних мережах, що часто призводить до небезпеки
«Червона троянда»	Рошель	Після завантаження додатка «Червона троянда» в життя Рошель втручаються сторонні сили, що контролюють її й змушують страждати	У процесі розгортання сюжету стає зрозуміло, що йдеться не про самогубство, а про вбивство заради розваги закритої інтернет-спільноти
«Зберігай спокій»	Ігор	Ігор не є персонажем фільму, але його загадкова смерть, яку сприймають як нещасний випадок, впливає на всіх	Ця смерть стає однією ланкою в ланцюжку подій заплутаної історії, а також побіжно актуалізує проблему беззахисності підлітків перед маніпуляціями дорослих
Проблема булінгу			
«13 причин чому»	Ханна	Ханну піддають булінгу через розіслані фото	Причиною булінгу стають несхожість, слабкість, протистояння прийнятому в «зграї»
	Тайлер	З Тайлера знущаються, бо він не схожий на інших, здається слабшим	
«Перші ластівки»	Поліна	Поліну принижують на Дні знань привселюдно, псує її фотографії на стенді	Приниження перед іншими — глибока травма для підлітка. Поліну не приймають, бо вона відрізняється, добре вчиться тощо
	Катя Щаслива	З Каті сміються через її мову, бідний вигляд, невпевненість	
	Феда	Хлопця принижують через його орієнтацію	Чоловіче підліткове середовище показане досить жорстоким, конкурентним, це змушує хлопця приховувати все особисте
«Зберігай спокій»	Ясмiна	Через невдале висловлювання вчителя дівчинку цькують у школі та мережах	Конфлікт стає причиною страшних подій, на які вже неможливо впливати
«Червона троянда»	Джая	Джая зазнає насмішок, залишається поза товариством однокласників, бо здається їм химерною	Саме Джая допомагає іншим захистити себе, бо виявляється дуже розумною, володіє технологіями. Однокласники мають змогу побачити її з іншого боку
Тиск оточення на формування власного іміджу			
«13 причин чому»	Зак Демпсі	Зак приховує свої відносини з Ханною та приязненість до інших однокласників, щоб у колі спортсменів виглядати достатньо цинічним	Історія хлопця показує, що відмова від себе самого робить підлітка нещасним, а також завдає болю іншим
«Перші ластівки»	Феда	Хлопець приховує, ким він є, піддається навіть на шантаж	Тиск оточення може ламати долю людини
	Нік	Нік є турботливим братом і хорошим другом, але одягає маску циніка	Прагнення бути популярним змушує прикидатися кимось іншим
«Зберігай спокій»	Адам Барчик	Адам є одним для своєї родини і зовсім іншим у колі підлітків	Є прикладом поширеної форми поведінки в залежності від оточення
	Ясмiна	Маленька дівчинка, як виявляється, шантажує вчителя отриманими від матері сексуальними відео	Лінія не розгорнута, але проблема окреслена: перед кібербулінгом беззахисний кожен: і дитина, і дорослий
«Червона троянда»	Рошель	Дівчина погоджується на пропозиції незнайомця з онлайну-додатка й бере ошатний одяг, бо її одяг неприйнятний для вечірки однокласників	Ситуація показує, що беззахисним перед маніпуляціями може бути той, хто хоче відповідати запитам інших
Витік інформації в соцмережі та кібербулінг			
«13 причин чому»	Ханна і всі персонажі, пов'язані з касетами Ханни	Трагедія Ханни, розгорнута на 13-ти касетах, починається з оприлюднення особистих фотографій із побачення й звинувачень у необачній поведінці. Більшість боїться оприлюднення інформації, це породжує цілу низку катастрофічних подій	Витік інформації руйнує репутацію жертви кібербулінгу, зупинити поширення інформації неможливо, і це реальна загроза сучасного світу
	Брюс	Бажаючи врятувати репутацію, Брюс і його батько вчиняють досить агресивні дії	Прагнення приховати особисту інформацію стають потужним важелем маніпуляції
	Джессіка	Дівчина закривається від інформації, яку отримала про себе, боїться її витіку, готова мовчати, навіть завдаючи іншим шкоди, бо боїться, що її життя буде зруйноване остаточно	Страх перед непривабливою правдою, що руйнує життя. Також через історію Ханни актуалізується проблема сексуального насильства, яка потребує окремого розгляду
«Перші ластівки»	Катя, Феда, Поліна	Підлітки стають жертвами маніпулятора, який через соціальні мережі починає управляти ними, руйнувати їхні життя	Жертвою кібербулінгу можуть стати підлітки, що почуватимуться самотніми, не прийнятими іншими
	Нік	Хлопець хоче використати мережу для заробітку, щоб допомогти сестрі. Заради своєї мети він готовий навіть ображати інших	«Хайп» у соціальних мережах може бути проявом кібербулінгу
«Зберігай спокій»	Адам Барчик	Додатки в телефоні можуть використовуватися для стеження, як, наприклад, роблять батьки Адама. Також телефон може потрапити до рук злочинців і стати інструментом уведення в оману	Стирання меж між реальністю і віртуальним світом — сучасна медіапсихологічна проблема
	Учитель Ясмiни	Учитель стає жертвою шантажу й сам вдається до незаконних дій	Страх перед витіком інформації стає причиною смерті людей
«Червона троянда»	Рошель та інші підлітки	Підлітки стають жертвами додатка, що пропонує їм інший образ себе, інше життя, яскраве, небуденне	Інструментом впливу стає невпевненість у собі

Тісний інформаційний зв'язок робить особистісне суспільним, ще більше пов'язує людей між собою, але й робить більш самотніми, бо позірний образ стає важливішим, ніж реальний. Таким чином, аналізовані серіали передусім демонструють, що інформація стає найбільш потужним тригером, який впливає на інші проблеми підлітка.

Серіали для підлітків виявились важливим медійним інструментом взаємодії цифрового покоління підлітків із їхніми батьками й педагогами, іноді шокуючим контентом для дорослих, що, однак, дає їм можливість побачити тригерні зони їхніх дітей чи вихованців. Наприклад, персонаж-психолог у серіалі «13 причин чому» говорить: «Не кожній дитині я можу допомогти, не кожен звертається по допомогу», «Не всі говорять правду», — адже страх не бути зрозумілим для інших, навіть найближчих, досить сильний. Через такий популярний і доступний багатьом споживачам інформації контент створюється можливість привернути увагу не тільки до проблеми, а й до взаємної відповідальності у виборі способів вирішення проблеми:

Клей: Ти вбила себе і тобі було начхати.

Ханна: Мені було боляче, і я не думала про наслідки.

Клей: Ти вчинила жадливо, усе почалося з тебе. («13 причин чому», 2-й сезон)

Підсумовуючи, назвемо ті головні проблеми, на яких зосереджено увагу в серіалах для підлітків: самотність і невизнаність, соціальні мережі і формування образу себе самого, різниця між бажаним «Я» в очах інших і трансльованим іншими баченням, відсутність контакту з дорослими, протистояння, булінг і кібербулінг, витік особистісної інформації як найпотужніший тригер. Серіали можуть стати хорошим приводом для того, щоб розпочати складну розмову між поколіннями («Як нам їм допомогти, якщо вони з нами воюють?» («13 причин чому»)).

Варто зазначити, що в українському медіапросторі поява серіалу «Перші ластівки» була важливим кроком, потрібною для інформаційного простору актуалізацією важливих проблем. Медіа зразу це відзначили, наприклад, К. Воздвиженський зауважив розширення проблематики:

Проблематика небанальна: ми вперше на українському серіалі бачимо юнака-гея, і над ним не кепкують в стилі «95-го кварталу». Режисери прагнуть відобразити всю складність усвідомлення героєм своєї орієнтації, а головне, спроби її виявлення. <...> Автори фільму відводять їм [технологіям] достатньо місяця: стільки ж, скільки й у реальному житті. Ми бачимо пранки, відеоблоги, blacknet, хакерство та діпфейки — усе це справді становить вагомий складову життя сучасного підлітка. (Воздвиженський, 2019).

Українські серіали для дітей і підлітків можуть на сьогодні цілком бути рівноцінними подібному контенту, що знімається в інших країнах. Й оскільки актуалізовані в подібних серіалах проблеми надзвичайно актуальні, а такий контент важливий у контексті виховання та освіти через споживання інформації в легкій популярній формі, необхідність його дослідження незаперечна.

Покликання

- Ануфрієва, О. (2010). *Психологічні особливості впливу засобів масової інформації на структуру ціннісних орієнтацій студентської молоді* [Автореферат дисертації канд. психол. наук 19.00.05, Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
- Виходить український серіал про насильство і підлітковий суїцид «Перші ластівки» (2019, 12 листопада). *Жіночий консорціум України*. https://wcu-network.org.ua/Zaxist_prav_dtei/news/Vixodit_ukrainskii_seral_pro_nasilstvo_pdltk_ovii_suicid_%C2%ABPersh_lastviki%C2%BB
- Воздвиженський, К. (2019, 27 грудня). «Перші ластівки». Твереза розмова замість істерик про «синього Китаю». *Texty.org.ua*. https://texty.org.ua/articles/98891/Persh_lastivky_Tvereza_rozmova_zamist_isteryk_pro-98891
- Кононова, М., & Перетятко, Л. (2022). Теоретичний аналіз психологічних особливостей підлітків — учасників булінгу та кібербулінгу. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Психологія*, 3, 57–61. <https://doi.org/10.32782/psy-visnyk/2022.3.11>
- Кузьменко, О. (2012). Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury wschodnioslowianskie oblicza i dialog*, 2, 66–75. <https://doi.org/10.14746/kw.2012.2.8>
- Ліхневська, Т. (2012). Шляхи та методи громадянського виховання американської молоді. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*, 36, 338–342. <https://doi.org/10.1016/j.jphpro.2012.06.170>
- Лубенець, І. (2016). Кібернасильство (кібербулінг) серед учнів загальноосвітніх навчальних закладів. *Jurnalul juridic national: teorie și practică*, 3, 178–181.
- Лушпай, Л. (2010). Булінг як соціально-педагогічна проблема та шляхи її вирішення (на прикладі досвіду середніх загальноосвітніх шкіл Великої Британії). *Українознавчий альманах*, 4, 126–131.
- Медіаняна. (2019, 7 листопада). «Перші ластівки» як метод прорятунку підлітків від суїциду. «Новий канал» презентував свій перший гостросоціальний трилер. *Media Business Reports*. <https://mbr.com.ua/uk/news/mediananny/784-pervye-lastochki-kak-metod-spaseniya-podrostkov-ot-suicida-n>
- Савельєва, С. (2019, 30 серпня). Хто вбив серіал «13 причин чому» заради зайвої копійки. *Ліза*. <https://liza.ua/uk/stars/tv-shows/hto-ubil-serial-13-prichin-pochemu-radi-lishnej-kopecchki/>
- Цілінко, І., & Цілінко, І. (2019). Вплив мистецтва на моральні почутті особистості. *Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка*, 9, 135–143.
- Черкашина, Т., & Ващенко, В. (2019). Вплив кіно на поведінку і свідомість молоді. *Філософські обрії сьогодення. Збірник тез VII міжнародної науково-практичної конференції* (с. 27–29).
- Berridge, S. (2011). Personal Problems and Women Issues: Episodic sexual violence narratives in US teen drama series. *Feminist Media Studies*, 11(4), 467–481. <https://doi.org/10.1080/14680777.2011.555967>
- Connellan S. (2023, February 17). 'Red Rose' review: You'll think twice about downloading apps after this Netflix horror. *Mashable*. <https://mashable.com/article/red-rose-netflix-bbc-review>
- Goffi, N. (2023). The Horrifying Netflix Hit That Actually Gets Our Obsession With Our Phones. *Flipboard*. <https://slate.com/culture/2023/02/red-rose-bbc-netflix-phones.html?via=rss>
- Goldberg, L. (2019, July 15). Netflix Alters Graphic "13 Reasons Why" Suicide Scene After Controversy. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflix-alters-graphic-13-reasons-why-suicide-scene-controversy-1224489>

- Jakubowski, W. (2020). Popkulturowe ilustracje utopii społecznych, czyli o edukacyjnym potencjale kultury popularnej. *Utopia i Edukacja*, 4, 91–107.
- Melosik, Z. (2012). Mass media, tożsamość i rekonstrukcja kultury współczesnej. W W. Skrzydlewski, S. Dylak. (Red.). *Media — Edukacja — Kultura* (s. 32–49).
- Płowuszyńska, M. (2022). Serial jako medium edukacyjne, chyli młodzież i rodzina w serialach “Euforia” i “13 powodów”. *Studia edukacyjne*, 66, 135–155. <http://cse.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2023/01/66.pdf>
- Schaffer, E. R. (2018). A Review of the Werther Effect and Depictions of Suicide: 13 Reasons Why. *UC Verced Undergraduate Research Journal*, 10(2), 1–19. <https://doi.org/10.5070/M4102038937>
- Syavitri, A., & Rochmawati, D. (2018, August 25). Social Conflicts of Hannah Baker of “13 reasons why” movie script. *The 4th National Conference on Language and Language Teaching. English Education Department Faculty of Teacher Training and Education* (pp. 38–46).
- Wierzba, P. (2015). Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej. *Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja*, 18, 2(70), 23–36.
- Wiśniewska, A. (2007). Seriale telewizyjne. *Przegląd Pedagogiczny*, 7, 180–191.
- Żochowski, R. (2022, 22 kwietnia). Zachowaj spokój — recenzja, opinia o serialu [Netflix]. Rodzinny dramat w nowobogackim sosie. *PPE.pl*. <https://www.ppe.pl/recenzje/299389/zachowaj-spokoj-2022-recenzja-serialu-netflix-rodzinny-dramat-w-nowobogackim-sosie.html>
- Kuzmenko, O. (2012). Kino yak instrument formuvannya natsionalnoi identychnosti. Ukrainskyi kontekst. *Kultury wschodniostowiańskie oblicza i dialog*, 2, 66–75. <https://doi.org/10.14746/kw.2012.2.8>
- Likhnevskaya, T. (2012). Shliakhy ta metody hromadianskoho vykhovannya amerykanskoi molodi. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: pedahohika i psykholohiia*, 36, 338–342. <https://doi.org/10.1016/j.phpro.2012.06.170>
- Lubenets, I. (2016). Kibernasylystvo (kiberbulinh) sered uchniv zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv. *Jurnalul juridic national: teorie si practică*, 3, 178–181.
- Lushpai, L. (2010). Bulinh yak sotsialno-pedahohichna problema ta shliakhy yii vyrishennia (na prykladi dosvidu serednikh zahalnoosvitnikh shkil Velykoi Brytanii). *Ukrainoznavchyi almanakh*, 4, 126–131.
- Medianiana. (2019, November 7). “Pershi lastivky” yak metod poriatunku pidlitkiv vid suitsydu. “Novyi kanal” prezentuvav svii pershyi hostrosotsialnyi tryler. *Media Business Reports*. <https://mbr.com.ua/uk/news/mediananny/784-pervye-lastochki-kak-metod-spaseniya-podrostkov-ot-suicida-n>
- Melosik, Z. (2012). Mass media, tożsamość i rekonstrukcja kultury współczesnej. W W. Skrzydlewski, S. Dylak. (Red.). *Media — Edukacja — Kultura* (s. 32–49).
- Płowuszyńska, M. (2022). Serial jako medium edukacyjne, chyli młodzież i rodzina w serialach “Euforia” i “13 powodów”. *Studia edukacyjne*, 66, 135–155. <http://cse.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2023/01/66.pdf>
- Savelieva, S. (2019, August 30). Khto vbyv serial “13 prychn chomu” zarady zaivoi kopiiky. *Liza*. <https://liza.ua/uk/stars/tv-shows/kto-ubil-serial-13-prichin-pochemu-radi-lishnej-kopeczki/>
- Schaffer, E. R. (2018). A Review of the Werther Effect and Depictions of Suicide: 13 Reasons Why. *UC Verced Undergraduate Research Journal*, 10(2), 1–19. <https://doi.org/10.5070/M4102038937>
- Syavitri, A., & Rochmawati, D. (2018, August 25). Social Conflicts of Hannah Baker of “13 reasons why” movie script. *The 4th National Conference on Language and Language Teaching. English Education Department Faculty of Teacher Training and Education* (pp. 38–46).
- Tsilynko, I., & Tselynko, I. (2019). Vplyv mystetstva na moralni pochutti osobystosti. *Mizhnarodnyi naukovyi forum: sotsiologia, psykholohiia, pedahohika*, 9, 135–143.
- Vozdvyzhenskyi, K. (2019, December 27). “Pershi lastivky”. Tverezza rozmova zamist isteryk pro “synoho kyta”. *Texty.org.ua*. https://texty.org.ua/articles/98891/Pershi_lastivky_Tverezza_rozmova_zamist_isteryk_pro-98891
- Vykhodyt ukrainskyi serial pro nasylystvo i pidlitkovy suitsydy “Pershi lastivky” (2019, November 12). *Zhinochyi konsortsium Ukrainy*. https://wcu-network.org.ua/Zaxist_prav_dtei/news/Vixodit_ukrainskii_seral_pro_nasilstvo_pdltkovii_suicid_%C2%ABPersh_lastvki%C2%BB
- Wierzba, P. (2015). Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej. *Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja*, 18, 2(70), 23–36.
- Wiśniewska, A. (2007). Seriale telewizyjne. *Przegląd Pedagogiczny*, 7, 180–191.
- Żochowski, R. (2022, 22 kwietnia). Zachowaj spokój — recenzja, opinia o serialu [Netflix]. Rodzinny dramat w nowobogackim sosie. *PPE.pl*. <https://www.ppe.pl/recenzje/299389/zachowaj-spokoj-2022-recenzja-serialu-netflix-rodzinny-dramat-w-nowobogackim-sosie.html>

References (translated and transliterated)

Olena Rosinska

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

LIFE ON THE EDGE: ACCURATE ISSUES OF TV SERIES FOR TEENAGERS

The object of the research is series for teenagers as a special kind of artistic and educational content, which raises serious personal and social problems through entertainment. Such series as *13 Reasons Why* (USA, 2017), *Early Swallows* (Ukraine, 2019), *Stay Cool* (Poland, 2022), and *Red Rose* (UK, 2023) served as material for the research. They are devoted to the issues of teenagers’ suicide or death, bullying, etc. These series are united by the circles of issues they concern, which provides a possibility to analyze similarity of the methods, characters, and conflicts

while solving these problems. Moreover, studying the reaction to this content allows stating the availability of an intensive reaction of society, specifying the influence of the series for teenagers on the behavior of the latter in the real life and in social networks. The purpose of the research was to determine special media narratives, and analyze the characters' specifics in series reflecting the teenagers' problems as complicated psychological and social ones. Deep content analysis as well as comparative and narrative analyses were performed to implement this purpose.


The research results prove that taking into account special requests of the target audience of this content, the problems, the plot points, images of the characters, etc., are determined in a special way. Some problems exposed in the series for teenagers shock the adult audience and cause an intense media reaction. For example, after the series *13 Reasons Why*, the media wrote about the increased amount of requests for suicide in the Google search engine, and discussed an issue concerning harm or benefit from raising such painful issues in this format. In general, film content is quite a powerful tool of influence on social consciousness, especially on viewers of such an age that specifies a need to analyze the images, narratives, and problems of youth films. In particular, in our research, we aim at showing that certain social problems in the series hide even more serious ones that concern every teenager, as well as parents of teenagers. That is why the topicality of this content is indisputable.

Keywords: TV series; media content; adolescent problems; narrative.


Стаття надійшла до редколегії 16.01.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.7>
УДК 8(09)883


Олена Бондарева

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <http://orcid.org/0000-0001-7126-452X>
o.bondareva@kubg.edu.ua

Галина Бітківська

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3131-2686>
h.bitkivska@kubg.edu.ua

Артур Брацкі

Гданський університет
ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk
 <https://orcid.org/0000-0001-8327-0468>
filab@ug.edu.pl

ОБРАЗ БОРИСА ГРІНЧЕНКА І ЙОГО КОНТЕКСТИ В П'ЕСІ МАР'ЯНИ АНГЕЛОВОЇ «СИНДРОМ ГРІНЧЕНКА»

Розглянуто п'єсу Мар'яни Ангелової «Синдром Грінченка», у якій змодельовано авторську художню версію антиутопічного переходу української мови у статус «мертвої», коли нею не послуговуються повсякчасно, а також ситуацію її пригадування та «оживлення». Провідниками такої «реінкарнації» мови у п'єсі слугують унікальний чотиритомний Словник та його упорядник Борис Грінченко. Не випадково жанр твору авторка маркує як «драму словникового запасу». Актуальність дослідження зумовлена тим, що проблема радикального перегляду каталогу ключових для українства персоналій сьогодні напряму пов'язана з напрацюванням деколоніальної української ідентичності, студіями пам'яті, ревізією українського культурного пантеону, який важко уявити без постаті Бориса Грінченка, яка у цей пантеон вписується доволі епізодично. Предметом статті є аналіз художніх стратегій небіографічного письма, задіяних у створенні біографічного образу у сучасній драмі, об'єктом — текст п'єси Мар'яни Ангелової «Синдром Грінченка». Метою є презентація та інтерпретація цікавого драматургічного твору. Цей текст, створений ще 2013 року, інтерпретовано з позицій, актуальних для літературознавства 2023 року, на тлі війни за українську ідентичність у протистоянні російській агресії. Методологія дослідження спирається на теорії ідентичності, сучасні українські *memory studies*, еко-критичні теорії письма. Новизна дослідження вбачається у тому, що текст п'єси проаналізовано вперше, створено шляхи його опрацювання для дослідників-філологів і для сучасних театральних практиків.

У результаті дослідження зроблено висновок, що Мар'яна Ангелова апелює до родової колективної мовної пам'яті багатьох поколінь українців, створюючи полісемантичний та поліваріативний образ Словника як її осмисленої та ословленої території. Авторка пропонує безліч художніх антиколоніальних маніфестацій, сконцентрованих довкола репресованих українських літер, забутих значень і змертвілих слів, назавжди знищених цензурою сторінок словника, упослідженої мови, лінгвоциду та ксеногლოსної коми. Чотиритомний словник у п'єсі виявляє частотнішу присутність, аніж його біографічний укладач. Натомість образ самого Бориса Грінченка, зберігаючи кілька біографічних мікросюжетів, по суті, втрачає свій актуальний біографізм і набуває міфологічних рис «небесного Грінченка» — «прабатька» сучасної української мовної особистості.

Ключові слова: біографічна драма; ідентичність; мова; словник Грінченка; місце пам'яті; антиколоніальні естетичні маніфестації; деколоніальний проект.

П'єсу «Синдром Грінченка» Мар'яна Ангелова створила майже десять років тому, коли для більшості російськомовних українців узагалі не було актуальним питання переходу на рідну українську мову, яка лишалася преференцією переважно ділової комунікації та функціонування в окремих осередках культури. Саме тому жанрово текст п'єси визначено як «драму словникового запасу». Це семантично багате визначення може дати

інтерпретаторам поживу для безлічі тлумачень, в українському контексті одразу відсилаючи нас до чотиритомного Словника, який упорядкував Борис Грінченко, закликає уважно погортати його і звіритися з його словниковою базою, а також із глибиною смислів, обрамлених значень — аби зрозуміти, скільки з цього для нас сьогодні втрачено або притлумлено. Спробуймо подивитися на цей драматургічний текст із позицій 2023 року,

коли війна за нашу ідентичність уже рік як набула нових форм у горнилі опору повномасштабній російській агресії, яка надзвичайно актуалізувала дискурс нашої історичної пам'яті.

«Поняття “історична пам'ять”, — наголошує Алла Киридон, — може використовуватися здебільшого як метафора, щоб підкреслити, що суспільство “пам'ятає про своє минуле”, “зберігає в пам'яті” події власної історії. Але, насправді, знання фіксують тексти та інші матеріальні носії, а пам'ять — це здатність, передусім, індивідуальної психіки» (2015, с. 186). Апелюючи до кожного реципієнта свого тексту саме як до носія індивідуальної психіки, Мар'яна Ангелова при цьому намагається вести розмову про спільну родову колективну пам'ять українців багатьох поколінь, кристалізовану в нашій мові, про реальний потенціал якої багато хто досі не має адекватного уявлення.

Основному тексту в п'єсі передують авторська інверсія:

Світ фрагментованих сутностей. Їхні крайчики ще зберігають підпалини від книжкових згарищ. Хоча б так — але зігрітися... Після інформаційного вибуху вціліло лише чотири мови, які вже почали захлинатися у власній могутності. Вони надкрикують першість — та марно. Енергія згасає, не полишаючи шансів людяності. Вода потроху піднімається, помережена рябими плямами останнього пального. Та серед пульсуючої ентропії, на острівках спресованих сміттєзвалищ, ще трапляються людські артефакти, вражені дивними мутаціями. Чи одержать хомолінгвуси ще один шанс...

Для привернення додаткової уваги тих, хто читатиме текст, ще є заохочувальне питання — відповіді, що нині значать ці слова. Під питанням — близько 40 слів зі славетного Словника Бориса Грінченка, які розпочинаються літерою **г**, яка, так само як і літера українського алфавіту **ї**, уже давно стала символом українського мовного опору («*груляник, грулянка, грундаль, грундзюванний, грундзювати, грунт, грунталя, грунтик, грунтівка, грунтовий, грунтовище, грунтовний, грунтувати, грунь, грявчати, гуглюватий, гугля, гуголька, гуджулай, гудз, гудзола, гудзь-гудзь, гудзюсь-на, гуз, гузва, гузелець, гузий, гузулька, гузуля, гулати, гулий, гувка, гуля, гунадза, гуральня*»).

Гра з літерами української абетки стане однією з іманентних ознак цього тексту: у ньому не лише повториться апеляція до забутих значень словесного ряду на літеру **г** — але вже з іншим словами з Грінченкового словника; фізичний біль нестиме протагоністці літера **і** саме в українському прочитанні — як впізнаване зображення «*така паличка, а згори крапка*», а літера **ї** — «*тулубище з двома головами*» — стане ланцюжком до пригадування протагоністкою і свого минулого, і ментальних матриць власної країни.

Передбачено й інтерактивну взаємодію з глядачами, яким в одному з фрагментів сценічного дійства запропоновано встати й назвати в мікрофон слова на літеру **г**, які вони знають і значення яких можуть пояснити.

Витончені мікросюжети репресованих українських літер, утрачених значень, вирваних сторінок Грінченкового словника, змертвіння живої та повнокровної мови, свідомого лінгвоциду, зрештою — ксеногосної коми (дуже вдалий концепт в інтерпретації М. Ангелової!) стають своєрідними антиколоніальними маніфестаціями авторки, закамують в образній тканині драматургічного тексту.

Авторка п'єси вдається до численних апорій, вигадуючи химерні сценічні ситуації, яких не може бути в реальності. Валентин Онопрієнко наголошує, що коли апорії проявляються в текстах із біографічними сюжетами, вони «створюють внутрішню напругу в біографії як культурній формі» (2015, с. 57). Аналогічно і тут тісно переплетені напруга «позагрінченківського» сюжету і сцен, у яких явлено самого Грінченка.

Передбачено участь у сценічному дійстві кількох хорів, які під час дії будуть або синхронно виголошувати абетки різними мовами, або одночасно вимовляти «*корінні слова*». Сукупність цих хорів об'єднується в спільноту хомолінгвусів — людей, що володіють мовами. Володіння мовою при цьому стає преференцією обраних, а не загальним благом, але ж обрані розбираються лише в поверхових значеннях слів кількох уцілілих мов, до яких у п'єсі українська зовсім не належить.

Провідних персонажів у п'єсі три:

- 1) «*Я — дівчина, яку знайшли у ксенгосній комі*»,
- 2) «*ТИ — хлопець, альтер-его і охоронець*» і
- 3) «*БОРИС ГРІНЧЕНКО — позасценічна сутність з екрану, провідник*».

Своєрідними «арбітрами» між персонажами і Хорами виступають «*Сіроменці — практично люди, але вже сірі*». Цією сценічною групою авторка одразу задає кілька полів семантичної гри. По-перше, сіроменців п'ятеро — «*щоб зручно оточувати об'єкт дослідження*»: тут виникає зорова модель п'ятикутної зірки комуністичних режимів, усередині якої, у перевернутому п'ятикутнику, опиняються ті, хто за дивним збігом незрозумілих обставин ще володіє українським словом. По-друге, вони «*носять імена древніх китайських династій Мін, Цинь, Янь, Ін, Юань*», тобто авторка чітко показує, що китайська мова в її концепції є однією з тих чотирьох «уцілілих», а китайська цивілізація у страшній антиутопії стає у світі ледь не панівною і бере верх не лише над нами — на певному етапі й за певних обставин народом без мови і права на промовляння, але і над умовним «Заходом», причому на всіх незгодних чекатимуть «*виправлення*» у спеціальних лабораторіях, після чого знесловлені люди стануть «*цілком добропорядними громадянами*». По-третє, сіроменці говорять «*тарабарською*

штучною мовою», придатною для швидкого цифрового перекладу, але позбавленою краси, мелодійності, повноти. Вони знають усе про те, як відбувається «становлення мови», у яких сегментах мозку закарбовуються слова і мовленнєві атракції, як мова впливає на формування «ядра особистості», які мозкові клітини фізіологічно діють на пам'ять, — проте вони не здатні сприймати жодного мовного нюансування, узагалі не розуміють потенціалу мови як архіву культурної пам'яті, тому щиро радіють, що колись на землі мови «почали зникати значно швидше, ніж окремі види тварин і рослин», не бачать нічого поганого в тому, що разом із мовами зникають цілі народи, кепкують зі звучання незнайомих їм іншомовних слів і вибухають сміхом від того, що хтось силкується розмовляти «мертвою» мовою. До речі, «хворобливий» стан людини, яка хоче говорити і співати рідною мовою, розуміти її тонкощі й уміти пояснити одні її абстракції або категорії через інші, зберігати ментальний і мовний досвід багатьох попередніх поколінь свого народу, обстоювати власні ідентичнісні відмінності й не втратити їх у глобалізованому світі, сіроменці кваліфікують як «синдром Грінченка» — доволі тяжкий стан людини, який потребує ізоляції та невідкладного примусового її лікування від душевних хвороб.

Вербально змодельовано і сценічний простір, у якому розгортатиметься дія:

Сцена біла та чорна з великим екраном. Це дім віртуального звукозапису. Під стелею величезні прозорі літери-графіті. Від них звисають мотузки, неначе від дзвонів. Літери також об'ємні. Подеколи з ними граються герої вистави та сіроменці, обтяжені незвичайним знанням. Нахилений поміст підходить до екрану, даючи змогу грати дійство паралельно із зображенням. Біле, чорне, сіре і лише в один вирішальний момент — червоне.

Червоне світло у вирішальний момент сценічної напруги стає метафорою живої крові, пущеної просто в глядацьку залу — із сувою «починає вимотуватися червона стрічка, вона стає все довшою і довшою, тоненькою цівкою стікає в зал, потім з'являється на екрані...»

Екран подає білий шум, титри перекладу, графіку з українських літер, які перформативно трансформуються у склади й українські слова (що віддалено кореспондує з прологовою сценою із «Чорної зірки» Ярослава Верещака, де персонажі починають по складах пригадувати давно забуті одиниці українського мовлення, долають панівний англійський акцент у найпростіших українських словах, вимовляючи їх «по складах», як недорозвинені діти на початковому етапі засвоєння лексичного огрому чужої мови, і вербалізуючи хаотичну концептосферу іконічної та стереотипної анекдотичної рецепції українця:

«Та-то... нень-ка... тро-ян-да... ка-пе-люх... чорно-брив-ці... ко-хан-ня... бать-ків-щи-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха...» (Верещак, 1990, с. 218)). Також екран виконує функцію велетенського електронного сховища, у яке скинуто інформацію з усіх колишніх великих словників, бібліотек та архівів, тож йому доступні у відповідь на той чи інший пошуковий запит такі перформативні активності, як «гортання, пошуки, накопичення зображень», пульсація «інформаційних хвиль», виведення назовні певних слів і текстів. Зрештою, екран являє нам і «небесного» Бориса Грінченка, причому його Проявлення відбувається як сюжет містичного кіно: «вдалині екрану з'являється маленька постать, згусток, він наближається, розгортається, це книга, з неї виривається шалений гул. Далі ми бачимо чоловіка, він пише, поволі його обриси стають чіткішими»; «звук гойдалки, рипіння... На екрані з'являється лист, його виводить рука. Звучить голос. Ми бачимо людину за столом».

Драматургічний текст «Синдром Грінченка» — один із прикладів, як сучасна біографічна драма трансформується у квазібіографічну драму дискурсу, тобто йдеться про жанрову трансгресію, яка задається зміною рецептивних очікувань:

Перебіг подій української історії періоду незалежності, спектр емоцій, пережитих на тлі суспільно-політичних трансформацій — від захоплень, сподівань, творчого ентузіазму й перспектив до розчарувань, скепсису, зневіри — так само вносять корективи в простір біографічних студій, змінюючи загальну тональність і налаштовуючи на критичне осмислення соціокультурного феномену, яким є життєвий світ людини. (Буряк, 2021, с. 42–43)

Реципієнту тексту / вистави вже не так цікаво, коли народився протагоніст, якою була його родина, які біографічні події вплинули на його становлення як непересічної особистості, — йому важливо, чому про цього протагоніста ми маємо міркувати сьогодні, на які виклики сучасності може дати відповідь його життєва історія, як вона корелює із сучасним світом і нашими відчуттями в ньому.

Тут симптоматично, що в самому тексті п'єси зринають бокові екрани, не проговорені авторкою в інтродукції. Функція бокових екранів — це візуалізація артикуляцій українських слів і смислів красивими губами дівчини, тобто кліше сучасної реклами й інших масмедійних візуальних форматів, що стало для реципієнтів звичним білим шумом повсякденного існування, але при цьому здатне підсилювати рецептивну довіру.

Перший рядок української народної колискової «Ой ти, коте сірий...» у п'єсі стає прелюдією до великого поетичного фрагменту «Ходім, ходім / У прохідний мій дім», у якому людина, позбавлена можливості говорити рідною мовою, постає як «біль, і більш нічого», «лиш відблиск», «пляма без

ознак», «*тінь від ієрогліфа*», зрештою, як хворий у гамівній сорочці, яку треба перформативно розірвати на очах у глядачів. Пригадування протагоністкою персональної історії відбувається через асоціації, які створюють вербальну картину українського сакруму, що кореспондує з іконічною замальовкою, явленою в поезії Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати...»: це «*маленький, зелений*» острів «*на окраїні світу*», на якому «*паліся корівки*», дзижчали жуки, розцвітало кохання, і над усім цим був Бог у подобі гармонійної природи. У такий спосіб авторка наближається до розуміння екологічної природи сучасного письма, коли

письмо не може слугувати притулком ескапізму як в сенсі академічного дискурсу, так і літературного тексту. Від учасників одного процесу — того, хто пише, і того, хто читає, — воно вимагає радикальної відкритості природі. Письмо обіймає ситуацію й одночасно стає подією, що може стати причиною як екологічного дисбалансу, так і створення / регіоналізації місцевості, в якій би зустрілись думка та дика природа. Екофілософськи перефразуючи Гайдеггера, здійснення відкритості природи в письмі залежить від того, наскільки їй дають слово в своєму мовленні, тим самим зберігаючи її в мові. (Богун, 2019, с. 40–41)

Для протагоністки Мар'яни Ангелової «*все красиве, білі будинки, розпис на стінах, вишивані полотна й багато квітів*» є не лише знаками космічної гармонії її народу, але й ознаками «*маскування серед нашого різнобарвного світу*»: «*Ми навчилися ховатися в ньому, затихати, плекати рослини і дітей*». Зрештою, експеримент щодо розпізнання незрозумілої мертвої мови завершується тим, що протагоністку просять роз'яснити, що таке «коти», адже це перше слово, яке вона промовила, коли прокинулася від свого летаргічного сну. По суті за неї це пояснення спочатку дає фрагментом свого листа Борис Грінченко. Відштовхнувшись від дрібної біографічної деталі з грінченкового життя, протагоністка втягує своїх інтерв'юєрів у складну семантичну гру зі словом «коти»: «*Коти... ну, це такі маленькі, пухнасті створіння. Вони зігрівали людей, давали їм можливість сміятися, плекати якісь теплі людські почуття... ці бісики дійсно могли підірвати весь інформаційний світ...*»

Наскільки вмотивованим є перемежовування фрагментів із біографічного життя Бориса Грінченка і сцен відстороненої від нього подієвої лінії п'єси? Володимир Попик відзначає характерне для початку 2020-х років в Україні «відчуття зростання зацікавленості наших співгромадян світом людини в усіх його проявах — не лише історичних, обумовлених характером і подіями тієї чи іншої доби, але й у «вічних, так би мовити, надчасових» вимірах» (2019, с. 40–41): так увиразнюються не

стільки характерне для суто біографічної драми передання багатства світу через образ біографічного протагоніста, скільки відсторонення біографічного персонажа, перенесення його в недосяжний вимір і презентація світу через тих, хто по-новому переживає найцінніший досвід конкретної біографічної постаті — досвід набуття повноти українського слова.

Імплицитний Грінченко проявлений у тексті через кілька власних цитат, він відсторонений і промовляє з Вічності — лише з екрану. Він перебуває над учасниками сценічного дійства і над глядацькою залюю. Він не спускається ані на сцену, ані в залу та є недосяжним і незбагненим для акторів і глядачів. Така містична загадковість указує нам на те, що годі шукати в цьому персонажеві цілісного біографічного образу, земного й тілесного у своїй сценічній природі. Натомість запропоновано дискретну мозаїчність персонажованих цитат, які сходять на учасників дійства як небесні послання.

Перша — про те, як Борис Грінченко та його дружина Марія приймають рішення взятися за укладання словника, губляться від того, що бачать перед собою «*лантухи*» — «*коробки, ящички, наповнені карточками зі словами*», які збиралися десять років, були невпорядковані — при тому, що підписники вже заплатили гроші й очікували на свої книжки-словники. Але подружжя приймає цей виклик і стає до праці. І тут Борис і Марія виступають не лише як своєрідні культурні герої, які перетворюють хаос на порядок, систему і структуру, але водночас як класичні суб'єкти культури (Л. Микуланинець зауважує, що «суб'єктом культури є творча постать, котра власною практикою здатна репрезентувати універсальні буттєві коди, ціннісні орієнтири, життєтворчі настанови» (2022, с. 143)).

Друга — про кохання до Марії та до України, яке зміцнюється у спільній праці над Словником: «*Руку, кохана, до праці — в ній наше щастя!*»

Третя — про загрозу колоніальної «невидимості» як долю, яку для України готувала Московія:

Ми повинні собі уявити, яка нагла одміна мусить зробитися в людині, коли у скарбницю його душі залазить чужа рука, силкується зламати усю його пересвідчення, усю його моральну, розумову і навіть, коли хочете, фізичну істоту, — усе це вироблено довгими гіркими сторочками, — і замість цього власного рідного рука ця силкується напхати людину новими пересвідченнями, новими розуміннями, — одразу мовити, — переробити істоту, як що до нутрових її властивостей, як то розума й складу пересвідчень — так саме й стосовно до зверхніх, як то мови і др.

Четверта — це промовляння Грінченком слів свого словника на літеру *г*: «*гергелі, гергера, гергетати, гергетня, гергецьки, гергенчик, герготання, герготати, гердан, гергега, герлак, герлянка,*

герувати, гецатися, гзимс, гзитися, гзівка, гзнус, гивт, гивтати, гивтнути, гигнути, гила, гилун, гилькотіти, гиргачка, гирд, гирланка, гирлига, гирувати, гіб». Так, він знає їх значно більше, аніж під час активностей із залом змогли назвати глядачі — сучасні носії української мови.

Зрештою п'ята з'ява-цитата — це фрагмент із листа Бориса Грінченка до Марії, коли їхня кішка народила кошенят і заважала Борису Дмитровичу працювати. Цей лист у дуже розмаїтому емоційному діапазоні: від надриву *«Прошу приїхати якомога швидше. Я не можу далі так жити. Я не можу їсти, не можу писати, не можу ходити, не можу спати. Ледві я сяду їсти, а вже двоє хвостатих бісенят здираються мені на плечі і вихоплює в мене з рота все, що я туди кладу... Вони кидаються на полиці з книжками, деруться на їх, і... і я божеволію...»* — до філософічної смиренності та прийняття обставин *«Зараз прийшла півчанська Марія і забрала біле кошеня. Можеш зараз не приїздити: з самим сіреньким я якось уже впраюсь, а надто, що воно виявляє велику нахильність до абстракції, то певне його захоплюють наукові студії на полицях з книжками»*.

У цих кількох візуально-голосових фрагментах перед нами інтелігент, який у пошуках засобів для прожиття береться за будь-яку виснажливу працю; закоханий молодий українець-патріот, який зустрів соратницю по життю; палкий публіцист та історичний аналітик; знавець української мови, якому майже немає рівних; людина-модерніст із надтонкою душевною організацією та гіпертрофованою модерністською чуттєвістю.

Окрема мікросцена — це уявне судилище над відсутнім на сцені Грінченком, яке проводять сіроменці, маршируючи під бравурні мелодії та вигукуючи звинувачення *«у стилі фашистських гасел»* — про *«графоманію»* Грінченкового художнього слова; про *«шкідливість»* проукраїнських поглядів Грінченка, *«бо він підсилює і зміцнює ворожу нам ідеологію»*; про те, що *«український націоналізм»* заважає *«єднанню з російською передовою громадськістю»*; про спадщину, яку варто заборонити або знищити, оскільки вона просякнута *«помилками»*... По суті, усі ці гасла стосуються не постаті, а спадщини Бориса Грінченка, засвідчуючи, що сьогодні Грінченко — це саме його спадщина, яку ми маємо повернути українцям і осмислити, але найперше — це його Словник.

Натомість експліцитний Грінченко — це набагато складніший образ, розпорошений у тексті мікроскопічними піщинками. Абсолютно невідповідно «фізично реальний» віртуальний Грінченко «проявляється» зі свого Словника.

Словник стає Всесвітом, Домом, ментальним Архівом, транспоклінним комунікативним Кодом, Програмою протистояння тотальному змосковщенню українців, неопрацьованим Підручником живої української мови, потужним Деколоніальним проектом, Заповітом, Спадщиною,

універсальними ліками від колоніальної амнезії. Він зберігає не лише репресовані українські літери, розгорнуті у віковій площині слів і смислів: він несе народну пам'ять і мудрість, тонкощі літературеного українського слова, заклики до дії та візію майбутнього, коли жодне зі згаданих у ньому слів не буде для нас незнайомим або зарозумілим.

Водночас Словник стає «місцем пам'яті» і «місцем сили» для протагоністки та її візаві. Те, як вона через один конкретний концепт може пояснити інший абстрактний (наприклад, через слово «сало» пояснити поняття «міф»), вражає багатством мови, яку в п'єсі вважають «мертвою», та розгалуженістю її символіко-семантичних полів. У цьому контексті Словник як «місце пам'яті» наочно ілюструє теоретичні постулати сучасних українських memory studies: «Пам'ять — не просто концепт, а певна аналітична структура, що розкриває механізми творення, певні структурні рівні / пласти пам'яті, специфіку культурної пам'яті українців, способи її репрезентації, йдеться про місця, з якими суспільство пов'язує свої спомини — “місця пам'яті”, ментальні мапи пам'яті, культурного простору» (Колесник, 2012, с. 172). Також звернімо увагу на те, скільки разів у п'єсі відбувається спроба розкласти це «місце пам'яті» на окремі літери, а потім від них вибудувувати шлях пошуку смислів, звукових асоціацій, забутих слів — і, зрештою, здійснювати конструювання себе наново:

З матеріального погляду в мові, що реалізується в мовленні, немає нічого, крім звуків, які комбінуються у слова, речення тощо. Але за цими комбінаціями криється величезний світ значень — фонетичних, лексичних, граматичних, стилістичних. Саме в них відображені знання народу — носія мови — про світ, його структуру, ставлення людей до нього. Це обумовлюється системністю мови, оскільки вона не є простим словником назв об'єктів реальності, застиглим інвентарем, створеним з комунікативною метою, — в останньому разі людську мову можна було б уподібнити комп'ютерній. В дійсності ж мова — це надзвичайно складна система, кожна одиниця (елемент) якої знаходиться у зв'язку з безмежною кількістю інших одиниць. (Штовкиш, 2012, с. 255)

У залежності від того, якою іпостассю в ту чи іншу мить сценічного дійства виблискує перед нами Словник, означається і реєстр прихованих сценічних ролей експліцитного Бориса Грінченка — Творця-креатора, Будівничого і Господаря Дому української мови, прискіпливого талановитого Архіваріуса, Оператора втаємничених кодів, великого Націоналіста, принципового Учителя, проукраїнського Інтелігента-Інтелектуала, Митця-провіденціаліста, що лишає нащадкам творчий

заповіт і водночас нетлінний духовний скарб, зрештою, Лікаря від колоніального забуття-небуття.

Але головне призначення Грінченкового Словника Мар'яна Ангелова бачить як Послання, яке пробилось крізь кілька століть утисків та упосліджень української мови, літератури, культури, зрештою — української ментальної матриці загалом. Протагоністка п'єси, пригадуючи все, що, здавалося, було стерте колоніальною амнезією, усвідомлює, якою несамовитою була праця тих подвижників, які збирали, опрацьовували та впорядковували українські знаки, слова, смисли:

Вони писали нам послання, запаковували смисли, скручували їх мотузками, щоб помістилося якомога більше. Кожен сантиметр паперу був обписаний, осмислений. Більше, вони впорядкували це в надзвичайно струнку систему, літери, слова, коди проникали через століття, щоб ми могли спілкуватися з ними, всотувати їхню правду, доростати їхніми відкриттями.

Таким чином, у п'єсі «Синдром Грінченка» креативно реалізується ідея українського мовного родоvodu, а образ Бориса Грінченка набуває абсолютно нових ознак, являючи нам міфічного Прабатька сучасної української мовної особистості.

Покликання

- Ангелова, М. (2013). *Синдром Грінченка*. Рукопис.
- Богун, О. (2019). Теорія екокомпозиції та екологія письма: взаємодія тексту та природного середовища. *Тези звітної наукової конференції філософського факультету* (с. 40–42). Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Буряк, Л. (2021). (Авто)біографія у сучасному науково-публіцистичному дискурсі: поліфонія презентацій. У В. Попик (Ред.), *Українська біографістика XXI століття: мозаїка контекстів і форм* (с. 40–64). Національна бібліотека України імені В. Вернадського.
- Верещак, Я. (1990). Чорна зірка: Колас гравітаційний на дві дії. У Я. Верещак, *Імпровізація: П'єси* (с. 217–274). Радянський письменник.
- Киридон, А. (2015). Національна пам'ять у бутті українського народу та науці його самопізнання. У П. Гай-Нижник (Кер. проекту), *Українознавство: концептуальні та теоретико-методологічні основи розвитку* (с. 181–206).
- Колесник, І. (2012). Концепт «пам'ять» як аналітична структура: український вимір. *Національна та історична пам'ять*, 3, 171–181.
- Микуланинець, Л. (2022). Відображення художнього образу епохи в біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>

- Онопrienко, В. (2015). Апорії біографічного письма и научная биография. *Ейдос*, 8, 55–86.
- Попик, В. (2021). Біографіка у світі глобальних змін: перехрестя наукових студій та соціальних комунікацій. У В. Попик (Ред.), *Українська біографістика XXI століття: мозаїка контекстів і форм* (с. 12–39). Національна бібліотека України імені В. Вернадського.
- Штовкиш, О. (2012). Мова і пам'ять. Лінгвокультурологічний аспект проблематики MEMORY STUDIES. *Національна та історична пам'ять: збірник наукових праць*, 3, 245–267.

References (translated and transliterated)

- Anhelova, M. (2013). *Syndrom Hrinchenka* [Grinchenko's syndrome]. Manuscript.
- Bohun, O. (2019). Teoriia ekokompozycji ta ekologii pisma: wzajemniia tekstu ta przyrodnoho seredovyscha [The theory of ecocomposition and the ecology of writing: the interaction of the text and the natural environment]. *Theses of the reported scientific conference of the Faculty of Philosophy* (pp. 40–42). Ivan Franko National University of Lviv.
- Buriak, L. (2021). (Avto)biohrafia u suchasnomu naukovopublitsystychnomu dyskursi: polifoniia prezentatsii [(Auto)biography in modern scientific and journalistic discourse: polyphony of presentations]. In V. Popyk (Ed.), *Ukrainska biohrafistyka XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form* [Ukrainian biography of the 21st century: a mosaic of contexts and forms] (pp. 40–64). National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky.
- Kolesnyk, I. (2012). Kontsept "pamiat" yak analitychna struktura: ukrainskyi vymir [The concept of "memory" as an analytical structure: the Ukrainian dimension]. *National and historical memory*, 3, 171–181.
- Kyrydon, A. (2015). Natsionalna pamiat u butti ukrainskoho narodu ta nautsi yoho samopiznannia [National memory in the being of the Ukrainian people and the science of its self-knowledge]. In P. Hai-Nyzhnyk (Project manager), *Ukrainoznavstvo: kontseptualni ta teoretyko-metodolohichni osnovy rozvytku* [Ukrainian studies: conceptual and theoretical and methodological foundations of development] (pp. 181–206).
- Mykulanynets, L. (2022). Vidobrazhennia khudozhnoho obrazu epokhy v biohrafii myttsia [Reflection of the artistic image of the era in the biography of the artist]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>
- Onoprienko, V. (2015). Aporii biograficheskogo pisma i nauchnaya biografiya [Aporias of biographical writing and scientific biography]. *Eidos*, 8, 55–86.
- Popyk, V. (2021). Biohrafika u sviti hlobalnykh zmin: perekhrestia naukovykh studii ta sotsialnykh komunikatsii [Biography in a world of global change: crossroads of scientific studies and social communications]. In V. Popyk (Ed.), *Ukrainska biohrafistyka XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form* [Ukrainian biography of the 21st century: a mosaic of contexts and forms] (pp. 12–39). National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky.
- Shtovkysh, O. (2012). Mova i pamiat. Lihvokulturolohichni aspekt problematyky MEMORY STUDIES [Language and memory. Linguistic-cultural aspect of MEMORY STUDIES]. *National and historical memory: collection of scientific works*, 3, 245–267.
- Vereshchak, Ya. (1990). Chorna zirka: Kolaps hravitatsiinyi na dvi dii [Black Star: Gravitational Collapse for two actions]. In Ya. Vereshchak, *Improvizatsiia: Piesy* [Improvisation: Plays] (pp. 217–274). Radianskyi pismennyk.

Olena Bondareva

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Halyna Bitkivska

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Artur Bracki

University of Gdańsk, Poland

THE IMAGE OF BORYS GRINCHENKO AND ITS CONTEXTS IN MARYANA ANGELOVA'S PLAY "THE GRINCHENKO SYNDROME"

The article examines Maryana Angelova's play "The Grinchenko Syndrome", which modelled the author's artistic version of the dystopian transition of the Ukrainian language to the status of "dead" when it is not used all the time, as well as the situation of its recollection and "revival". The guides of this "reincarnation" of the language are the unique 4-volume Dictionary and its compiler, Borys Grinchenko. It is not by chance that the author labels the genre of the work as "vocabulary drama". The relevance of the study is determined by the fact that the problem of a radical revision of the catalogue of personalities, key to Ukrainianism today, is directly related to the development of the decolonial Ukrainian identity, memory studies, and revision of the Ukrainian cultural pantheon, which is difficult to imagine without the figure of Borys Grinchenko, who fits into this pantheon quite sporadically. The subject of the article is the analysis of artistic strategies of non-biographical writing involved in the creation of a biographical image in modern drama, the object of which is the text of Maryana Angelova's play "The Grinchenko Syndrome". The goal is primarily to present and interpret an interesting dramatic work. This text, created in 2013, is interpreted from positions relevant for literary studies in 2023, against the background of the war for Ukrainian identity in the face of Russian aggression. The research methodology is based on identity theory, modern Ukrainian memory studies, ecocritical writing theory. The study's novelty can be seen in the fact that the play's text was analyzed for the first time, and ways of studying it were created for philological researchers and modern theatre practitioners.

As a result of the research, it was concluded that Maryana Angelova appeals to the ancestral collective linguistic memory of many generations of Ukrainians, creating the polysemantic and polyvariate image of the Dictionary as its meaningful and verbalized territory. She offers many artistic anti-colonial manifestations, centred around repressed Ukrainian letters, forgotten meanings, dead words, dictionary pages forever destroyed by censorship, backward language, linguicide, and xenoglossy coma. The 4-volume dictionary is mentioned more frequently in the play than its biographical compiler. Instead, the image of Borys Grinchenko himself, while retaining several biographical micro-plots, essentially loses its actual biographical character and acquires the mythological features of the "heavenly Grinchenko" — the "ancestor" of the modern Ukrainian linguistic personality.

Keywords: biographical drama; identity; language; Grinchenko's dictionary; place of memory; anti-colonial aesthetic manifestations; decolonial project.

Стаття надійшла до редколегії 06.02.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.8>

Мар'яна Ангелова

СИНДРОМ ГРІНЧЕНКА

Драма словникового запасу

Світ фрагментованих сутностей. Їхні крайчики ще зберігають підпалини від книжкових згарищ. Хоча б так — але зігрітися... Після інформаційного вибуху вціліло лише чотири мови, які вже почали захлинатися у власній могутності. Вони надкрикують першість — та марно. Енергія згасає, не полишаючи шансів людності. Вода потроху піднімається, помережана рябими плямами останнього пального. Та серед пульсуючої ентропії, на острівках спресованих сміттєзвалищ, іще трапляються людські артефакти, вражені дивними мутаціями. Чи одержать хомолінгвуси ще один шанс...

Ролі та виконавці

ХОМОЛІНГВУСИ — хори, які підтримують дію синхронним виголошенням абеток різними мовами, інколи вони одночасно вимовляють корінні слова

СІРОМЕНЦІ — практично люди, але вже сірі. Їх п'ятеро, щоб зручно оточувати об'єкт дослідження. Вони мають імена древніх китайських династій Мін, Цинь, Янь, Ін, Юань

Її звуть **Я** — дівчина, яку знайшли в ксеногосній комі

Його звуть **ТИ** — хлопець, альтерего та охоронець

БОРИС ГРІНЧЕНКО — позасценічна сутність з екрану, провідник

Сцена біла і чорна з великим екраном. Це дім віртуального звукозапису. Під стелею — величезні прозорі літери-графіті. Від них звисають мотузки, неначе від дзвонів. Літери також об'ємні. Подеколи з ними граються герої вистави та сіроменці, обтяжені незвичайним знанням. Нахилений поміст підходить до екрану, даючи змогу грати дійство паралельно із зображенням. Біле, чорне, сіре і лише в один вирішальний момент — червоне.

КАРТИНА 1 ДІМ ЗВУКОЗАПISУ

ХОМОЛІНГВУСИ. З різних кутів залу починають звучати абетки — **УКРАЇНСЬКА, АНГЛІЙСЬКА, ТУРЕЦЬКА, КИТАЙСЬКА** (основні відповідники ієрогліфів). Спочатку пошепки, далі гучніше до крику і хаосу, потім знову синхронно, ніби налаштовуючись на концерт.

На сцені **СІРОМЕНЦІ** починають смикати за величезні літери, які висять, неначе дзвони. Полишаючи, збираються біля каталки, розгортають сувій, здається, він безкінечний. На ньому теж щось написано, він ділить доріжкою сцену навпіл, там щось лежить. Хори стихаються до шурхоту сторінок, шуми заповнюють сцену.

ЕКРАН. Білий шум, який уривчасто переналаштовується в прискорену зйомку — щось віддалено схоже на вулиці з вогниками, людьми, машинами.

СІРОМЕНЦІ схилилися над столом, говорять тарабарською штучною мовою, переклад виникає титрами на екрані, на бічному екрані — великі заплущені очі дівчини, вони мигтають.

МІНЬ. Колеги, ви щось можете зрозуміти?

ЦИНЬ. Типова амнезія, вона втратила пам'ять після шоку.

ІНЬ. Я не впевнена, колеги. Чому ж вона говорить? Професоре Мін?

МІНЬ. Не бачу нічого дивного. Становлення мови явно відбулося до шестирічного віку і сформувало ядро особистості. Тому вона і може зараз говорити...

ЯНЬ. Певна річ, бо частини мозку, що відповідають за мову, надійно захищені в глибині...

ЮАНЬ. Так, так, тім'яна частина. Півкулі навіть можуть замінити одна одну в разі потреби.

МІНЬ. Чи можу я вас попросити включити загальний трансмітер для перекладу?

ІНЬ. При величезній повазі до вашого віку, спілкування при експертизі можна вести лише через моночіпи.

МІНЬ. Мій чип явно проситься на пенсію.

ЦИНЬ. Я б вас теж попросив, колеги, як виняток включити все ж трансмітер.

Шум, як від перемикання каналів, з'являється подвійний звук, як при дубляжі, титри зникають.

МІНЬ. О, нарешті, радість прямого спілкування, як у старі добрі часи... *(Щось шарудить.)* Типова амнезія. Частина, що відповідають за пам'ять, на поверхні... вони й постраждали. А ті, що за мову, — ні. Боже, є залишки крові...

ІНЬ. Тихіше, колеги...

Схиляються, слухають.

ЦИНЬ. Ви чули, вона сказала КОТЕ... коте... коте... Що б це могло означати?

Звучить мелодія «Котка» на скрипці, без слів
«А ти, коте сірий, та вимети сіни,
а ти, волохатий, та вимети хату»

ІНЬ. Думаю, що це її ім'я — Коте!

ЯНЬ. Як правило, амнезії не можуть згадати власне ім'я, а якусь дурницю...

Я *(бачимо її губи на екрані і чуємо)*. А ти, коте сірий, та вимети сіни, а ти, волохатий, та вимети хату! *(Далі з прискоренням, як скоромовку.)*

СІРОМЕНЦІ *(говорять усі разом)*. Одержано перший зразок. Негайно — лінгвістичну експертизу.

На екрані зникає білий шум, з'являється потік різних шрифтів та алфавітів, він мигтить.

СІРОМЕНЦІ повертаються до великого екрану, перегортають рухами віртуальні сторінки на екрані.

МІНЬ. Це реальний хаос, навіщо їм було стільки мов? Більше шести з половиною тисяч... А от і година пік, далекі 2000-ні — щотижня починає зникати по одній мові. Щотижня!

ЦИНЬ. Яка оптимізація. Мови почали зникати значно швидше, ніж окремі види тварин і рослин.

ІНЬ. О так, погана екологія. Мови почали зникати разом з окремими народами. Дивіться, скільки схожого із санскритом.

ЯНЬ. Ні. Радше «тюркські» слова.

МІНЬ. УКРАЇНСЬКА! Повністю сходиться — мова древнього індоєвропейського народу. Мертва мова!

ЕКРАН. *З'являється графіка з українських літер, вони наповзають, трансформуються у фразу — коте... сірий... та ви...*

СІРОМЕНЦІ намагаються прочитати, спотворюють текст дитячої пісеньки, сміються.

ЯНЬ. Колеги, вам не казали, що сміятися з мови непристойно? *(Вибух тарабарського сміху.)* Тим більше з мертвої. *(Новий вибух сміху.)*

Я поволі піднімається, вона в білому, поряд з нею виникає ТИ, він у чорному, ніби тінь, вона кличе його, веде вперед, СІРОМЕНЦІ розступаються. Звучить поезія, яку потім підхоплює музичний гурт.

Ходім, ти пальчик подаєш один,
ходім у прохідний мій дім!..
Порожні стіни і порожня стеля.
Іще нема ні слів, ні літер.
Та я розправлю тесану постелю.
Я не пошерхну, буду різна.
Тут знак — всього лиш знак.
І біль, і більш нічого.
Ми упадем навznak на тесану підлогу.
Дім звукозапису.
Вібрація і кола.
Хоча і дуже кволий.
Та голос не затих.
Протуберанець від сучка,
позначка дерева на зрізі.
Ми мовчимо. Ми поки дуже різні.
Та починають вже над нами
двигтіти двері, брами, храми.
Це заголовні й рядкові вдягають ризи,
і зараз тонко звук чи цівка бризне.
Дім звукозапису.
Хоча і дуже кволий,
та голос не затих.
Це вартові німі, не ми
ходулями до звуків мостять путь!
Ходім, ходім у прохідний мій дім,
допоки не злетілись ворони і сороки!
І півні ще не поквитались з нами.
Прописка? Підписка!
Що за спиною в руках.
Півень зарізаний? Птах!
Нащо вам наші руки, кадет?
Так, з руками ми швидше здолаєм науку —
ходити, думати, говорити.
Руки вперед, гелгентики, маєте їх помити!
І дім звукозапису ми крутонем шалено,
І пісенька про Іванка,
романтичок про Ірену,
трактат про росу, що очі виїсть рано.
Ось вона, фундаментальна яма.
Наші найперші звуки були колісь речами.
Як вони все повтрачали?
Ходім, ходім у прохідний мій дім.
Це заголовні й рядкові
вдягають ризи і зараз то...»

Я падає знесилена, ТИ відносить її на каталку, нахилиється, прикриваючи, СІРОМЕНЦІ заклопотано знову підходять.

ЯНЬ. Так, уже ніяких сумнівів, це не амнезія.

МІНЬ. Типова ксеноглісія — уміння розмовляти незнайомою пацієнту мовою, у нашому випадку вона заговорила мертвою мовою.

ЦИНЬ. О так, так. Пригадую класичний випадок із асирійською. Теорія доктора Стівенсона про минулі життя.

МІНЬ. Ви, мабуть, знущуєтесь? Яке невігластво! Це ж початок 20-го століття. Французький професор Шарль Ріше, лауреат Нобелівської премії в галузі фізіології та медицини, уперше пропонує

термін «ксеногłosія»: ксенон — чужий і глоса — мова.

ЮАНЬ. Думаю, що зарано давати оцінки. Згадки точно збереглися в Британській бібліотеці, тобто в тому, що від неї залишилося.

ЕКРАН. Гортання, пошуки, накопичення зображень, нарешті текст.

Читають паралельно із зображенням.

ЯНЬ. У 1850 році в Нью-Йорку в сім'ї Едмонса, члена Верховного апеляційного суду, дочка Лаура почала говорити відразу декількома мовами... Ні, не це... (Пролістування зображень.) Ось, нарешті! Англійська вчителька Іветта Кларк із Блекпула в 1927 році раптом набула здібностей малювати єгипетські ієрогліфи, через чотири роки вона заговорила незнайомою для оточення мові, у ході розслідування член Британського товариства психологічних досліджень Фредерік Вуд записав під час сеансу гіпнозу декілька фраз і передав їх ученим. Єгиптолог Говард Халм установив, що дівчина говорить вавилонською ще дохристиянської епохи.

ІНЬ. Подумати лишень... Це ж бомба... перепрошую...

ЯНЬ (продовжує). Іветта в трансі переконувала, що вона цариця Вавилону Телека Вентуя, а в Єгипті зараз править Аменхотеп III. Для уточнення вчений Халм поставив хворій 12 запитань, і вона мовою, яку знали лише декілька професорів, розповіла про життя Вавилону дивовижні подробиці. Платівки з записами голосу вчительки, намальовані нею 66 ієрогліфів досі зберігаються в Британському товаристві психологічних досліджень... Прослуховувати будемо?

МІНЬ. Переконаний, що вони не збереглися. Вам не здається дивним, що йдеться про Вавилон — період, коли народи говорили однією мовою?..

ЦИНЬ. Пусте, професоре. Головне, попередній діагноз встановлено. Пропоную наступний сеанс розпочати завтра.

ЯНЬ. Я так розумію, що 12 запитань доведеться складати мені.

СІРОМЕНЦІ (поплескують його по плечах). Так, це почесна місія першого асистента.

МІНЬ. Це не так уже й сумно, колего, я б на вашому місці просто відшукав якийсь старенький лексикограф.

ЯНЬ. Ви маєте на увазі словник, шефе, з української?

МІНЬ. Певна річ, усе ці складнощі перекладу через трансмітер — словник! Українська — яка дивна назва для мови... Вірю, у вас усе вийде.

СІРОМЕНЦІ виходять.

КАРТИНА 2 ЖУКИ

ГРІНЧЕНКО (вдалині з екрану з'являється маленька постать, згусток, він наближається, розгортається, це книга, з неї виривається шалений гул. Далі ми бачимо чоловіка, він пише, поволі його обриси стають чіткішими).

«Це були лантухи. Справжнісінькі лантухи, коробки, ящики наповнені карточками зі словами. Важко було знайти хоч якийсь порядок, хоча б за алфавітом. А це ж мав бути словник. Коли я їх побачив, вирішив, що нічого у нас не вийде. Їх збирали досі вже десять років. Ми просто сіли з Марією і якусь хвилину дивилися на них мовчки, ніби накопичували сили. Ми просто не встигнемо, елементарно не виконаємо угоду. Словник видається за підпискою, люди заплатили гроші і чекали книги, а вона лежала перед нами і ніби насміхалася. Думав я, що се справді буде редакування, однак зараз же виявилось, що се буде складення нового словаря. Потім написали чіткий план. Лютий — щоб встигнути, нам треба опрацьовувати по 120 слів щодня. Березень — потрібно опрацьовувати 150 слів щодня, а щодня додавалися нові і нові слова, вони ніби виповзали з темряви і вимагали уваги!»

На сцені двоє — Я і ТИ. Вона — у вигляді білої літери Ж, він — чорної літери Ж.

ТИ. По стіні лізе жук, криву ногу волоче, розказати тобі ще?

Я. Розкажи!

ТИ. Ти кажеш розкажи і я кажу розкажи, а по стіні лізе Жук, криву ногу волоче, розказати тобі ще?

Я. Ще!

ТИ. Ти кажеш ще і я кажу ще, а по стіні лізе жук, криву ногу волоче, розказати тобі ще?

Я. Давай щось інше!

ТИ. Ти кажеш — давай щось інше, і я кажу — давай щось інше, а по стіні лізе жук, криву ногу волоче, розказати тобі ще?

Я. Ну, годі, я і так уже втомилася, чого ТИ причепився?

ТИ. Ти кажеш — ну, годі, я і так уже втомилася, чого Ти причепився? І я кажу — ну, годі...

Я. Годі! Годі!

ТИ. Ти кажеш — годі, годі, і я кажу... годі, годі.

Я. Благаю!

ТИ. Ти кажеш — благаю... (Притискає її голу до своєї.) Розумієш, давай почнемо з найпростішого, ти повинна до наступного сеансу згадати все.

Я. Я не може згадати все.

ТИ. Повинна згадати все. Для цього є я — твоє друге я. Я поруч, я буду з тобою... А по стіні лізе жук... (Сміються, обіймають одне одного.)

руку і вкупі ми йтимем і йтимем до краю, туди, де заховане щастя нашої рідної України, а вкупі з їм і наше, коли: Ми для роботи на світ народились, Ми для борні живемо. Руку, кохана, оддаймо життя за свою Україну. Потопає вона у морі сліз і крові. Руку, кохана, до праці — в тій праці наше щастя!»

Сигнал затухає, Я і ТИ обертаються до публіки, стоять, тримаючись за руки.

Я. Мені здається, що я дещо зрозуміла.

ТИ. Хвала Богові, без цього безнадійно.

Я. Вони писали нам послання, запаковували смисли, скручували їх мотузками, щоб помістилося якомога більше. Кожен сантиметр паперу був обписаний, осмислений. Більше, вони впорядкували це в надзвичайно струнку систему: літери, слова, коди проникали через століття, щоб ми могли спілкуватися з ними, всотувати їхню правду, доростати їхніми відкриттями.

ТИ. Наші маленькі, миршаві Я і ТИ виростили до галактичних розмірів. Ми одержали від них спосіб збереження найціннішого — інформації. Це зробило нас людьми — хомолінгвусами.

Я. І кожен код неповторний. Певна річ, його можна замінити, але тінь сутності зникне.

ТИ (*пригортає*). Я твоя тінь, я нікуди не зникну, я буду з тобою в усіх випробуваннях. Щоб зберегти тебе, я можу зробити тебе зовсім невидимою.

Я. Я не хочу невидимою. Я хочу бути з тобою собою.

ГРІНЧЕНКО. *«Той день, коли Україна стала б не Україною, а Московією був-би нещасливішим днем, як для першої так і для другої, бо тоді уся сума морального і розумового скарбу українського народу повинна загинути і самий народ мусив-би морально знищитися й зопсуватися. Зараз сказане не важко довести його прикладами з історії. Ми повинні собі уявити яка нагла одміна мусить зроби-тися в людині, коли у скарбницю его душі залазить чужа рука, силкується зламати усі его пересвідчення, усю его моральну, розумову і навіть, коли хочете, фізичну істоту, — усе це вироблено довгими гіркими сторочками, — і замість цього власного рідного рука ця силкується напхати людину новими пересвідченнями, новими розуміннями, — одразу мовити, — переробити істоту, як що до нутрових її властивостей, як то розума й складу пересвідчень, — так саме й стосовно до зверхніх, як то мови і др. Старі рідні основи порозхитувалися, нові, инчі не можуть уповні вдержатися».*

Уявне судилище над Грінченком.

СІРОМЕНЦІ з'являються і ходять маршем... уривки бравурних мелодій і висловлювань у стилі фашистських гасел.

— Його твори скоріше нагадують якусь графоманію, графоманію...

— Ідеологічно-художній комплекс Грінченкової творчості для нас шкідливий, шкідливий, шкідливий... бо він підсилює і зміцнює ворожу нам ідеологію.

— Чи був він виразником українського... українського націоналізму, ворогом єднання з російською передовою громадськістю?

— Його спадщину вигідно для себе використовували кола українських націоналістів, націоналістів, націоналістів...

— Навряд чи варто зараз знову нагадувати про його помилки, зокрема полемізувати з його теорією «культурницької революції»... оцінкою ролі робітничого класу. Помилки його очевидні!

— Звичайно, звичайно, звичайно... ми не назвемо його нашим попередником чи однодумцем...

КАРТИНА 3 ІНТЕРВ'Ю З УКРАЇНИ

ЕКРАН. *Із бокових екранів бачимо тільки губи дівчини, артикуляцію.*

Я. Я повинна відповісти за все?

ТИ. Так, спробуй, це дуже важливо... це наш шанс!

Я. Я повинна відповісти і за нього?

ТИ. Тримайся, він залишив тобі більше ніж потрібно. Чотири грубезні томи з різними словами!

Я. Вони паперові?

ТИ. Зараз це не має ніякого значення. Вони вже в тобі, ти говориш...

Пауза. СІРОМЕНЦІ схиляються над дівчиною.

Я (*шепоче, а тоді голосніше і голосніше*). Мамо, мамо, мамо-о-о-о-о-о!

ІНЬ. Я ж вам казала — нічого особливого, просто амнезія! Це слово є практично в усіх мовах. Ми помилилися. Як ви казали, професоре Мінь, у-к-раї-нська?

ХОМОЛІНГВУСИ (*лише голоси в запису*). Мама, матка, мутер, мазер...

Слово «мама» звучить різними мовами.

МІНЬ. Ні, ви чули, вона сказала «мамо!» Так цей народ кличе людей на допомогу. Вона кличе свою маму! Жінку, яка її народила... тоді ще людей створювали цим примітивним чином...

ЦИНЬ. Бідненька...

МІНЬ. «Мамо» — це так звана клична форма, ознака старовинності мови, яка довго зберігає різні рудиментарні форми. Непотрібні форми...

ІНЬ. Пропоную почати опитування. Цікаво, чи зможе вона вгадати значення хоча б декількох слів?

СІРОМЕНЦІ. Почнемо, почнемо...

СІРОМЕНЦІ садовлять **Я** на стілець
посеред сцени, за нею на такий самий стілець
сідає **ТИ**. Він буде їй підказувати,
повторювати, додавати смисли...

ЯНЬ. Ай! Що таке «ай»? Це тут, на першій сто-
рінці словника...

Я. Ай — це я. Ай ем...

ЦИНЬ. Я ж вам казав!

МІНЬ. Почекайте, професоре...

Я. Ай! Саме з мене, з мого я, виникають усі
сутності. Моя особистість — ключ до всього і но-
сій всіх смислів. Носій мови!

ТИ. Зажди, давай трохи ближче до тексту, во-
ни злякаються...

Я. Я — вінець еволюції, людина. Найскладні-
ший пристрій для накопичення і передачі інфор-
мації. Саме так я вціліла на цій землі, сповненої
хаосу і смерті!

ІНЬ (дивиться в словник, паралельно на екрані
йде текст). Тут такого немає...

МІНЬ. Та дайте їй, за Бога, почати говорити як
слід.

Я. Ай! Вигук болю, з яким я приходжу в цей
світ, щоб побороти голод, самотність, страх перед
майбутнім.

ТИ. Ай! (Зачудовано.) Не любив бим дівчино-
ньку, ай хороша врода!

Я. Ай! Вигук зачудування перед світом, який
може наповнити мене всіма найтоншими барва-
ми, порухами, звуками...

МІНЬ. Я ж вам казав! Це українська!

ІНЬ. Біг. Що таке «біг»?

Я. Біг, або Бог — невловима сутність, триеди-
на в трьох лицах...

ТИ. Простіше, вони вже не знають богів...

Я. Біг, швидкий рух, бігá, бігою — риссю, біга-
вка, біганина, бігання, бігарь, бігати, бігатися,
біглий, бігматися, бігнути, збіговисько, бігом,
біготá, бігти — з копита, в чвал, в клус, з блеску,
бігун, бігунець, бігунка, бігункі, бігунці, бігун-
чик. (Запитує в лікарів.) Що це — «Бігунчики
біжать, ревунчики ревуть, сухе дерево несуть»?

ТИ. Ну, ти даєш! Загадка? Воли і сани... давно
забуті смисли...

Я (дуже швидко промовляє). Бігуха, бігучка, бі-
гцем, бігці, бігчі, бігарь.

СІРОМЕНЦІ підходять
і зав'язують дівчині руки за спиною.

МІНЬ. Ви думаєте, це доречно під час експе-
рименту?

ІНЬ. Ви ж чули, професоре, вона тільки й ду-
має, що про втечу, ми не можемо ризикувати...

ЮАНЬ. Наука вимагає...

Я (встає). Жертв? Жертв! Їх було багато в на-
шій історії, але все марні. Хліб, море хліба, мі-
льйони жертвних агнів нашої худоби ми ки-
дали в ненаситні пащеки імперій. Ми віддавали
в горнило смуту найкращих своїх воїнів, голод

пожирав наших дітей, зрада забирала наших
поводирів...

ІНЬ. Не давайте їй самостійно вибирати сло-
ва... Це вже четверте слово... Мамо... ай... бог...
жертва... А в результаті — нічого суттєвого, якісь
загальні образи. Ми досі не маємо жодної дати,
жодного прізвища.

ЯНЬ (дивиться в текст). Земля чи краще
грунт?

ІНЬ. Що за дурниця! Ні, пропоную, ставити за-
питання в різнобій, з різних частин алфавіту.
А може, ви змовилися. (Забирає книжку.)

ЯНЬ. Сало! Так, що таке «сало»?

Я. Сало — це міф!

МІНЬ. Міф? Поясніть точніше.

Я. Це міф, який дозволяє насмішникам виріз-
няти нас з-поміж інших народів. Ніжне, дитинно-
біле, навіть трохи рожеве сало — абсолютно чиста
енергія, шматок живої речовини, яка не дасть
тобі вмерти з голоду. Ми брали його з собою, щоб
підкорювати дику землю.

ТИ. Українці навчилися їсти сало у древніх
кельтів. Задля сили вони вбивали свою тотемну
тварину — свиню — і споживали її. Дику, непере-
борну, демонічну, адже в неї по-чортячому розді-
лені ратички. Не одному ворогові ми гарячого
сала за шкуру залили... І зараз вони бачать сало,
а згадують нас! Сало!

ІНЬ. Годі, досить, я зрозуміла, ви любите сало!
Це нам знову нічого не дає.

МІНЬ. Ні, ні, усе це дуже цікаво. Я пропоную
зарахувати їй ще одне шосте слово — «міф». Це ж
треба, через «сало» пояснити «міф». Хм!

ІНЬ. Ось ще одне слово. Взагалі не зрозу-
міло — охаяти!

ТИ (встає підходить до Я). Треба швидше,
якщо ми не виберемося звідси до смерку...

Я. Я знаю, не бійся. Охаяти — означає прикра-
сити. Не обхаяти, а охаяти, зробити охайним.
Ми любимо все красиве, білі будинки, розпис на
стінах, вишивані полотна і багато квітів. Це мас-
кування...

ЯНЬ. Маскування?

Я. Так, маскування серед нашого різнобарвного
світу. Ми навчилися ховатися в ньому, затихати,
плекати рослини і дітей. Ми жили в періодичному
часі, який змінювався сезонами — весна-літо-о-
осін-н-нь — і він, патріархальний, усталений,
заколював нас...

ТИ. Допоки не прийшов інший — лінійний час
і не розбудив нас. Ми почали гнатися, щоб при-
боркати його. Час минав дуже швидко! Без по-
вторів нам не було за що вхопитися. Ми почали
хапатися за речі. Швидше заробити, встигнути,
купити, доїхати, вхопити... (Хапає Я за руку і тя-
не зі сцени.) Швидше!

СІРОМЕНЦІ кидаються навперейми.

ІНЬ. Ми ще не закінчили!

МНЬ. Але «час» теж зараховується. Вони пояснили, в якому часі вони жили і як він трансформувався. Досі вісім слів...

ІНЬ. Забанювати! Так, забанювати. Що це означає?

ЯНЬ. Це суцільна провокація. Що могло значити це слово в далеких 19–20 століттях? Давайте спитаємо її, що таке забаламкати, забаламутити, забалувати, забаландрасити, забамкати, забандуритися, забандюритися? Тим більше, що досі вона не відгадувала дієслів? Навіщо ж її забанювати?

ІНЬ. Дякую вам, шановний колего, у вас завжди так багато пропозицій, запитань. Ви дуже мені допомогли рік тому під час моєї ініціації... Але опитування продовжу я — отож — забанювати!

Я. Забанювати — втратити, загубити... У нас казали «Понесла плаття на річку та один рушник десь і забанила»...

ТИ. Ййййес!

ІНЬ. Тут щось не те, «забанити» від «бан» — англійське «забороняти», це загальноприйнятий спосіб контролю над діями користувачів мережі. Це інформаційне ув'язнення, обмеження прав на створення нових повідомлень! Усе це зроблено для тролів, спамерів, вандалів, які ушкоджують мережу! Звідки це слово в древньому лексикографі? Але фактично... так... втратити...

ЮАНЬ. Мова була дуже дивною субстанцією, вона приймала в себе ті слова, які мали в людській свідомості якісь тоненькі, майже невидимі сліди. Цей механізм часто спрацьовував з іншомовними словами.

КАРТИНА 4 МЕРТВА МОВА?

ТИ (*обіймає Я*). Хух, усе позаду, ми вирвемося. Ну, не плач, не плач.

ІНЬ (*полишає дослідження*). Тут більше нічого дивитися. У літері «З» просто вирвано чотири сторінки. Цікаво, куди поділися ці слова... Це якесь кострубате, неповне зібрання слів...

ЯНЬ. Ні, навіть дуже повне. Тут є слова, які потім було знищено. Тут є літера, яку згодом репресували. Приміром ґрати. Що це таке?

ТИ. Ми повинні далі з тобою ґрати... Ну, давай, ти зможеш, ми зможемо.

Я. Я зможу! (*Схиляється у вигляді літери Г*). Ґрати, ми повинні ґрати... Або ні — ґрати. (*Піднімає хвостик-руку вгору, за нею вимальовується тінь ТИ.*) Ні, ґрати не потрібно, я хочу ґрати! Я буду ґрати!

Коли хочеш ти заґрати,
То вони тебе — за ґрати!
В зміряну безвихідь тиші
І розграфленість лица,
Лиш не дай себе загнати
Чи у гострий кут початку,
Чи в тупий куток кінця!

ГРІНЧЕНКО про літеру ґ (*далі просто звучать слова*)

ґабелковий	ґаздонька	ґанзур	ґеґадзи	ґемзати	ґилун
ґабелок	ґаздочка	ґанок	ґеґання	ґензура	ґилькотіти
ґабзувати	ґаздування	ґанч	ґеґати	ґер	ґирґачка
ґаблі	ґаздувати	ґанчувати	ґеґацки	ґерґавка	ґирд
ґав'ячий	ґаздусьо	ґаня	ґе-ґе-ґе	ґерґелиця	ґирланка
ґава	ґайда	ґара	ґеґекати	ґерґелі	ґирлиґа
ґавеґа	ґайдарь	ґарґала	ґедз	ґерґера	ґирувати
ґавеня	ґайдиця	ґарґало	ґедзатися	ґерґетати	ґіб
ґавзун	ґайдувати	ґарґара	ґедзел	ґерґетня	ґівґач
ґавити	ґала!	ґарґачки	ґедзень	ґерґецки	ґіпс
ґавра	ґалаґан	ґард	ґедзик	ґерґечник	ґіргі
ґаврати	ґаламаґати	ґардувати	ґедзилля	ґерґотання	ґіргожник
ґаґати	ґаланки	ґарита	ґедзкатися	ґерґотати	ґіцкатися
ґаґотати	ґаланці	ґарлина	ґедзло	ґердан	ґлег'
ґаджала	ґалда	ґарнаґа	ґедзунок	ґереґа	ґлегати
ґаджалаґати	ґалера	ґарований	ґедкати	ґерлак	ґледжити
ґаджеґло	ґалиця	ґарувати	ґедло	ґерлянка	ґлей
ґадзуля	ґалунок	ґахуватися	ґезунд	ґерувати	ґлейт
ґазда	ґальон	ґацик	ґел!	ґецатися	ґловень
ґаздинечка	ґальонка	ґвалт	ґелґати	ґзимс	ґлузи
ґаздинити	ґалюґа	ґвалтівне	ґелевач	ґзитися	ґлузувати
ґаздинька	ґаляра	ґвалтівний	ґелево	ґзівка	ґльоґ'
ґаздиня	ґамнути	ґвалтувати	ґелета	ґзунс	ґльоґати
ґаздівка	ґандж	ґвер	ґелетя	ґивт	ґлюч
ґаздівний	ґанджа	ґвинт	ґелка	ґивтати	ґля
ґаздівство	ґанджовитий	ґвир	ґелкотати	ґивтнути	ґляґ'
ґаздівський	ґанджули	ґевґати	ґельґів	ґигнути	ґляґанець
ґаздовитий	ґандзолля	ґеґавка	ґелюх	ґила	ґляґаний

глягати	ґонт	ґотур	ґринджоли	ґрунтик	ґузелець
глягушки	ґонталь	ґохнути	ґринджолята	ґрунтівка	ґузий
глямати	ґонтарь	ґрайцарь	ґрис	ґрунтовий	ґузулька
ґнип	ґонтина	ґрамузляти	ґривджати	ґрунтовище	ґузуля
ґніт	ґонтовий	ґранат	ґрона	ґрунтовний	ґулати
ґноття	ґонтя	ґранатовий	ґрос	ґрунтувати	ґулий
ґовда	ґонтяниця	ґраса	ґрузло	ґрунь	ґулька
ґоґа	ґорголя	ґрасувати	ґрулина	ґрявчати	ґуля
ґогози	ґорголястий	ґрата	ґрулисько	ґрянчати	ґунадза
ґогозник	ґорсет	ґратчастий	ґрульовина	ґуглюватий	ґуральня
ґодло	ґоспода	ґратя	ґруля	ґугля	ґургула
ґой	ґосподарити	ґрацювати	ґруляник	ґуголька	ґургуля
ґолдувати	ґосподарів	ґреґорний	ґрулянка	ґуджулай	ґуцьок
ґолка	ґосподарка	ґрейцар	ґрундаль	ґудз	ґуш
ґондзоль	ґосподарський	ґреци	ґрундзьо- ваний	ґудзола	ґушуватий
ґондзоляк	ґосподарь	ґрече	ґрундзювати	ґудзь-ґудзь!	
ґондзоляка	ґосподинин	ґречний	ґрунт	ґудзюсь-на!	
ґондзолячка	ґосподиня	ґречність	ґрунт	ґуз	
ґонот	ґотка	ґречно	ґрунталя	ґузва	

*Під цей речитатив **ТИ** і **Я** запитують зал.*

Читають на два голоси...

ТИ. Подивіться на ці літери. Ви впізнаєте хоча б одне поняття, яке вони означали? Пішли слова — і зникли поняття. Назавжди, безповоротно, трагічно! Що від них залишилося? (*Запитання в зал.*)

Піднімаються глядачі і називають декілька слів із літерою Г, які збереглися в розмовній українській мові...

МІНЬ. Так, «забанити», «ґрати» — вона пояснила ще два слова, загалом десять. Залишилося лише два запитання.

ЦИНЬ. Так, 12. Колеги, ми повинні зберегти чистоту експерименту.

ЯНЬ. Що для вашого народу мова?

ІНЬ. Чим для вашого народу БУЛА мова?

Я. Мову не можна пояснити через поняття іншої мови. Сказати — Языкь, рѣчь — недостатньо... Всі мови слов'янського люду, всі знаєте, а своєї дасть — Біг... Умер козак, умер козак і козацька мова... Квітка первий довів українців до сліз мовою українською... Шевченко, воздвигши з упадку голосну мову українську, назнаменав широкі ґраниці нашому духу народньому... Мова мовиться, а хліб їсться. Випив чарку й мова найшлася. За вовка мовка, а вовк у хату.

ТИ. Дійсно, ми перевіряли. Варто вимовити слово — і означуване ним стає матеріальним. Як вовк, як сіроманці...

Я. У нашій мові є все, чим живе наш народ: хата, ґанок, калина, душа, мама, сонях, мальви, васільки, немовля — воно ще не знає мови, не мовля, але я його навчу!

ТИ. Хліб, воли, земля, зірки, вітер, козак, вороги, пустош, завірюха...

Я. Хто ми були без мови?

ТИ. Ким ми станемо без мови?

Я. Ти пригадуєш?

Нас немає іще

Поле спить у хвилястих травах

Ми танцюємо під дощем

І нами ніхто не править

Ні мови у нас, ні ймення

Нас мало — жменька!

З-поміж інших земля

Нас іще не виділя

Наше волосся вбирає жито

Вчить нас хлібом єдиним жити

Наші очі вбирають небо

Незрозуміла якась потреба!

А гукання вбирає меди!

І здавалось, так буде завжди

Та зажди!

Прийшли навали

Нашу землю назвали,

Як відбирали.

З-за гори стріла нам імення дала,

Як життя відтяла.

Серед пожеж і крові

Вчили нас мові

Ятагани здорові.

Ставили нас на коліна

Та ми уже Україна!

Язык виривали чужинці

Та ми уже — Українці!

Не в замусолених сховах

Не у занедбаних схронах

Нас вже ніхто не вловить!

На гострому лезі — **МОВА!**

Затемнення.

КАРТИНА 5 ВТЕЧА

МІНЬ. Почекайте, є ще одне запитання...

ЯНЬ (*виривається вперед*). Що таке «коти»?
Перше слово, яке ви назвали, коли прокинулися?

*Я і ТИ переглядаються, сміються,
співають котка, показують на екрані міні
тварин, імітуючи дитячу гру в театр тіней.*

ГРІНЧЕНКО (*тільки голос*). *«Прошу приїхати
якогога швидше. Я не можу далі так жити. Я
не можу їсти, не можу писати, не можу хо-
дити, не можу спати. Ледві я сяду їсти, а вже
двоє хвостатих бісенят здираються мені на
плечи і вихоплює в мене з рота те, що я туди
кладу... Нагодувавши! Як неначе вони коли
наїдаються! Вони їдять уранці, вдень, увечері,
вночі хліб, франзолі, борщ, м'ясо, чоботи і фі-
лологічні розвідки професора Богородицького,
вихоплюючи їх у мене з рук. Вони кидаються
на полиці з книжками, деруться на їх і... і я
божеволію...*

*Я не можу так жити! Я прошу приїхати
і щось із їми зробити, бо... О Щастя! Зараз
прийшла півчанська Мар'я і забрала біленьке
кошеня. Можеш зараз не приїздити: з самим
сіреньким я якось уже впораюсь, а надто, що
воно виявляє велику нахильність до абстрак-
ції, то певне його захоплюють наукові студії
на полицях з книжками».*

ІНЬ. Перемотайте плівку, зосередимося на
найголовнішому. КОТИ! У нас є мільйон зобра-
жень цих тварин. Ми накопичили цього інформа-
ційного сміття гори.

ЯНЬ. Не виключаю, колеги, що саме вони ак-
тивували вибух... вони скрізь...

*На екрані з'являється потік
із фотографій котів...*

Я (*губи на бокових екранах говорять текст*).
Коти... ну, це такі маленькі, пухнасті створіння.
Вони зігривали людей, давали їм можливість смі-
ятися, плекати якісь теплі людські почуття... ці
бісики дійсно могли підірвати весь інформацій-
ний світ...

СІРОМЕНЦІ *схилиються над сувоєм із дівчиною,
з нього починає вимотуватися червона стрічка,
вона стає все довшою і довшою... тоненькою
цівкою стікає в зал, потім з'являється на екрані.
Звучить голос Я.*

Я. Я, я — остання, остання літера словника.
Після мене лише мовчання, м'який знак забуття.
Я чіпляюся за передостанні і майже втрачені
значення, за рятівне коло Ю, приторочене до па-
тичка серед потопу, за хвостик Ща, невже щастя —
це дикий і порожній звук, і Ща мене не врятує.

ЕКРАН. *Зображення двох тіней Я і ТИ.
Вони пробираються
по уявному карнизу, біжать...*

Виноград на стінах
Для лисиць і коханців,
Для людей, що в стіні впиваються пальцями
Смокчуть, смокчуть, смокчуть
Звивними пальцями
Зливними танцями
Губи і пальці мої стечуть
Ртуть у тобі,
А в мені — правда!
Рухатись треба плавно, плавно, плавно
Униз! Обережно, униз не дивись!
Йдем до ягідки, до виноградинки
Допоки же не стерпла
Тепла, тепла, тепла
Виноградинка під лівим плечем
Ми встигнемо ще,
Ще встигнемо!

*Екран розділяє червона стрічка.
СІРОМЕНЦІ (голосу).*

ІНЬ. Зупиніть їх, професоре!

МІНЬ. Тихіше, вона тут. Дякувати богу, вона
повернулася!

ЮАНЬ. Сподіваюся, що вона зможе цілком при-
датися до праці в якійсь лінгвістичній компанії...

МІНЬ. Пропоную запровадити експери-
мент і захворювання під кодовою назвою СИНД-
РОМ ГРІНЧЕНКА.

ІНЬ. Певна річ, метре, певна річ. Дівчину спо-
кійно можна прилаштувати в одну з лабораторій.

ЦИНЬ. Вона стане цілком добропорядною
громадянкою.

МІНЬ. Добропорядною, кажете... Можливо,
колего, можливо...

Затемнення.

ЯНЬ І МІНЬ *стоять на авансцені самі.*

ЯНЬ. Професоре, я довго хотів вам запропону-
вати зняти ці кляті трансмітери. (*Торкається свого
нагрудника.*)

МІНЬ. Ви просто читаете мої думки. Звичайно,
в непрямому сенсі читаете, мій юний друже!
(*Знімає нагрудник.*)

ЯНЬ. Доступ до інформації, ми знову одержи-
мо вільний доступ до інформації.

МІНЬ. Сподіваюся, це допоможе справі!

КІНЕЦЬ ВИСТАВИ