

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(4) —————

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

Історія літератури як структура

- (Не)Серйозний образ Уласа Самчука в креолізованих текстах (на матеріалі сатирично-гумористичних часописів української діаспори) 235
Ірина Руснак

Теоретичні обрії літературознавства

- Діджипоетика сучасної української літератури: специфіка QR-коду 248
Дмитро Зозуля

Практики інтерпретації художнього тексту

- Стихійний матеріалізм, інформація (пам'ять) і людина у поезії Павла Мовчана. Частина друга 256
Микола Васьків

- Постапокаліптичне майбутнє та межі людяності (аналіз «Дороги» Кормака Маккарті та «Помирани» Тараса Антиповича) 264
Аліна Мозолєвська, Ольга Поліщук

- Художня репрезентація сексуальності й ідентичності у квір-романі Оушена Ванга «On Earth We're Briefly Gorgeous» 274
Андрій Михайлюк

Лінгвістичний аналіз художнього тексту


- Особливості особистісної самоідентифікації: біограма «ДИТИНСТВО» (на матеріалі літературної біографії В. Айзексона «Steve Jobs: A Biography») 281
Юлія Главацька

Медіа та віртуальна реальність

- Гендерні гетеротопії в медійному контенті українських молодіжних організацій 288
Юлія Лащук, Клаудія Вольневич-Сломка

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.1>
УДК 821.161.2-7.09:070

Ірина Руснак

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-8355-7389>
i.rusnak@kubg.edu.ua

(НЕ)СЕРЙОЗНИЙ ОБРАЗ УЛАСА САМЧУКА В КРЕОЛІЗОВАНИХ ТЕКСТАХ (на матеріалі сатирично-гумористичних часописів української діаспори)

Об'єктом наукової уваги у пропонованій статті є креолізовані тексти, зокрема шаржі та карикатури. Під креолізованими авторка розуміє тексти, структура яких складається з двох компонентів різних знакових систем — вербальної та невербальної. Для інтерпретації авторка відібрала вісімнадцять шаржів і карикатур на Уласа Самчука. Це роботи Едварда Козака, Теодора Курпіти, Миколи Степаненка, Романа Купчинського й інших карикатуристів. Мета статті — осмислити особливості репрезентації Уласа Самчука в цих текстах; доповнити новими, (не)серйозними, деталями усталений у літературознавстві його образ; розкрити сутність сатирично-гумористичних поглядів карикатуристів на літературні та навкололітературні процеси, активним учасником яких був письменник. Для досягнення цієї мети були залучені контекстуальний аналіз, мистецтвознавчий та біографічний методи.

У результаті дослідження зроблено висновок, що карикатури і шаржі на Уласа Самчука є одним із дієвих інструментів проникливої приватної характеристики творчої особистості. Вони доповнюють офіційний життєпис письменника та його діяльність захопливими чи курйозними подробицями. Образ письменника витримано в межах певного канону: це добротливий чоловік середнього віку, одягнений у підкреслено вишуканий костюм із незамінною краваткою-метеликом і певними письменницькими чи владними (характерними для мистецьких кіл) атрибутами.

Проінтерпретовані в статті креолізовані тексти на художньому рівні осмислювали творчу особистість та її діяльність у часі та просторі, подавали інформацію про ставлення творчої еліти до мистецьких процесів міжвоєнної та повоєнної епох. Карикатури і шаржі зберегли непередбачуваність, неоднозначність і виїмкову настроєвість у сприйнятті постаті Уласа Самчука. Це забезпечило можливість у нових часових і політичних реаліях по-іншому будувати образ письменника, інтерпретувати його трансформації, доповнювати офіційний портрет митця новими штрихами і деталями.

Ключові слова: карикатура; шарж; креолізований текст; вербальні та невербальні компоненти; біографія; образ письменника; Улас Самчук; Мистецький Український Рух (МУР).

Постановка проблеми. Гумор і сатира ХХ століття становлять вагомий пласт українського мистецтва в діаспорі. Свого часу І. Качуровський зауважив, що «в цій царині наша література не пасла задніх як щодо жанрового багатства, так і щодо мистецької вартості гумористичних і сатиричних творів» (1982, с. 152). Однак тривалий час художні тексти діаспорного сміхотства перебували на маргінесі читацької уваги і літературознавчих досліджень. Така невтішна ситуація була пов'язана передовсім із публікацією всього гумористичного й сатиричного текстового масиву в міжвоєнній і повоєнній періодиці. У матеріковій Україні чимало примірників тих видань були конфісковані советською владою, дещо згубилося в товщі часу або розпорошилося в різних книгозбірнях чи приватних колекціях, що й утруднювало доступ науковців до цього спадку.

Справа зрушилася вже на початку ХХІ століття. І прислужилися до популяризації несправедливо забутих шедеврів не тільки електронні бібліотеки, а й кілька сучасних видань. З-поміж

них варто назвати книгу «Летіло 40 сорок» (2015) та двотомну антологію сатири і гумору української діаспори «Право на сміх» (2020; 2021). До першої книжки ввійшли літературні анекдоти про відомих українських письменників, митців, політиків і суспільно-політичні події міжвоєнної доби, що свого часу були опубліковані у львівській газеті «Назустріч» (1934–1938). Особливого колориту виданню додали карикатури і шаржі з тогочасних львівських гумористично-сатиричних часописів «Будяк» (1921–1923), «Маски» (1923), «Зиз» (1923–1933), «Жорна» (1933–1934), «Комар» (1933–1939) тощо. Два інші томи об'єднали тексти, карикатури і шаржі з еміграційної сатирично-гумористичної преси, зокрема журналів «Лис Микита» (Мюнхен, 1948–1949; під назвою «Лис» — Нью-Йорк, 1950–1951; Детройт, 1951–1991), «Комар / Їжак» (інша назва — «Запроторений Комар / Їжак», Мюнхен — Ельванген, 1946–1949) і календаря-альманаху «Мітла» (Буенос-Айрес, 1948–1976). Названі часописи створили унікальні ілюстрації до картини буття

українців у міжвоєнний і повоєнний періоди. Непрості реалії доби спонукали мистецьку еліту реагувати на перипетії політичного, громадського і культурного життя розсудливо, водночас присмачуючи реакції на них дешифруючим сміхом. Незрідка в центр уваги потрапляли самі члени тамтешньої спільноти — політики, громадські діячі, письменники, художники, композитори й інші. З-поміж них — Улас Самчук.

У. Самчук належав до найбільш читаних зорієнтованих на європейські цінності письменників і публіцистів своєї доби. Він був діяльним у різних сферах; писав багато, уславився монументальними епічними полотнами і публіцистичними виступами; брав активну участь у громадському й культурному житті української діаспори, літературних конкурсах і дискусіях, завжди перебував у центрі уваги сучасників. Із цієї перспективи його насичене подіями і творчістю життя інтригує до цього часу.

На фотографіях У. Самчук завжди вражає своєю елеганцією. Підкреслено важливі деталі — добротне твідове пальто, скроєний відповідно до моди англійський костюм, фетровий капелюх чи химерна краватка-метелик — виказували витонченість смаку, внутрішню впевненість, зацікавленість світом і живий інтерес до людей. Вихоплена статична мить фокусує то вдумливий і проникливий погляд, то легкий добросердний усміх митця. Усе це в поєднанні з письменницькими здобутками сприяло творенню цілісного образу «літописця українського простору», що вже в 1990-ті роки отримав монументальну подобу — «український Гомер ХХ століття».

Варто зауважити, що сатирично-гумористичні часописи міжвоєнного і повоєнного часу, а також згадані вище антології засвідчили наявність зовсім іншого погляду інтелектуалів тієї доби на Самчука-епіка, Самчука — голову Мистецького Українського Руху (МУРу). У різножанрових сатиричних і гумористичних творах притягальна сила його особистості отримала якісно нові смисли, які сьогодні можна відчитати лишень у контексті віддаленої в часі літературної епохи. Йдеться передовсім про памфлети, пародії, епіграми, анекдоти, тексти гумористичних спектаклів, інтерв'ю, біографічних довідок, дружні жарти у вигляді наслідувань щоденників, епістолярію, побажань, азбук, уривків з енциклопедій, оголошень, рецензій, а також шаржі, карикатури тощо. Кількість цього різноманітного спадку, присвяченого особі епіка, сягає трьох із лишком десятків штук. Більше третини з нього становлять креолізовані тексти, у яких органічно поєдналися вербальні й невербальні (переважно візуальні) компоненти. Тож **об'єктом** наукової уваги в пропонуваній розвідці будуть креолізовані тексти з двома неоднорідними кодами (мова + зображення), зокрема карикатури і шаржі на Уласа Самчука, опубліковані в сатирично-гумористичній періодиці міжвоєнної та повоєнної епох. Для

інтерпретації відібрано й використано сімнадцять шаржів і карикатур на письменника. Це роботи Едварда Козака (псевдоніми — ЕКО, Майк Чічка), Теодора Курпіти (псевдонім — ТЕОК), Миколи Степаненка (псевдонім — Николай Угарті) та інших карикатуристів.

Мета статті — проінтерпретувати названі вище різновиди пресових креолізованих текстів із дотриманням хронологічного принципу; осмислити особливості репрезентації творчої особистості в цих текстах; доповнити новими — (не)серйозними — деталями усталений у літературознавстві образ Уласа Самчука; розкрити сутність сатирично-гумористичних поглядів карикатуристів на літературні та навкололітературні процеси, активним учасником яких був письменник.

Для досягнення поставленої мети залучено різний методологічний інструментарій. За допомогою мистецтвознавчого методу проаналізовано композиційно-графічну та образну виразність карикатур і шаржів на У. Самчука. Контекстуальний аналіз текстів допоміг з'ясувати значення вербальних компонентів у креолізованих текстах. Зокрема, осмислення обраного матеріалу відбувалося в контекстах міжвоєнної / повоєнної доби, професійного мистецького середовища, творчості та громадської діяльності У. Самчука. Використання біографічного методу стало запорукою виділення і нового тлумачення окремих фактів із життєпису митця.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в науковий обіг уведено маловідомі карикатури і шаржі на Уласа Самчука, які розглядатимуться як один із дієвих інструментів характеристики творчої особистості, доповнення біографії письменника та його діяльності непередбачуваними деталями.

Результати дослідження. У західноукраїнському просторі особливий інтерес до сатиричної графіки виник у міжвоєнну добу, що значною мірою пояснювалося особливостями розгортання тогочасних політичних подій. Тодішні складні та доволі суперечливі реалії змінювалися так швидко, що адекватно реагувати на них можна було лишень оперативними жанрами, які певною мірою забезпечували художній підхід до інтерпретації повсякдення. Тож шаржування відомих персон стало досить популярним явищем у газетно-журнальній практиці, карикатури і шаржі наводнили сторінки періодичних видань. У швидкому часі стали впізнаваними почерки українських майстрів карикатури та шаржу, зокрема Миколи Бутовича, Якова Гніздовського, Павла Ковжуна, Роберта Лісовського, Петра Холодного і багатьох інших, справжні імена яких до нашого часу заховано під багатомовними псевдонімами: Акакій Шпилька, Артим Спиця, Василько, Га-Га, Грицько Пень, ДИМ, Дон Атраменто, Еней, Інклюз, Ква-Ква, Матвій Матвієнко, Мікі Сукінзон, Митька Трубольот, Нечесаний, Охрим Егеж, Охрим Тріска, Семен Латка, У. Скит, Фуфайка, Харлампій

Пательня, Шило, Щипавка, Юхим Ковінька. Неперевершеним карикатуристом, самобутнім шаржувальником і творцем нових ідей був Едвард Козак. За способом портретної репрезентації, стилем і формою функціонування в міському середовищі карикатура і шарж, що друкувалися на шпальтах сатирично-гумористичних часописів, швидко почали сприйматися як своєрідна антитеза офіційним портретам конкретних людей.

Наявність візуально-іконічних засобів сьогодні вважають однією з типоформувальних ознак українських сатиричних часописів. Науковці відзначають при цьому відсутність чітких критеріїв розмежування самих видів зображальних публікацій (Зикун, 2015, с. 475). Безсумнівно, особнє місце з-поміж них належить карикатурним і шаржованим зображенням.

Карикатура, як стверджує сучасне енциклопедичне видання, це «зумисне пародійне, сатиричне чи гумористичне зображення (переважно графічне) події або людини; різновид графіки» (СЕУ). Жанр, у якому іскриться гумор, проступає сатира чи гротеск, перетворився у ХХ столітті на невіддільну частину повсякдення людини і суспільства. Карикатуру О. Тарнавський назвав свого часу відповідальною і характерною частиною нового мистецтва і літератури загалом (1974, с. 43). Різновидом карикатури, що зберігає «подібність з об'єктом зображення, наявний м'який, доброзичливий гумор, завдяки якому формується комічний ефект», є шарж (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 581). Власне, тут маємо справу з «портретною карикатурою».

У пропонованій статті карикатури і шаржі із сатирично-гумористичних періодичних видань трактуються в широкому розумінні як креолізовані тексти, структура яких складається «з двох різнорідних частин: вербальної (мовної / мовленнєвої) й невербальної (в конкретному випадку — іконічної), що належить до інших знакових систем, аніж природна мова» (Маєвський, 2018, с. 10). Створені одним автором креолізовані тексти мають складну форму, компоненти якої взаємопов'язані між собою, взаємодоповнюють один одного, що і стало запорукою комплексного впливу на адресата. Такий симбіоз позначається на виразності всього тексту, повноті його сприйняття і декодування, кристалізації яскравих образів, що потім чітко тримаються в пам'яті реципієнта. У періодичному виданні вказана обставина служить запорукою успішної комунікації між читачами й авторським колективом, забезпечує пресовому органу визнання і популярність.

Дослідники зауважують різний характер співвідношення вербальної та невербальної складових креолізованих текстів, що стало підставою для створення різних класифікацій таких текстів. Одні науковці пропонують розглядати з-поміж названих текстів такі: а) паралельний тип, коли зміст зображення і тексту повністю збігаються; б) доповнювальний, де іконічна інформація



Літературна нагорода має успіх...

Рис. 1. [Едвард Козак].
Літературна нагорода має успіх...

частково сполучається з вербальною; в) пояснювальний, коли текст і зображення не пов'язані між собою змістово (Маєвський, 2018, с. 23). Інші виокремлюють кілька груп таких текстів: 1) гомогенні вербальні тексти; 2) паралінгвістично активні тексти; 3) тексти із частковою креолізацією; 4) тексти з повною креолізацією (Завадська, 2016, с. 165). Важливими є твердження про цілісність іконічної та вербальної частин креолізованого тексту (створюються вони одночасно) і їхню належність одному автору.

Хронологічно перший відомий шарж на У. Самчука з'явився 1935 року у львівській літературно-мистецькій газеті «Назустріч» (рис. 1). Видання вмістило розлоге інтерв'ю з прозаїком, який 1934 року отримав літературну премію львівського Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка за першу частину трилогії «Волинь» (Самчук, 1935). Опубліковану бесіду з лавреатом супроводжував шарж із підписом: «Літературна нагорода має успіх...» Авторство малюнка не зазначено, однак його легко можна встановити за надрукованим кількома числами раніше шаржем «Літературна нагорода» за підписом «Рис. ЕКО». Тут однотипно зображено дванадцять письменників, які у творчому запалі працюють над своїми конкурсними творами. Тож підпис під шаржованим портретом Самчука-лавреата сприймається як логічне продовження текстового супроводу попереднього малюнка (рис. 2). Прозаїк сидить за письмовим столом з величезним пером у руках. Він захоплено працює над текстом; на кількох листках, що лежать поруч, видніються заголовки: «Волинь. Том V» і «Волинь. Том VI». Вербальна частина відносно автономна, оскільки не залежить від зображення, тож можемо говорити про часткову креолізацію тексту. У такий спосіб художник зумів дотепно обіграти спроможність епіка писати великі своїм об'ємом художні твори. У самому інтерв'ю У. Самчук зізнався, що продовжує працювати

ЛІТЕРАТУРНА НАГОРОДА

РИС. ЕКО

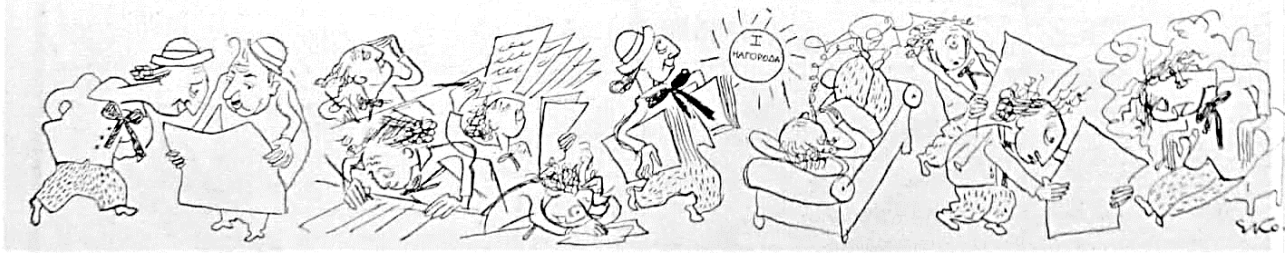


Рис. 2. ЕКО [Едвард Козак]. Літературна нагорода

над наступними частинами роману: «В ній (другій частині. — *I. P.*) я розв'язую життєві проблеми волинського села у вирі війни і революції. Третя частина «Батько і син» змальовуватиме повоєнний період» (1935, с. 3). Виконує цей текст характерологічну функцію, оскільки наголошує у вдачі митця властиву йому рису. Прихильність автора малюнка до лавреата проступає в півусміху, що вигідно прихорошив обличчя шаржованого митця. Е. Козак використав техніку монохромного живопису — гризайль, що в його шаржах зустрічається досить часто. За співвідношенням обсягу інформації аналізований креолізований текст є образотворчо-центричним. Провідну роль тут відіграє зображення, тоді як вербальна частина лишень конкретизує його.

У мемуарах У. Самчук тепло згадуватиме про свої взаємини з відомим карикатуристом:

А далі, поза видавництвом, на вулиці, в ресторані, каварні і дома по мешканнях, я мав нагоду і приємність пізнати чимало інших звучних імен і прикметних індивідуальностей, а між ними такого прекрасного клясика нашої карикатури, як Едвард Козак, тобто Еко, аліас Гриць Зозуля. Унікалом у нашій гумористиці, майстер пар екселянс карикатури... Не мав одначе ближчих з ним контактів, певно тому, що наші інтереси були різні, а також можливо й тому, що й наші вдачі були діаметрально протилежні. Я бачив часто його за партією шахів, що в цей час було для мене незбагненим, як також наша метушня, мабуть, мусіла здаватися йому карикатурною. З віддалі мені здавалося, що між нами, ніби на терезах ваги, важилися симпатії й антипатії, бо його біс нашіптував йому чіпнути мене за вразливе місце, а мій сатана, мов страж з огненним мечем, стояв тому на перешкоді. А одночасно якийсь його ангел і мій архангел тримали нас у розумній покорі і змушували до взаємної пошани. (1972, с. 38)



У зв'язку з вибором Уласа Самчука на президента Об'єднаних Мистецтв (ОМ — не змішувати з ОН!), слід від нього чекати нового золотого гасла. Як голова МУР-у він сказав: «Те, що для мене є чорне, для мого товариша є біле» — звичайно в сумі, тобто для читача, воно було... сіре. Як нас учить досвід, нове гасло буде, мабуть, звучати: «Тепер на лаврах відпочінемо!»

Рис. 3. ДИМ [?]. Біле + чорне = сіре

Приязні стосунки двох митців будуть збережені й значно пізніше, коли доля закине їх спочатку до повоєнної Німеччини, а згодом — за океан. Власне, Е. Козаку належить більшість шаржів на У. Самчука.

Справжній вибух різножанрових сатиричних і гумористичних творів, де в центрі уваги перебував У. Самчук і його письменницька та громадська діяльність на чолі МУР-у, припадає на 1947–1948 роки. Креолізовані тексти з-поміж них теж відомі в достатній кількості. Принаймні дванадцять з віднайдених належить до цього періоду життя і творчості письменника.

Хронологічно першими були публікації в часопису «Запроторений Комар / Їжак». Попри заявлену стратегію «кусати і колоти» видання не було надто ущипливим до У. Самчука. Аналізовані портрети-шаржі добродушні, прихильні до митця. Шарж «Біле + чорне = сіре» (1947) підписано псевдонімом «ДИМ», розшифрувати який мистецтвознавцям не вдалося (рис. 3). Письменника зображено майже реалістично (креолізований текст виконує виразно іміджеву функцію): вишуканий костюм із грайливо пов'язаною краваткою (як на офіційному портреті), глибоко посаджені очі, погляд у привітній задумі спрямовано вдаль, рука ледь-ледь підпирає підборіддя. Легкого гумору відтвореному образу додає хіба дещо

збільшений ніс-картоплина. Дотримуючись зовнішньої подібності, карикатурист змінив і виділив найбільш характерні риси зовнішності письменника. Але він не обмежився цим. Вербальний супровід зображення акумулював жартівливі сенси: шкільна дошка з виведеною формулою «біле + чорне = сіре» і текст-супровід

У зв'язку з вибором Уласа Самчука на президента Об'єднаних Мистецтв (ОМ — не змішувати з ОН!), слід від нього чекати нового золотого гасла. Як голова МУР-у він сказав: «Те, що для мене є чорне, для мого товариша є біле» — звичайно в сумі, тобто для читача, воно було...

сіре. Як нас учить досвід, нове гасло буде, ма-
буть, звучати: «Тепер на лаврах відпочнемо!»

Об'єднаними Мистецтвами у шаржі названо
МУР із засторогою помилково не сприймати за ОН
(саме так у повоєнному еміграційному середовищі
називали ООН — Організацію Об'єднаних Націй).

Шарж став реакцією на виголошену У. Сам-
чуком доповідь на І з'їзді МУРу, де автор сформу-
лював свої погляди на модернізацію української
літератури і проголосив ідею творення «великої
літератури». Висунуті знаним митцем тези ви-
кликали великий резонанс; хтось підтримував
доповідача, хтось виявив відверто контрверсійні
погляди. За співвідношенням обсягу інформації
креолізований текст із частковою креолізацією є
опозитивним, оскільки зміст, переданий зобра-
женням (позитивний імідж У. Самчука як пись-
менника), перебуває в певному протиріччі з вер-
бальною інформацією. Використані паралінгва-
льні засоби (різні шрифти у текстах) сприяють
чіткому висловленню авторської оцінки щодо
заповзятих дискусій творчої еліти, акцентують
неоднакове ставлення частини мистецького за-
галу до Самчукової ідеї «великої літератури». Вер-
бальна інформація містить застереження
щодо небезпеки від самозаспокоєння і небажаної
сірости, яка може запанувати в мистецтві. Не ви-
падково шаржований портрет виконано в техніці
монохромного живопису — гризайль (різними
відтінками сірого кольору).

Інший креолізований текст цього ж художника-
карикатуриста «МУР-инам слава!» (1947) вираз-
но характеризується повною креолізацією, оскі-
льки вербальна частина не може існувати само-
стійно (рис. 4). Карикатура має двох неспівмірно
зображених персонажів — українського прозаїка
У. Самчука і британського письменника Джорджа
Орвелла. Для potwierдження цієї думки в статті
подано копію оригінальної фотографії митця, на
яку, ймовірно, взурався карикатурист (рис. 5).

Для розуміння кільका зауваг. Дискурс МУРу за

свою суттю був амбівалентним, оскільки містив
суперечливі уявлення різних його представників
щодо подальшого розвитку української літера-
тури. Самчукова теза про «велику літературу»
стала засадничою, що пізніше підкреслив
Г. Грабович: «ця ідея, ця вартість, як і сам МУР,
були своєрідним продуктом суспільної та куль-
турної тотальності цього періоду» (1986, с. 57).
Однак вона не переросла в єдину програму дій
мистецького об'єднання, кожен письменник до-
тримувався власних естетичних пріоритетів.

Думки про долю мистецтва слова озвучували
різні члени організації. У. Самчук міцно стояв за
національне й етичне призначення літератури, її
естетичну досконалість («велика література» —
вияв потужного духу Нації). Його ідею спробував
перекласти мовою практики О. Грицай зі своєю
інструкцією піднесення мистецтва слова. І. Ба-
грянний обґрунтував «велику ідейність» літера-
тури, власне, її ідеологічне призначення та наго-
лосив на відповідальності письменника. На про-
тивагу таким постулатам європейський вектор
розвою художнього слова з опорою на традиції,
що виходили за межі національного, проголоси-
ли т. зв. європейці — В. Домонтович, Ю. Косач,
І. Костецький та інші, які не вважали, що велика
література неодмінно перетвориться на набуток
європейської культури. На думку Ю. Косача, тен-
денційність української літератури спричинила
«не тільки віддалення нашого письменства від
шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку
внутрішню кризу» (1946, с. 51). І. Костецький,
відстоюючи українську модель модернізму, без-
пеляційно виступив за розрив із традицією.
«Широковимірний шлях літератури» митець
пов'язував із непослабним експериментаторст-
вом, приматом естетизму, неунікним відмежу-
ванням від тенденційності, постійним пошуком
кожним письменником своєї індивідуальності.
Не випадково Г. Грабович за епіграф до цитованої
вище статті взяв висловлювання У. Самчука та
І. Костецького, які представляли кардинально
протилежні думки про майбутнє українського



Рис. 4. ДИМ [?].
МУР-инам слава!

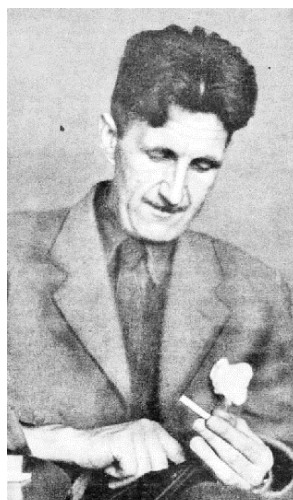


Рис. 5.
Фото Д. Орвелла



Рис. 6. Обкладинка книги «Колгосп тварин» Д. Орвелла (Новий Ульм, 1945)

письменства, а також мотто, розміщене ТЕОКом перед пародією на автора «Божественної лжі» (1946), що іронічно резюмувало сутність полеміки про велику літературу: «In the bad time — there are the bad writers» (ТЕОК, 1947, с. 28).

Постать Д. Орвелла мало не втричі більша від силуету автора тези про «велику літературу». Його зображено з великою головою; ледь вловила усмішка відсвічує якимись поблажливістю і простодушністю. У правій руці митець тримає свою книжку в перекладі українською мовою, а ліву конфузливо заховав за спину, демонструючи тим неготовність простягнути її українському колезі по перу. Його статечна постаць, як і належить представникові однієї з класичних європейських літератур, домінує над зігнутим під тягарем силуетом У. Самчука. Заголовок книги «G. Orwell. Animal Farm / Г. Оруел. Колгосп тварин», що в руках письменника, відсилає до першого україномовного видання цього роману, здійсненого Іваном Чернатинським 1945 року (рис. 6). Маркована репліка («Я збагнув <...> негативний вплив советського міту на західний соціалістичний рух») виразно натякала на підтримку британським автором демократичного соціалізму, переосмислення соціалістичних ідей і позбавлення ілюзій, що були досить поширені серед західних інтелектуалів у 1930–1940-х роках.

Натомість фігура У. Самчука виглядає не зовсім привабливо. Згорблений митець підняв праву руку у превентивному жесті (мовляв, зачекайте). У лівій руці — недбало зацібнутий портфель із написом «Проект великої літератури», тези якого сконцентрувалися у відомому заклиці: «Лупаймо ту скалу!» (Самчук, 1946, с. 52). І лишень лавровий вінок на голові мав натякати на величність, славу і тріумф чи то самого прозаїка, чи українського письменства загалом. Промовистою деталлю — куценькими штанцями — автор малюнка висловив своє скептичне ставлення до Самчукових потуг увірватися в європейський літературний мейнстрим зі своїм мистецьким проектом. Бурмотіння письменника (макаронічна фраза «КАМ-БРБуМ — Рауль дю Камбре — омбр — Льомброзо — обри — кобри — Кабро — Ебро — цебро — цебрик — Цебрик-Амнерис Амон-Ра — УНРРА — ндра — ндравити — Кіндрат — дратва — далі падає в непристойне») — це репліка одного з персонажів «Божественної лжі» І. Костецького. Деструкція мови відповідала заклицам самого автора оповідання максимально наблизитися до реальних спостережень і подавати їх у нових ритмах, словах, навіть якщо для цього довелося б витворити нову мову (Костецький, 1947, с. 36). Понуро схилена голова У. Самчука засвідчила нерозуміння письменником-традиціоналістом ні експериментаторства в мистецтві, ні всеосяжного заперечення, що їх відстоював письменник-нігіліст.

Художник покепкував над одним гуртом МУР-івців, але не залишив без уваги їхніх візаві. Підпис під малюнком «Хто повинен був написати цю

книжку — Оруел чи Костецький? Але наші письменники зайняті в МУР-і робленням великої літератури» знову відсилає до сформульованих митцем-європейцем тез: «хто автор?», «не ЩО, а ХТО і ЯК...» (Костецький, 1947, с. 33, 34). Доброзичливо-глузливим компендіумом до прихованих смислів креолізованого тексту став омофон «МУР-инам слава!» (ймовірно, з натяком на чорноробів від літератури). Креолізований текст виконує сатиричну функцію; між візуальними і вербальними компонентами усталилися синсемантичні стосунки, що засвідчило повну креолізацію інтерпретованого тексту. Відносимо його до адаптивних, оскільки зображення зумовило значне доповнення наявної вербальної інформації.

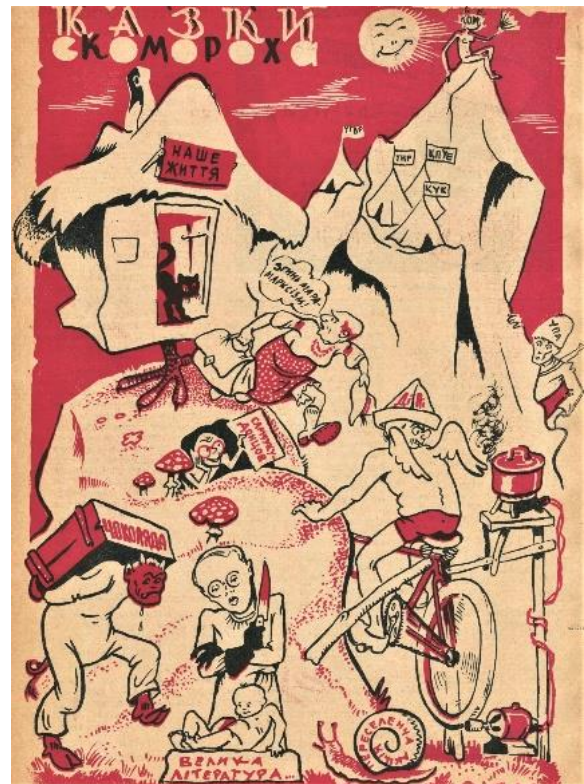


Рис. 7. ДИМ [?].
Казки скомороха

Наступна карикатура, автором якої був нерозпізнаний ДИМ, досить точно передавала атмосферу еміграційного середовища кінця 1940-х років (рис. 7). Строкатість політичних поглядів та естетичних уподобань творчої еліти не тільки приводила до дискусій, а й породжувала непорозуміння та протистояння. Вихідці з Галичини були виховані на ідеях Д. Донцова; наддніпрянці намагалися будь-що убезпечити себе від повернення під совети; а всі разом шукали можливості перебратися за океан, подалі від усюдисущого ока советських спецслужб. Малюнок «Казки скомороха» (1947) відтворює метушню в таборах Ді-Пі: хтось поспішно втікає від марксизму, інший займається гендлярством — щодуху тягне ящик шоколаду, комусь важливо налагодити еміграційний побут. Далеко в горах отаборилися представництва різних організацій і партій, зокрема

КУК (Комітет Українців Канади), ЦПУЕ (Центральне Представництво Української Еміграції в Німеччині), УНРівці та ОУНівці (останню представляє вояк УПА).

Зацікавлення викликають кілька фігур. Перше, карикатурно зображена постать із листом у руках «Самчуку — Донцов». Тут подано виразний натяк на відомий повоєнний лист ідеолога націоналізму письменникові, де публіцистично гостро засуджено відхід останнього від ідей вісниківства (Донцов, 1947). Д. Донцов нагадував адресату про їхню спільну боротьбу за українську літературу, дорікав за нападки на відомий у міжвоєнну добу часопис. По-друге, увагу привертає зображення очкарика у вбранні ката і з ножом у руках, який в очікуванні виконання присуду застиг над маленькою дитиною (метафоричний образ Самчукового проєкту «велика література»). У такий спосіб художник, скромно прибравши маску Скомороха, розставив сатиричні акценти на окремих проявах еміграційних буднів, передав ставлення до тривалих дискусій про подальшу долю мистецтва слова, що заповнили повоєнне еміграційне середовище. Життя в таборах Ді-Пі було складним, тож митці-дотепники намагалися розважити середовище інтелектуалів гумором і сміховинками. Це перша двоколірна (червоний + чорний) карикатура, яка привертала увагу до себе і мала емоційний вплив на читача.

Як бачимо, креолізований текст прикметний тим, що вербальні та візуальні компоненти взаємодіють між собою органічно. Їхній зв'язок можна простежити на змістовому, змістово-композиційному та змістово-мовному рівнях, і поза контекстом значення цих складників трактуватиметься по-іншому.

Самою есенцією великої літератури» названо У. Самчука в «Карикатурах з літератури» Теодора Курпіти (ТЕОК, с. 50). Шарж на письменника (1947) доволі невибагливий: зображення в стилі гризайль подано в профіль без будь-яких промовистих карикатурних витребеньок (рис. 8). Стиснуті легким усміхом губи, що променисто відбивається поглядом, засвідчують натуру доброзичливу і поменторськи впевнену в собі. Варто зауважити, що

Ми будемо, як всі: великими!



Із: Президентська Світлість, Улас Самчук, задивлений в світле прийдешнє великої літератури.

Рис. 8. ТЕОК [Теодор Курпіта].
Улас Самчук

першорядну роль у цій характеристиці відіграє не малюнок, а коротке мотто з виразним гумористичним акцентом: «Ми будемо, як всі: великими!» Довершує створений образ підпис під портретом: «Їх Президентська Світлість, Улас Самчук, задивлений в світле прийдешнє великої літератури». Цей креолізований текст передує двом іншим — «енциклопедичній» довідці про митця і переінакшеній на зразок проповіді публіцистичній статті «Від нас» У. Самчука (Самчук, 1947, с. 1).

МУРівські дискусії, полеміки й відверті суперечки стали центром дотепів і жартів у збірці «Буря у МУРі». Самчуків взір оприявлений у книзі фотоколажем. Власне, маємо курйозну копію картини «Три богатирі» В. Васнецова: Улас Самчук (Добриня Микитич), Євген Маланюк (Ілля Муромець) і Юрій Шерех (Олешко Попович) (рис. 9).

У цьому креолізованому тексті вербальні компоненти лаконічні: написи «Волинь» на щиті першого богатира, «Стилет і Стильос» на ратищі другого та «Органічний» на сагайдаку третього. Їх доповнює симбіоз натуралістичних і художніх авербальних знаків. Таке поєднання до певної міри знизило рівень емоційності малюнка, що вплинуло і на його інформативність. Вербальні та образотворчі елементи мають імпліцитні зв'язки. Загальне тлумачення символічних постатей доволі прозоре: найбільш виваженим і поміркованим у МУРівській бурі був Є. Маланюк; Ю. Шерех за віком наймолодший, чекає на веління старших; У. Самчук — нетерплячий, готовий кинути-ся в бій за «велику літературу». Вони в дозорі — на чатах майбутнього українського письменства.

Усі креолізовані тексти, де головним персонажем є У. Самчук чи його ідеї, інтеркультурно орієнтовані, тобто призначені для використання в межах української культури. Осмислити феномен МУРу, біографічні та світоглядні колізії його учасників, тогочасні кризові явища можна лише у контексті політичного і художньо-інтелектуального життя української повоєнної еміграції. Різноманітні художньо-естетичні практики МУРу були неприхованою антитезою дріб'язковій еміграційній політичній думці. Цю особливість помітив ще Ю. Лавріненко, слушно зауваживши



Рис. 9. Никола Угарті [Микола Степаненко].
Буря у МУРі



Рис. 10. Новорічні побажання
Лиса Микити



Рис. 11. ЕКО [Едвард Козак].
До III-го з'їзду «МУР»у



Рис. 12. [Малий Ромцьо /
Роман Купчинський].
З рисунків малого Ромця

1947 року: «Чотири теоретичних збірники МУРУ, попри наявність у них досадних пересад, є живим докором нашій політичній думці, яка ще не дала ні одного чогось рівновартісного в її політичній сфері» (Дивнич, 1947, с. 3).

Мистецькі суперечки і дискусії навколо пропагованих організацією ідей обіграно кількома карикатуристами, які використали в креолізованих текстах омофони *МУР* і *мур*. У «Новорічних побажаннях Лиса Микити» (1948) МУРУ зичили цементу для збереження міцності стіни, яку із цегли мурує збентежений У. Самчук (рис. 10). І це було слушно, оскільки протиріччя і розбіжності збурювали МУРівське середовище, а за версією Е. Козака (рис. 11) просто таки руйнували. У. Самчук та інші члени спілки подолати зіткнення всередині мистецької твердині чи впливи ззовні не могли. Жовтий колір на карикатурі Е. Козака мав попереджувальний характер — щось у МУРі таки почало руйнуватися. Обидві карикатури є текстами із частковою креолізацією, оскільки невербальні компоненти тільки ілюструють вербальні частини. Основна функція цих картинок — ілюстративна, вони містять алюзію на антагонізми і незлагодженості в самому МУРі.

Подібним за функціональним навантаженням до попередніх є гумористичний крокі «З рисунків малого Ромця» (1948), що належить Р. Купчинському. Псевдонімом *Малий Ромцьо* митець підписував свої карикатури (рис. 12). У креолізованому тексті, що імітує дитячий малюнок, художник вдався до гри слів. Він переробив відомий фразеологізм «Головою муру не проб'єш», використавши лексичний

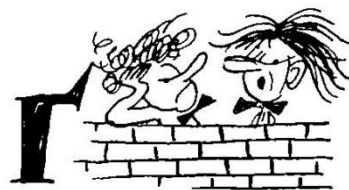


Рис. 13. Чічка Майк [Едвард Козак].
Азбука для ліквідації
неписьменності...



Рис. 14. Чічка Майк [Едвард Козак].
Українсько-американська азбука:
Хай живе нам «Мур»...

омонім: «А головою муру є Самчук».

МУРівська тема була популярна і в карикатурах-азбуках, де автором іконічної та вербальної частини був Е. Козак. Свої гумористичні шкци художник подекуди супроводжував римованими рядками, тож підписував такі тексти іншим псевдонімом — *Майк Чічка*. В «Азбуці для ліквідації неписьменності політичної еміграції, для вжитку дому і позашколи...» (1948) він акцентував інтелектуальну й естетичну мішанину, яку демонстрували представники МУРУ у своїх писаннях (рис. 13): «Гранда! Гені у МУР-і! / Гуляш в нас в літературі». Інший фрагмент з «Українсько-американської азбуки» (1952) застерігав від неспрацьки і непрофесійності, що призводили до появи творів масової літератури (рис. 14): «Хай живе нам «Мур», культура, / Хлам і літерахалтура». Закодована у вербальних частинах текстів інформація виразно ілюструє ставлення самого автора до подій, що так активно розгорталися в інтелектуальному середовищі емігрантів. Незмінним атрибутом іконічної частини тексту залишилися гумористичний портрет У. Самчука (у першому випадку — обличчя із сердитою гримасою, у другому — широко відкритий рот персонажа, жестикуляція під час надмір емоційного виступу) і кам'яний муру. Креолізація в тексті часткова, тут наявне інтеграційне співвідношення інформації, де вербальна і зображальна частини органічно

взаємодоповнюють одна одну. Основна функція тексту — інформативно-ілюстративна.

Повною мірою МУРівська тематика отримала висвітлення в карикатурі «Приїхав літературний цирк» (1948)



Рис. 15. ЕКО [Едвард Козак]. Приїхав літературний цирк

ЕКО. Тут маємо найбільш деталізовані візуальний і вербальний ряди, що допомагає зануритися в атмосферу навкололітературних змагань творчої еліти (рис. 15). Назва креолізованого тексту в переносному значенні характеризувала всю палітру настроїв, що панувала в письменницьких колах наприкінці 1940-х років. Карикатура пропонувала реципієнту поглянути на МУРівські полеміки як на мистецтво літературної акробатики, еквілібристики слова, художнього жонглювання, артистичної клоунади, творчого дресирування тварин тощо.

На графічному рівні художник створив карикатурні портретні зображення основних діячів МУРу, на вербальному послуговувався широким спектром стилістичних засобів для творення комічного ефекту. На фонетичному рівні це здебільшого гра слів — каламбури із широким використанням омонімів і паронімів: Усам Чук (У. Самчук), В. де Ржавин (В. Державин), Єндислав Ростик (Ростислав Єндик), Івась Керничка (І. Керницький). Без змін використано гумористичне прізвище Б. Нижанківського, яким митець увіразнював свою самотність у літгрупі «Дванадцятка»: «Дуфта». Наявний самотній блендинг: Шере-Шех (в основі обох складників — прізвище Шерех, але з різною кількістю пропущених літер). Трапляється і зміна статевої ідентичності персонажа: Олеся Бабія зображено у вигляді Олеси Бабіївни. Найбільш чисельними елементами творення тексту є алюзії на назви творів МУРівців: поетичні збірки «Золотий бумеранг» І. Багряного («Іван Бумаранг мистець на котурнах») і «Білий світ» В. Барки (книжка з такою назвою в одного

з персонажів карикатури), роман «Доктор Серафікус» В. Петрова-Домонтовича («Кабінет особливостей доктора Серафікуса»), оповідання «Божественна лжа» І. Костецького («акробат Камбрум на линві»), повість «Еней і життя інших» Ю. Косача («Еней — людина-гума»), повість «Пиворіз» В. Чапленка («Танок збагаченого керпакетом реаліста Василя Пиворіза»). У. Самчука зображено директором «літературного цирку» з магічним циліндром і нагайкою в руках, в оточенні трьох коней, що є візуальною алюзією на діалогію споминів «На білому коні» — «На коні вороному». Яскрава рожева палітра візуального ряду разом із вибагливими позами зображених силуетів підкреслювала різновекторність ідеологічних і художньо-естетичних уподобань МУРівської спільноти.

Усі названі візуальні та вербальні компоненти творять одне смислове ціле, хоча варто визнати особливе значення останніх для розуміння глибинних і прихованих смислів креолізованого тексту. Саме вербальна частина відсилає реципієнта до його життєвого досвіду, знань, прецедентних текстів, породжуючи тим самим інтертекстуальне тло всієї цілості.

1948 року У. Самчук опублікував роман «Морозів хутір» — перший том трилогії «Ост». Творчо працювати в умовах таборів Ді-Пі було непросто; на заваді стояли і головування в МУРі, і постійні відчити-виступи, і нагальна потреба відповідати на листи. Сам письменник нотував: «5 грудня. Пристрасно, з запоєм до виснаження і до змори, по дванадцять годин денно борюкаюся з “Ост”-ом» (1979, с. 261).

Виснажлива праця над книжкою стала об'єктом жарту в анонімному креолізованому тексті «Улас Самчук демонструє канадійським українцям свою повість “Ост”» (1949). Зроблено гумористичну спробу порівняти непосильність творчої праці з виснажливим трудом звичайнісінького землекопа (рис. 16). Ймовірно, карикатура стала імпульсивною реакцією-дотепом на новину про відчити уривків з «Осту» перед українцями Канади. Значення вербальної частини не сприймається відірвано від іконічної, що потверджує повну креолізацію тексту.

1954 року, коли МУРівські дискусії вщухли, а літературна криза нібито відійшла на маргінес, у діаспорі засновано Об'єднання Українських Письменників «Слово». Із цієї нагоди часопис «Лис Микита» подав гумореску «Зібралася компанія» і добірку із чотирьох гумористичних ілюстрацій до нього авторства незмінного Майка Чічки. Тема жартівливого матеріалу — створення творчої спілки, що об'єднала представників українського мистецтва всіх країн розселення емігрантів. Ці малюнки і текст гуморески не можна сприймати як креолізований текст (рис. 18). Ним є сама ілюстрація, де У. Самчука зображено із в'язанкою повітряних кульок із написом: «Велика література». За ним — ціла делегація представників різних видів мистецтва в складі тенора Михайла Голинського, письменника Анатолія Курдидика із сіллю та перцем у руках і маляр-монументаліста Михайла Дмитренка з пензлем (підписи зробив сам художник). На обличчях персонажів — незамасковані прихильність і доброзичливість, оскільки вони зустрічають учасників важливої події. Е. Козак назвав її «З'їзд мистців у Торонто» (підпис на образку). Першість У. Самчука цілком зрозуміла, він ніби передає естафету від повоєнної новій творчій генерації. За bastіоном фортечного муру ховається Д. Донцов — саме так побачив художник відмежування

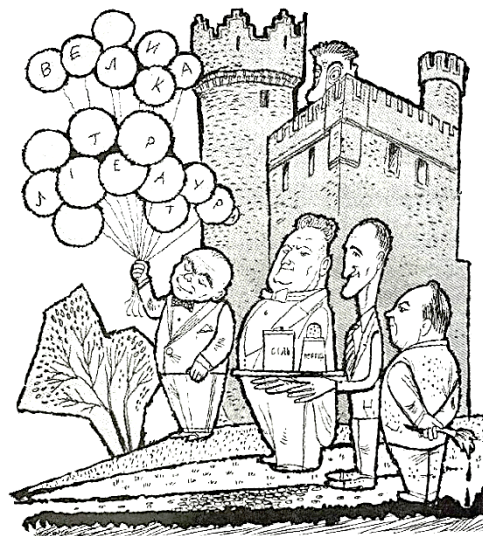
мислителя-традиціоналіста від митців, із якими активно дискутував у період МУРу. Усі зображення в креолізованому тексті стисло передають інформацію про створення об'єднання українських митців, тож виконують основну універсальну функцію — інформативну.

Усі подальші гумористичні малюнки якоюсь мірою пов'язували Самчука-письменника з «великістю», тим самим посвідчуючи значення його художнього набутку для української літератури. Так, постать поважного віком письменника з піднятими в гратуляції руками увінчала гумореску «Літературні “чуки”» (1973) Іриней Вереса. Остап Тарнавський, а саме він прибрав собі колоритний псевдонім, продовжив започатковану Е. Козаком тему «чуків». У жартівливому «біографічному довіднику» йдеться про засилля в літературі своєрідної братії: «Як в селі буває дука, / так в письменстві знайдеш Чука... / — Ой, чук-чука, чука-чук / ось де славний письменчук». Завершувалася гумореска закономірним висновком: «А над всіми — справжній Чук: / Самий головний: Сам — Чук». Інтерпретований текст прикметний тією обставиною, що вербальна частина значно перевищує розміром іконічну. Він може служити ідеальним зразком часткової креолізації, оскільки вербальний компонент не залежить від малюнка, має смислову самостійність, навіть може відокремитися й існувати без нього. Натомість зображувальному компоненту притаманна факультативність.

Досить делікатно звучить підпис до шаржу «Цим очам не перший базар...» (1966) ЕКО, де статечного У. Самчука зображено в українському вбранні з батіжком в одній руці, а в іншій — із книжкою, на якій видніється його прізвище (рис. 19). Поруч митця — молодий Пегас. Значення прислів'я *Цим очам не перший базар, а вже третій ярмарок*, що становить вербальну частину креолізованого тексту (хтось діє несправедливо,



Рис. 16. [?]. Улас Самчук демонструє канадійським українцям свою повість «Ост»



З'їзд мистців у Торонто
Самчук, Голинський, Курдидик, Дмитренко
Рис. 17. [Чічка Майк / Едвард Козак].
З'їзд мистців у Торонто



Рис. 18. Верес Іриней [Остап Тарнавський].
Літературні «чуки»

поводиться безсоромно), досить неочікуване щодо зображення. Найімовірніше, ніякого зв'язку з постаттю письменника воно не має. Маститий прозаїк, який на той час переступив шістдесятирічний поріг, все-таки товаришував зі своїм натхненником Пегасом. З крилатим конем мистецтва вони і надалі крокували поруч. Попереду, як знаємо із життєпису персонажа, буде чимало творчих здобутків. Можна припустити, що художник сміливо вкладав у цитоване прислів'я зовсім інший зміст, натякаючи на творчу працездатність письменника, попри його поважний вік. Мимоволі згадується фраза з «Енеїди» І. Котляревського, що дає змогу по-іншому декодувати зміст креолізованого тексту: «Я музу кличу не такую — / Веселу, гарну, молодую; / Старих нехай брика Пегас» (Котляревський, 1970, с. 194).

Подібним до попереднього є креолізований текст «Київ» (1980) авторства ЕКО (рис. 20). Вказівник із назвою столиці повернуто в один бік, а вершник на вороному коні мчить у протилежний. Одразу пригадується епіграф, яким відкрив одну з книжок споминів і вражень У. Самчук: «І ось я поглянув: аж ось кінь вороний, а що сидів на нім — мав вагу в руці своїй» (1990, с. 5). У креолізованому тексті збережено головні образи, лишень вагу в руці верхівця замінив основний атрибут письменницької праці — перо. За свідченням самого письменника, свою дорогу в Україну на початку 1940-х років він розпочав «під знаком апокаліптичного вершника “на білому коні” з луком преможця, а закінчено “на коні вороному” з вагою в руці своїй, щоб усе зважити і все розсудити» (1990, с. 360). За версією Е. Козака митцеві простягалася дорога на Захід (не випадково він сидить на коневі назадгузь); мчить поважний епік із пером у руці, щоб усе зважити і все описати.

Варіюючи зображення У. Самчука в обох креолізованих текстах, Е. Козак дотримався портретної схожості. Однак у центрі уваги незмінно перебувала не зовнішність персонажа, а його творча діяльність, естетичні погляди і концепції. Кожного разу це був новий погляд художника з виразним авторським почерком.

Висновки. Карикатури і шаржі в якості креолізованих текстів, що заповнили сатирично-гумористичні видання української діаспори в міжвоєнну і повоєнну добу, були оперативними жанрами реагування на важливі проблеми внутрішнього життя української спільноти та політичну ситуацію у світі. Перебування в крутежі



Рис. 19. [ЕКО / Едвард Козак].
Цим очам не перший базар...



Рис. 20. ЕКО [Едвард Козак].
[Київ]

щоденних подій давало художникам-карикатуристам можливість на художньому рівні висловлювати своє критичне ставлення до певних явищ чи осіб. Для декодування прихованих сенсів авторських інтерпретацій реципієнт повинен був мати певні культурні знання.

Більшість шаржів і карикатур на У. Самчука становлять собою тексти із частковою креолізацією, де вербальний компонент є порівняно автономним, а невербальний — додатковим елементом, і тексти з повною креолізацією, де словесний супровід не буває автономним, він цілком підпорядкований малюнку, відсилають до нього; при цьому зображення належить до обов'язкових елементів тексту. Образ письменника в креолізованих текстах витримано в межах певного канону: здебільшого це добротливий чоловік середнього віку, одягнений у підкреслено вишуканий костюм із незамінною краваткою-метеликом і певними письменницькими чи владними (характерними для мистецьких кіл) атрибутами.

Карикатури й шаржі як креолізовані тексти на художньому рівні осмислюють творчу особистість і її діяльність у часі й просторі. Вони подають виняткові біографічні відомості, з великою часткою новизни інформують про ставлення сучасників до мистецьких процесів, до яких залучена та чи інша творча натура. Тож навіть крізь товщу часу карикатури і шаржі зберігають фундовані художниками-карикатуристами переживання своєї доби, непередбачуваність, неоднозначність і виїмкову настроєвість конкретної епохи. Завдяки таким властивостям креолізовані тексти можна трактувати як додаткове джерело фактів із життєпису відомих людей, що зрідка можуть мати парадоксальний чи непередбачуваний характер. Вони дають можливість у нових часових і політичних реаліях інакше сприймати, добудовувати образ творчої особистості, інтерпретувати його трансформації, доповнювати офіційний портрет митця новими, іноді несподіваними штрихами і деталями. Саме переступлення звичного у креолізованих текстах, наповнення всього усталеного іншими (гумористичними, а частіше й сатиричними) сенсами підтримують непідробний інтерес до життя і творчості представників мистецької еліти в часі та просторі.

Ілюстрації

Рис. 1. [Козак Е.]. [1935]. Літературна нагорода має успіх... [шарж]. Назустріч: Література, мистецтво, наука, громадське життя (Львів), 5, 3.

- Рис. 2. ЕКО [Едвард Козак]. [1934]. Літературна нагорода [карикатура]. *Назустріч: Література, мистецтво, наука, громадське життя (Львів)*, 1, 8.
- Рис. 3. ДИМ [?]. [1947]. Біле + чорне = сіре [шарж]. *Запроторений Комар / Їжак (Мюнхен-Ельванген)*, 7, 4.
- Рис. 4. ДИМ [?]. [1947]. МУР-инам слава! [карикатура]. *Запроторений Комар / Їжак (Мюнхен-Ельванген)*, 8, 5.
- Рис. 5. Фото Д. Орвелла. [2017]. *Універсум: науково-публіцистичний журнал*, 5–6, 31.
- Рис. 6. Обкладинка книги «Колгосп тварин» Д. Орвелла (Новий Ульм, 1945) [2017]. *Універсум: науково-публіцистичний журнал*, 5–6, 29.
- Рис. 7. ДИМ [?]. [1947]. Казки скомороха [карикатура]. *Запроторений Комар / Їжак (Мюнхен-Ельванген)*, 11, 8.
- Рис. 8. ТЕОК [Теодор Курпіта]. [1947]. Улас Самчук: Ми будемо, як всі: великими! [шарж]. *Карикатури з літератури. Мюнхен: Скоморох*, 50.
- Рис. 9. Никола Угарти [Микола Степаненко]. [1947]. *Буря у МУРі: пародії, сатири, епіграми, жарти. Прометей*, 22.
- Рис. 10. Новорічні побажання Лиса Микити: МУРові — цементу [карикатура]. [1948]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 2, 4.
- Рис. 11. ЕКО [Едвард Козак]. [1948]. До III-го з'їзду «МУР»-у [карикатура]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 7, 8.
- Рис. 12. [Малий Ромцьо / Роман Купчинський]. [1948]. З рисунків малого Ромця [карикатура]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 10–11, 15.
- Рис. 13. Чічка Майк [Едвард Козак]. [1948]. Азбука для ліквідації неписьменності політичної еміграції, для вжитку дому і позашколи, зладили Бабай і Лис Микита [карикатура]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 17, 3–4.
- Рис. 14. Чічка Майк [Едвард Козак]. [1952]. Українсько-американська азбука: Хай живе нам «Мур» [карикатура] (с. 74). *Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори / упоряд., авт. передм. І. Дзюба. Кн. 1: Часопис «Лис Микита». Сатира, гумор, карикатура. 1948–1985. Львів*.
- Рис. 15. ЕКО [Едвард Козак]. [1948]. Приїхав літературний цирк [карикатура]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 10–11, 8–9.
- Рис. 16. [Чічка Майк / Козак Е.]. [1954]. З'їзд мистців у Торонто: Самчук, Голинський, Курдидик, Дмитренко [карикатура]. (с. 84). *Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори / упоряд., авт. передм. І. Дзюба. Кн. 1: Часопис «Лис Микита». Сатира, гумор, карикатура. 1948–1985. Львів*.
- Рис. 17. [?]. [1949]. Улас Самчук демонструє канадійським українцям свою повість «Ост» [карикатура]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 3, 7.
- Рис. 18. Верес Іриней [Остап Тарнавський]. [1973]. Літературні «чуки»: Вписав із біографічних довідників. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 5, 2.
- Рис. 19. [ЕКО / Едвард Козак]. Цим очам не перший базар... [карикатура]. [1966]. *Лис Микита: Сатира. Гумор. Карикатура (Мюнхен)*, 9, 8.
- Рис. 20. ЕКО [Едвард Козак]. [1980]. [Київ] [шарж] (с. 308). *Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори / упоряд., авт. передм. І. Дзюба. Кн. 1: Часопис «Лис Микита». Сатира, гумор, карикатура. 1948–1985. Львів*.

Покликання

- Габор, В. (Ред.) (2015). *Летіло 40 сорок. Літературні анекдоти про відомих українських письменників, митців, політиків та мистецькі й суспільно-політичні події 20–30-х рр. XX ст.* ЛА «Піраміда».
- Грабович, Г. (1986). Велика література. *Сучасність: Література, наука, мистецтво, політологія, суспільне життя (Мюнхен)*, 7–8, 46–80.
- Дзюба, І. (Упор.) (2020). *Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори. Кн. 1: Часопис «Лис Микита». Сатира, гумор, карикатура. 1948–1985. Львів*.
- Дзюба, І. (Упор.) (2021). *Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори. Кн. 2: Гумористика «Мітли» і «Комара / Їжак».* Львів.
- Дивнич, Ю. (1947). Про напасників з МУР'у і — напасників на МУР: Політиканство. *Українські вісті (Новий Ульм)*, 76(134), 3, 4.

- Донцов, Д. (1947). Лист до голови «МУР-у» п. У. Самчука. *Орлик: Місячник культури і суспільного життя*, 9, 14–18.
- Звадська, О. (2016). Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень. *Лінгвістичні дослідження: збірник наук. праць ХНПУ ім. Г.С.Сковороди*, 43, 163–169.
- Зикун, Н. (2015). Шарж у системі зображальних жанрів сатиричної публіцистики. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаніка*, 7(23), 474–483.
- Качуровський, І. (1982). Гумор української еміграції. *Сучасність: Література, наука, мистецтво, політологія, суспільне життя (Мюнхен)*, 10, 152–162.
- Ковалів, Ю. (Укл.) (2007). *Літературознавча енциклопедія у 2 т. Т. 2: М (Маадай-Кара) — Я (Я-форма)*. ВЦ «Академія».
- Косач, Ю. (1946). Вільна українська література. *МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики*, 2, 47–69.
- Костецький, І. (1947). Український реалізм ХХ століття: Співдоповідь. *МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики*, 3, 33–37.
- Котляревський, І. (1970). *Енеїда*. Дніпро.
- Маєвський, О. (2018). *Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр.* Інститут історії України НАН України.
- Самчук, У. (1946). Велика література. *МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики*, 1, 38–52.
- Самчук, У. (1947). Від нас (10.2.1947). *Літературний зошит (Новий Ульм)*, 2, 1.
- Самчук за варстатом [Інтерв'ю] (1935). Списав М. Н. Григоріїв. *Назустріч: Література, мистецтво, наука, громадське життя (Львів)*, 5, 3.
- Самчук, У. (1972). *На білому коні: Спомини і враження*. Видання товариства «Волинь».
- Самчук, У. (1990). *На коні вороному: Спомини і враження*. Видання товариства «Волинь».
- Самчук, У. (1979). *Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи*. Накладом товариства «Волинь».
- Сучасна енциклопедія України. <https://esu.com.ua/article-9807> (Дата звернення: 03.10.2023).
- Тарнавський, О. (1974). Майстер карикатури — Едвард Козак. *Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя (Мюнхен)*, 12(168), 39–57.
- ТЕОК. (1947). Улас Самчук: Ми будемо, як всі: великими! *Карикатури з літератури. Скоморох*, 28.

References (translated and transliterated)

- Dontsov, D. (1947). Lyst do holovy "MUR-u" p. U. Samchuka. *Orlyk: Misiachnyk kultury i suspilnoho zhyttia*, 9, 14–18.
- Dyvnych, Yu. (1947). Pro napasnykiv z MURu i — napasnykiv na MUR: Politykanstvo. *Ukrainski visti (Novyi Ulm)*, 76(134), 3, 4.
- Dziuba, I. (Ed.) (2020). *Pravo na smikh. Antolohiia satyry i humoru ukrainskoi diaspory. Kn. 1: Chasopys "Lys Mykyta". Satyra, humor, karykatura. 1948–1985. Lybid.*
- Dziuba, I. (Ed.) (2021). *Pravo na smikh. Antolohiia satyry i humoru ukrainskoi diaspory. Kn. 2: Humorystyka "Mitly" i "Komara / Yzhaka". Lybid.*
- Habor, V. (Red.) (2015). *Letilo 40 sorok. Literaturni anekdoty pro vidomykh ukrainskykh pysmennykiv, myttsiv, politykiv ta mystetski y suspilno-politychni podii 20–30-ky rr. XX st. LA "Piramida"*.
- Hrabovych, H. (1986). *Velyka literatura. Suchasnist: Literatura, nauka, mystetstvo, politolohiia, suspilne zhyttia (Miunkhen)*, 7–8, 46–80.
- Kachurovskiy, I. (1982). *Humor ukrainskoi emihratsii. Suchasnist: Literatura, nauka, mystetstvo, politolohiia, suspilne zhyttia (Miunkhen)*, 10, 152–162.
- Kosach, Yu. (1946). *Vilna ukrainska literatura. MUR: Zbirnyky literaturno-mystetskoi problematyky*, 2, 47–69.
- Kostetskiy, I. (1947). *Ukrainskiy realizm XX stolittia: Spivdopovid. MUR: Zbirnyky literaturno-mystetskoi problematyky*, 3, 33–37.
- Kotliarevskiy, I. (1970). *Eneida*. Dnipro.
- Kovaliv, Yu. (Ed.) (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia u 2 t. T. 2. VTs "Akademiiia"*.
- Maievskiy, O. (2018). *Politychni plakati i karykatura yak zasoby ideolohichnoi borotby v Ukraini 1939–1945 rr. Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy*.
- Samchuk za varstatom [Interviu] (1935). Spysav M. N. Hryhoriiv. *Nazustrich: Literatura, mystetstvo, nauka, hromadske zhyttia (Lviv)*, 5, 3.

- Samchuk, U. (1946). Velyka literatura. *MUR: Zbirnyky literaturno-mystetskoï problematyky*, 1, 38–52.
- Samchuk, U. (1947). Vid nas (10.2.1947). *Literaturnyi zoshyt (Novyi Ulm)*, 2, 1.
- Samchuk, U. (1972). *Na bilomu koni: Spomyny i vrazhennia*. Vydannia tovarystva "Volyn".
- Samchuk, U. (1979). *Plianeta Di-Pi: Notatky y lysty*. Nakladom tovarystva "Volyn".
- Samchuk, U. (1990). *Na koni voronomu: Spomyny i vrazhennia*. Vydannia tovarystva "Volyn".
- Suchasna entsyklopediia Ukrainy. <https://esu.com.ua/article-9807>
- Tarnavskyy, O. (1974). Maister karykatyry — Edvard Kozak. *Suchasnist: Literatura, mystetstvo, suspilne zhyttia (Miunkhen)*, 12(168), 39–57.
- TEOK. (1947). Ulas Samchuk: My budemo, yak vsi: velykymy! *Karykatyry z literatury. Skomorokh*, 28.
- Zavadska, O. (2016). Fenomen kreolizovanoho tekstu: aktualna problema suchasnykh linhvistychnykh doslidzhen. *Linhvistychni doslidzhennia: zbirnyk nauk. prats KhNPU im. H. S. Skovorody*, 43, 163–169.
- Zykun, N. (2015). Sharzh u systemi zobrazhalnykh zhanriv satyrychnoi publitsyky. *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteky Ukrainy im. V. Stefanyka*, 7(23), 474–483.

Iryna Rusnak

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

THE (UN)SERIOUS IMAGE OF ULAS SAMCHUK IN CREOLIZED TEXTS (based on satirical and humorous magazines of the Ukrainian diaspora)

The object of research in the article is creolized texts, in particular friendly cartoons and caricatures. The author defines creolized texts as texts, the structure of which consists of two components of different sign systems — verbal and non-verbal. For interpretation, the author selected eighteen friendly cartoons and caricatures of Ulas Samchuk. These are the works by Edward Kozak, Teodor Kurpita, Mykola Stepanenko, Roman Kupchynsky, and other cartoonists.

The purpose of the article is to consider the peculiarities of the representation of Ulas Samchuk in these texts; to add new — (not) serious — details to his image established in literary studies; to reveal the essence of satirical and humorous views of caricaturists on literary and semi-literary processes, in which the writer was an active participant. Contextual analysis, art historical and biographical methods were used to achieve this goal.

As a result of the research, it was concluded that caricatures and friendly cartoons of Ulas Samchuk are effective methods for insightful private characterization of a creative personality. They supplement the writer's official biography and activities with fascinating or curious details. The image of the writer is maintained within a certain canon: he is a kind middle-aged man, dressed in an emphatically refined suit with an indispensable bow tie and certain writerly or authoritative (characteristic for artistic circles) attributes.


Creolized texts at the artistic level comprehended the creative personality and their activities in time and space, provided information about the attitude of the creative elite towards the artistic processes of the interwar and post-war eras. Caricatures and friendly cartoons have preserved the unpredictability, ambiguity and reticence of Ulas Samchuk's perceived figure. This made it possible to complete the image of the writer in a different way in the new political and time realities, to interpret his transformations, to supplement the official portrait of the artist with new strokes and details.

Keywords: caricature; friendly cartoon; creolized text; verbal and nonverbal components; biography; image of the writer; Ulas Samchuk; Artistic Ukrainian Movement (MUR).

Стаття надійшла до редколегії 25.10.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.2>
УДК 821.161.2'06-2:004.77

Дмитро Зозуля

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0009-0004-3291-0823>
dzozulia29@gmail.com

ДІДЖИПОЕТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: СПЕЦИФІКА QR-КОДУ

Упродовж останніх років через постійну потребу у швидкому доступі до віртуальної реальності QR-код став однією з найважливіших цифрових технологій. Сьогодні його активно використовують у різних сферах людської діяльності — від поширення реклами до створення мистецьких творів, зокрема й у художніх книжках українських авторів. Як наслідок, ми можемо спостерігати зміни в структурі класичних літературних жанрів і безпосередньо в тканині текстів. Отже, актуальність дослідження полягає в потребі осмислення QR-коду як нового явища в сучасній українській літературі в контексті діджимодерністської поетики.

Мета цього дослідження — проаналізувати можливості використання QR-кодів у сучасній українській літературі та визначити, за яким доступу до яких матеріалів їх застосовують у прозових і поетичних творах. Об'єктом дослідження є збірка поезій Дмитра Лазуткіна «Артерія», роман Юрія Андруховича «Радіо Ніч», роман Валерія Маркуса (Ананьєва) «Сліди на дорозі», роман Доржа Бату «Моцарт 2.0». Предмет дослідження — QR-коди, розміщені в названих творах. У дослідженні застосовано компаративний, інтермедіальний і структуралістський методи аналізу.

Результати дослідження засвідчують, що обґрунтованість застосування QR-коду залежить від його розташування в друкованому джерелі, а також від того, яку інформацію можна отримати після його сканування. QR-код може бути надрукований на лицьовому боці обкладинки книжки («Моцарт 2.0» Д. Бату), на звороті обкладинки («Радіо Ніч» Ю. Андруховича) або ж усередині книжки поряд із фрагментом тексту, до якого він належить («Моцарт 2.0» Д. Бату), на сторінці з ілюстрацією поряд із віршем («Артерія» Д. Лазуткіна) чи у вигляді посилання внизу сторінки («Сліди на дорозі» В. Маркуса). Зазвичай зашифрована в QR-коді інформація містить покликання на сторінку в інтернеті з розміщеними на ній додатковими візуальними, аудіальними або текстовими матеріалами. Новизна результатів дослідження полягає у виокремленні основних функцій додаткових матеріалів, до яких надається доступ після сканування QR-коду в літературному творі: ілюстративних, довідкових і сюжетотворчих. Подальші перспективи дослідження можуть бути пов'язані зокрема з аналізом QR-коду як нового явища в друкованих драматичних творах, оскільки в цій статті було розглянуто тільки прозу й поезію.

Ключові слова: діджимодернізм; цифрові технології; QR-код; вірш; роман; сучасна українська література.

Вступ. Останні кілька десятиліть усі сфери людської діяльності перебувають під серйозним впливом цифрових технологій. Наприклад, британський учений Алан Кірбі, автор концепції діджимодернізму, у праці *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture* (2009) зазначив, що нова тенденція виникла ще в другій половині 90-х років і звідтоді набирає силу (2009, р. 1). Утім, уже з моменту розробки теорії самого А. Кірбі технології встигли зробити великий крок уперед: з'явилися нові винаходи, не описувані в згаданій праці, розвинулися вже апробовані. Зокрема однією з найважливіших діджитал-інновацій сучасності став QR-код — інструмент комунікації та нове медіа, що вибудовує місток між цифровими технологіями й традиційними засобами комунікації (Aktaş, 2017, р. 29).

Загалом QR-коди корисні, якщо на просторово обмеженому друкованому носії потрібно компактно розмістити великий об'єм інформації або посилання на інші медіа (фото, відео тощо). Саме тому вони широко застосовуються в рекламі. На банерах, постерах, сторінках журналів поряд із рекламним продуктом часто можна знайти двовимірний матричний код, за яким приховується номер телефону чи електронна пошта для зв'язку з продавцем, вебсторінка компанії-виробника, географічні координати, візуальне зображення тощо. Таке розмаїття зашифрованої інформації робить використання QR-кодів продуктивним і в інших сферах життєдіяльності людини, як-от у мистецтві й літературі. Тож серед завдань цього дослідження — аналіз можливостей застосування QR-коду в художній літературі, його місця в структурі тексту і виокремлення основних функцій додаткових матеріалів, до яких надається

доступ за допомогою цього інструменту на прикладі збірки поезій Дмитра Лазуткіна «Артерія», романів Юрія Андруховича «Радіо Ніч», Валерія Маркуса (Ананьєва) «Сліди на дорозі» та Доржа Бату «Моцарт 2.0».

Огляд літератури. Особливості функціонування QR-кодів перебувають у колі інтересів багатьох закордонних учених. Так, американський науковець Джейсон Коулман у статті «QR-коди: що це таке, і чому це має вас цікавити?» (*QR Codes: What Are They and Why Should You Care?*) досліджує історію QR-кодів, способи їхнього конструювання й застосування (наприклад, у бібліотечній справі). Важливою для досліджень у цьому напрямі є й книжка турецького вченого Джелялеттіна Акташа «Еволюція та поява QR-кодів» (*Evolution and Emergence of QR-codes*), у якій детально проаналізовано природу цього явища в контексті старих і нових медіа, розглянуто сфери застосування QR-кодів, їхні функції, обмеження й проблеми.

В Україні питанням застосування QR-кодів займалися низка різнопрофільних науковців. В. Бондаренко досліджувала QR-код як інструмент маркетингової діяльності бібліотеки (Бондаренко, 2020); С. Тройніна розглядала можливості використання цієї технології на заняттях у педагогічному коледжі (Тройніна, 2020), а М. Ващенко згадувала QR-коди як засіб викладання зарубіжної літератури (Ващенко, 2021). І. Лапшина та Н. Комарівська писали про можливості QR-кодів у книжках для дітей (Лапшина, Комарівська, 2019). Однак детального вивчення явища QR-кодів у творах української літератури ще не було, що зумовлює актуальність роботи.

Дискусія. Як указує Дж. Коулман, QR-коди були винайдені й показані світові в 1994 році дочірньою компанією Toyota — японським підприємством Denso Wave (2011, р. 17). Розробником виступив Масахіро Хара. Розрізняються QR-коди за обсягом зашифрованих даних і здатністю долати помилки. Так, станом на 2011 рік, коли вийшла стаття Дж. Коулмана, «найбільш місткий і найменш стійкий до пошкоджень код міг кодувати до 4 296 буквено-цифрових символів» (2011, р. 17).

У книжці «Еволюція та поява QR-кодів» Дж. Акташ пише про QR-код таке: «QR-код (Quick Response code — код швидкого реагування) — це технологія, що виникла в результаті обмежених технологічних можливостей лінійного одновимірного (1D) штрих-коду, її також називають класичним, або звичайним штрих-кодом» (2017, р. 29). На думку турецького дослідника, за допомогою цього інструменту традиційні засоби комунікації, такі як книжки, газети чи журнали, перетворюються на гібридні (2017, р. 29). Фактично ці зміни здійснюються завдяки додаванню на друкований носій лише одного маленького графічного символу.

Деталі програмування QR-кодів можна залишити поза увагою нашого дослідження, однак

перерахувати функціональні особливості цього явища, які подає у своїй книжці Дж. Акташ, необхідно.

Перша і дуже важлива особливість — перетворення статичної інформації в друкованому джерелі на динамічну у віртуальному просторі. Дж. Акташ тут говорить зокрема про те, що людина-сканувач може взаємодіяти з контентом, розташованим на інтернет-сторінці, до якої веде зашифроване в QR-коді посилання (2017, р. 39). Власне, із цього випливає функція, яку виконують усі QR-коди без винятку: інтерактивна. Так чи інакше, читач книжки, де використовується така цифрова технологія, змушений увімкнути спеціальну програму на електронному пристрої (наприклад, смартфоні чи планшеті), навести камеру на код, перейти за посиланням, переглянути відео / роздивитися фото / послухати музику / зіграти у флеш-гру тощо на спеціальній інтернет-сторінці, тобто докласти більше інтелектуальних і навіть фізичних зусиль для сприйняття інформації, ніж передбачає звичайне читання. Окрім того, потенційно читач може й не сканувати QR-код, лишаючись у межах друкованого носія і не зазнаючи впливу тієї частини контенту, яка розташована у віртуальному просторі.

Другою функціональною особливістю QR-кодів Дж. Акташ називає можливість безпосереднього доступу до онлайн-інформації (не потрібно користуватися пошуковиками й клавіатурою взагалі, не потрібно вводити ключові слова) (2017, р. 39). Розширюючи цю думку, можна зазначити, що ще до початку широкого використання QR-кодів у друкованих виданнях уже можна було зустріти покликання на допоміжні матеріали, розташовані в інтернеті. Такі покликання подаються просто у вигляді URL-адреси сайту, яку необхідно передруковувати вручну в пошуковик браузеру на комп'ютері чи будь-якому іншому пристрої з доступом до всесвітньої мережі. Також послатися на інтернет-джерело можна за допомогою назви сайту, проте їй теж потрібно переписувати самостійно. Очевидно, що QR-код значно спрощує процес пошуку й робить інформацію з віртуального простору доступнішою.

Третя функціональна особливість — подолання просторових обмежень (2017, р. 40). Користувач не повинен бути прив'язаним до комп'ютера, щоб зчитати цифрові дані. Відсканувати QR-код можна в будь-якій точці світу, звісно, маючи при собі смартфон чи планшет. Із цією особливістю тісно пов'язана й така: QR-коди ефективні без інтернету (2017, р. 41), оскільки зашифрована в них інформація може бути відображена безпосередньо на екрані електронного девайса — про обмеження її обсягу ми вже згадували раніше.

І остання, п'ята функціональна особливість, яку аналізує Дж. Акташ, полягає в тому, що генерація QR-коду проста й орієнтована на користувача (2017, р. 42). Нині існує велика кількість програмного забезпечення, за допомогою якого

можна створити власний QR-код. Таке програмне забезпечення зазвичай автоматизоване й не потребує глибоких знань у сфері ІТ.

Оскільки QR-коди — відносно нове явище, розглянемо особливості їх використання в сучасній українській літературі.

Збірник поезії Дмитра Лазуткіна «Артерія» цілком справедливо можна назвати одним із перших в Україні прикладів художньої літератури із застосування QR-кодів. Вийшла книжка у 2018 році у «Видавництві Старого Лева». QR-коди тут розташовуються на сусідній із віршем сторінці (поряд із кольоровою ілюстрацією Євгена Величева, у нижньому лівому кутку, на місці, де б мав бути номер сторінки). Зі 116 віршів цієї збірки таким чином проілюстровані й доповнені QR-кодами 13. Відсканувавши будь-який із них і перейшовши за посиланням, можна подивитися (а радше — послухати) один із відеороликів, що досить хаотично (навіть у різних плейлистах) розташовані на каналі Д. Лазуткіна в YouTube. Так, відео до вірша «Забувай» — у плейлісті «АРТЕРІЯ», а ролик під назвою «Помпея» — у плейлісті «Дві хтиві змії». Фактично кожен із роликів — це своєрідна аудіо-візуальна ілюстрація до поезій, оскільки в записі Д. Лазуткін або декламує, або читає речитативом, або наспівує (часто в дуеті з Борисом Севастьяновим) тексти власних віршів у музичному супроводі.

Причин у такої хаотичності може бути щонайменше дві. По-перше, появи книжки передувала однойменний музично-поетичний проєкт із тією ж назвою, який сформували власне Дмитро

Лазуткін і вже згадуваний Борис Севастьянов. Через це в обох плейлистах упереміш із роликami, які можна знайти, відсканувавши QR-коди, є музичні відео до віршів зі збірки, біля яких нема QR-кодів, або навіть відеоматеріали з концертів. По-друге, з часу появи книжки до часу написання цієї статті минуло близько п'яти років, а за такий період відео на YouTube цілком можуть переміщатися, якщо не видалятися чи блокуватися. У цьому контексті варто наголосити на одному з головних недоліків зберігання інформації у віртуальному просторі — ненадійності. А відсутність або зміна матеріалів, розташованих за покликанням, зашифрованим у QR-коді, може нівелювати сенс його застосування.

Вірш «сльози не встигли вистигти...» — не єдиний, ролик до якого має назву, що відрізняється від поданої в змісті книжки. Наприклад, відео до поезії «розвідні мости, відкриті канали...» підписане «Як всі дорослі», ролик до «Є висота, де голосу не чути...» — як «Небесні амплітуди». З одного боку, таке рішення Д. Лазуткіна дає користувачеві YouTube можливість легше знайти відео за допомогою внутрішнього пошуковика: чіткіша й коротша назва більше відповідає алгоритмам хостингу, однак, із другого боку, читач збірки це може спантеличити. Звісно, переходячи на інтернет-сторінку через покликання, зашифроване в QR-коді на друкованому носії, сплутати ролики неможливо, але, орієнтуючись на те, як підписане відео в плейлісті, читач матиме певні труднощі з пошуком відповідного вірша в змісті книжки. Крім того, назва твору — важливий елемент його структури. І якщо Д. Лазуткін не вигадав, як назвати вірш перед укладанням книжки (а в збірці текстів із повноцінними назвами менше: наприклад, «Кораблик», ролик до якого у віртуальному просторі має таку саму назву), і в змісті записав його за першим рядком, то називання ролика до цього вірша цілком може привести до зміни читачької (а разом і слухачької та глядацької) інтерпретації.

Музичний супровід у відео дібрано під настрій кожного конкретного вірша. Настрій поезії «розвідні мости, відкриті канали...» розбишацький: «розвідні мости, відкриті канали / провидіння завжди веде наосліп / я тебе не питав, але ти сказала: / ти така ж падлюка як всі дорослі» (2018, с. 83). Тож і ролик до нього з назвою «Як всі дорослі» супроводжується швидкою й синкопованою джазовою композицією, яка налаштує



Рис. 1. Плейлист «АРТЕРІЯ». Канал Дмитра Лазуткіна на YouTube

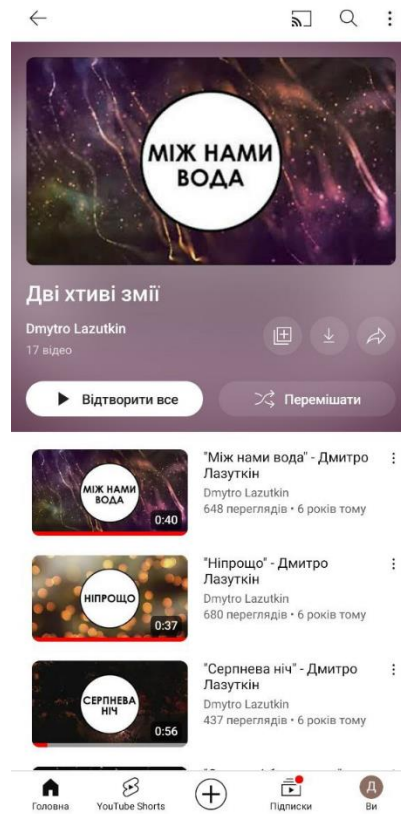


Рис. 2. Плейлист «Дві хтиві змії». Канал Дмитра Лазуткіна на YouTube



Рис. 3. Заставка до ролика «Ніпрощо»

на мажорний лад. А от настрої тексту «давайте говорити ні про що» меланхолійний: «давайте говорити ні про що / бо всі ми вщент розвіяні вітрами / і равлики з-під наших підшов / щось тихо промовляють понад нами» (2018, с. 67). Відео до цього вірша з назвою «Ніпрощо» доповнене мінімалістичною мінорною фортепіанною мелодією.

Однак якщо з музичною частиною все гаразд, то візуальна складова відео являє собою просту рухому заставку, що ставить під сумнів доцільність розміщення додаткових матеріалів саме в такому форматі.

Отже, у поетичній збірці Дмитра Лазуткіна «Артерія» QR-коди, крім того, що змушують читача до інтерактивної взаємодії з книжкою, надають також доступ до посилань на музично-візуальні ілюстрації до віршів — відеоролики, розміщені в плейлистах на каналі Д. Лазуткіна на YouTube.

Ще одним прикладом використання QR-коду в художній книжці є роман Юрія Андруховича «Радіо Ніч». Тут він лише один — розташований на звороті обкладинки, поряд із коротким поясненням: «За цим кодом ви отримаєте доступ до музичної програми “Rotsky’s List — Список Ротського”. Рекомендовано для нічного слухання» (Андрухович, 2021). І справді, відсканувавши його й перейшовши за посиланням, можна потрапити до плейлиста з 18 композицій на YouTube.

Йосип Ротський — головний герой роману. Він — лідер вигаданої революції в Україні (щоправда, дуже схожої на Революцію гідності), інтелектуал, а також талановитий музикант і ведучий радіофіру на так званому Радіо Ніч. Музика в цьому творі Ю. Андруховича є важливим елементом, який значно впливає не

тільки на пафос оповіді, а й на характер персонажів; а низка радіофірів — це взагалі обрамлення сюжету. І саме в монологах Ротського на радіо згадуються виконавці й назви композицій, прослухати які можна, відсканувавши QR-код: «Ви слухаєте Радіо Ніч. Я Йосип Ротський. На моєму годиннику п’ята шістнадцять, і час на Starless. Тільки не з King Crimson, а з Unthanks» (2021, с. 344). Усі композиції в «Rotsky’s List — Список Ротського» на YouTube розташовані в порядку їхньої згадки в тексті.

У статті «Радіофір як вставний жанр у романі “Радіо Ніч” Ю. Андруховича» Любов Печерських детально аналізує особливості використання цього елемента оповіді. Деякі з положень цієї статті потребують детальнішого ознайомлення.

На думку Л. Печерських, «експериментальність роману “Радіо Ніч” полягає, зокрема, у використанні незвичного вставного жанру, монтажно-колажної структури, нелінійного хронотопу, спричиненого специфікою вставних текстів-записів радіофірів, що демонструє трансформацію традиційних структурних моделей роману» (2021, с. 92). Тут варто додати, що використання QR-коду теж є своєрідним експериментуванням із формою твору.

Музику до свого роману Ю. Андрухович добивав ретельно. Іноді зв’язок між композицією й текстом оприявнюється не одразу, хоча й створює для уважного читача передчуття майбутніх подій, як-

от пісня Елтона Джона «I’ve seen that movie, too» з другого радіофіру, яка «розповідає про дівчину, що збирається зрадити, отже, налаштовується зв’язок із подіями, що відбудуться лише у десятому розділі роману» (2021, с. 93). Іноді він помітний моментально: «Суворий шлях шукачів Святого Граалю з пісні “Beyond the Pale” легендарної групи “Procol Harum” іронічно супроводжує розповідь (Андрухович, 2021, с. 207–212) про нездійснену подорож у Карпатські гори малого Ротського із батьком-лісником» (2021, с. 93).

Ще одним яскравим прикладом того, як музика тісно переплітається з оповіддю Ротського, є пісні Клауса Номі «The Cold Song» після радіофіру, у якому головний герой розповідає про побут учасників мирного протесту на Поштовій площі. Л. Печерських

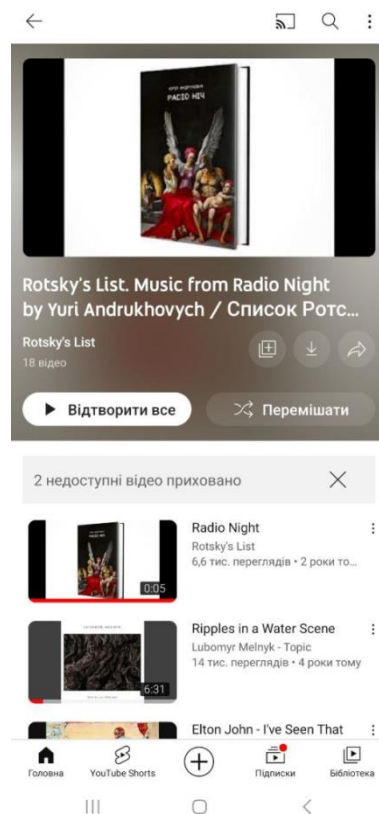


Рис. 4. Плейлист «Rotsky’s List. Music From Radio Night by Yuri Andrukhovych / Список Ротського». YouTube

зазначає, що тут «мається на увазі, очевидно, код аутсайдерства, інакшості, акцентований виконавцем, що використовується для створення підтексту появи абсолютно нового для українського суспільства трансформаційного зсуву, що не передбачає існування у координатах диктаторської влади» (2021, с. 93).

Усі наведені приклади доводять, що музика в «Радіо Ніч» не просто супроводжує оповідь, а й є своєрідною формою нарративу, а отже, QR-код, за допомогою якого її можна прослухати, полегшує доступ до матеріалів, що певним чином виконують сюжетотвірну функцію. Утім, аналізуючи те, яким чином організований плейлист «Rotsky's List — Список Ротського», варто зазначити, що відеоролики там ніяким чином не уніфіковані: вони завантажені на YouTube різними користувачами й просто зібрані до купи. Це можуть бути як повноцінні кліпи (The Unthanks — «Starless»),

так і записи з концертів, живих виступів (Девід Бові — «Wild Is The Wind») або ж просто аудіозаписи з картинкою-заставкою (Клаус Номі — «The Cold Song»). Це підвищує ризик їхнього видалення / блокування, що в майбутньому може погіршити загальне сприйняття матеріалів, зашифрованих у доступному після сканування QR-коду покликанні.

Ще одним літературним явищем, цікавим із погляду аналізу місця QR-кодів у його структурі, є роман Валерія Маркуса «Сліди на дорозі».

Як зазначає дослідниця М. Рябченко,

відмінність книжки — у її інтермедіальності: увесь ілюстративний матеріал виведено в цифровий простір за допомогою штрих-кодів, а це дає змогу переглянути не лише традиційні для воєнних творів фотоматеріали, а й відео (на одному з них читач (глядач?) може бачити запис справжнього бою в реальному часі). (2019, с. 69)

Науковиця стверджує, що структурно «Сліди на дорозі» — це гранично відкритий до реципієнта сповідальний художньо-автобіографічний нарратив. Такому, подекуди ледь не щоденниковому, текстові наявність QR-кодів значно спрощує процес фіксування й передачі особистого болючого військового досвіду.

Цікавим фактором у взаємодії автора й читача є наявність у книжці аркушавкладення з поясненнями щодо того, як потрібно читати роман і користуватися QR-кодом.

QR-коди розташовані внизу сторінок у вигляді пронумерованих посилань (часто по кілька на сторінку). Усі покликання ведуть на сайт В. Маркуса (Ананьєва) slid.com.ua, де можна знайти ілюстративні матеріали різного штибу (фото й відео, зокрема — запис реального бою, знятого російським терористом Моторолою (Маркус, 2022, с. 254), фото військової техніки (2022, с. 180), інформаційний ролик про загиблих після збиття українського літака ІЛ під час посадки в Луганському аеропорті (2022 с, 257) або навіть



Рис. 5. Запис реального бою

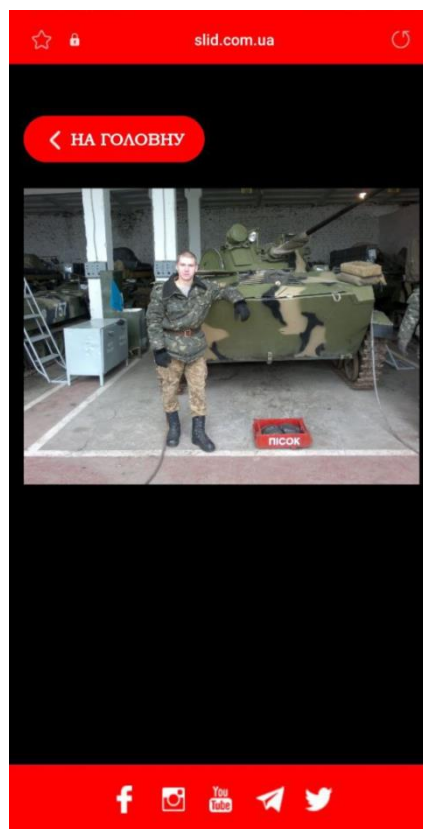


Рис. 6. Фото військової техніки

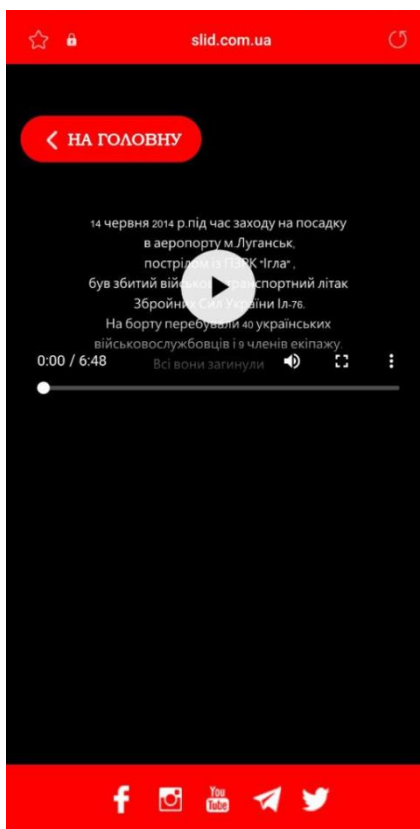


Рис. 7. Інформаційний ролик про загиблих після збиття українського літака ІЛ

сюжет із пропагандистських російських ЗМІ щодо подій на Сході України (2022, с. 190). Ось, наприклад, уривок із роману, поєднаний із російським пропагандистським роликком, який можна знайти після сканування коду:

Він повідав про загальний настрій серед росіян та їхніх ЗМІ: бандерівці, фашисти, вбивства і викрадення російськомовних, заборона на російську мову... <...> Як у таку маячню можна повірити? Таке враження, наче ми з росіянами споконвіку жили за величезним парканом, і раптом цей паркан впав, а ми перше побачили одне одного. (2022, с. 190)

У кінці — посилання на QR-код.

Загалом у книжці понад 80 QR-кодів, а на сайті В. Маркуса (Анаєва) — більше сотні фото- й відеоматеріалів. У різних випадках вони можуть виконувати одразу кілька функцій: ілюстративну, довідкову, сюжетотворчу і, звісно, інтерактивну.

Дорж Бату також використовує QR-коди в романі «Моцарт 2.0». Перший QR-код розміщений одразу на лицьовому боці обкладинки книжки, поряд з іменем автора — це звернення Д. Бату до читача з поясненнями, про що книжка, й закликом сканувати QR-коди, яких тут доволі багато. Містять вони покликання або на записи музичних композицій, які слухає / виконує / згадує головний герой — Моцарт, фантастичним чином реінкарнований у сучасному Нью-Йорку (плейлист «“Моцарт 2.0”. Музика» на YouTube-каналі Д. Бату), або на монологи самого Д. Бату й відеозаписи вулиць

«Великого яблука» (плейлист «“Моцарт 2.0”. Локації»), на яких розвиваються події роману. Плейлисти чітко структуровані й мають айдентику, що за візуальним стилем збігається з ілюстраціями всередині книжки. До прикладу, поряд зі згадкою Моцарта про *Lacrimosa* — QR-код із посиланням на музичний запис цього твору (2021, с. 38), на наступній сторінці після слів «Це була тема “siciliana” — повільного й романтичного танцю, фа-дієз мінорна композиція — єдина, як він написав навесні 1786 року, друга частина Концерту для фортепіано з оркестром, *adagio* фа-дієз мінор» (2021, с. 113) — код із посиланням на виконання цієї композиції, а поряд зі згадкою про П'яту Авеню (2021, с. 219) — зашифрований лінк на відео з плейлиста «“Моцарт 2.0”. Локації» із відеозйомкою й детальним описом цієї вулиці від самого Д. Бату.

З огляду на це можна стверджувати, що розміщені в романі «Моцарт 2.0» QR-коди виконують інтерактивну функцію й надають доступ до посилання на ілюстративні й довідкові матеріали.

Висновки. У цьому дослідженні окреслено історію появи й розвитку QR-кодів, розглянуто їх і проаналізовано особливості використання в текстах сучасної української літератури. Зазначено, що вони використовуються у творах різних жанрів: поезіях Д. Лазуткіна зі збірки «Артерія», романах Ю. Андруховича «Радіо Ніч», В. Маркуса (Анаєва) «Сліди на дорозі», Д. Бату «Моцарт 2.0». QR-коди є інтерактивними й надають доступ до матеріалів, що виконують ілюстративну, довідкову чи сюжетотвірну функції.



Рис. 8. Плейлист «Моцарт 2.0. Музика». Канал Batuu Books на YouTube

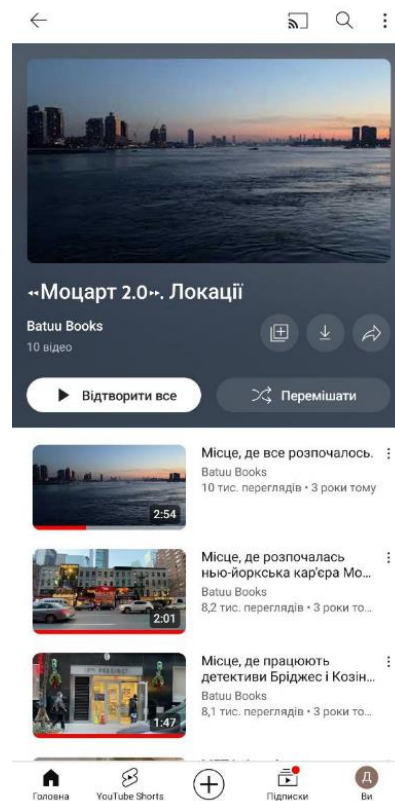


Рис. 9. Плейлист «Моцарт 2.0. Локації». Канал Batuu Books на YouTube

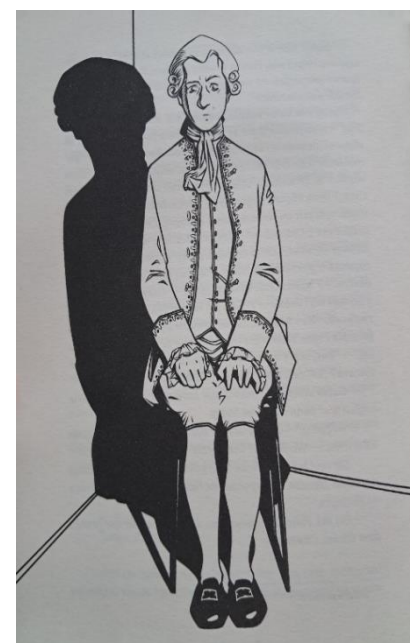


Рис. 10. Ілюстрація до роману «Моцарт 2.0» (Бату, 2021, с. 42)

У розглянутих творах QR-коди розташовують-ся таким чином:

– на зворотному боці обкладинки книжки, поряд із коротким описом змісту й проблематики роману («Радіо Ніч» Юрія Андруховича);

– на лицьовому боці обкладинки книжки, поряд з іменем автора («Моцарт 2.0» Доржа Бату);

– усередині книжки, на сторінці з ілюстрацією, поряд із віршем («Артерія» Дмитра Лазуткіна);

– усередині книжки, на сторінці поряд із уривком тексту, до якого належить QR-код («Моцарт 2.0» Доржа Бату);

– усередині книжки, внизу сторінки, оформлені як посилання («Сліди на дорозі» Валерія Маркуса).

Інформація, зашифрована в QR-коді, найчастіше містить посилання на інтернет-сторінку, де можна знайти додаткові фото-, відео-, аудіо- або текстові матеріали, хоча потенційно невеликий фрагмент тексту чи не надто важке зображення можна розмістити й одразу всередині такого коду.

Окрім цього, у дослідженні акцентовано на проблемах, із якими можна зіткнутися під час застосування QR-кодів, а також на тому, у чому полягають недоліки їхнього використання сучасними українськими авторами. Оскільки використання QR-кодів — явище відносно нове у творах сучасної української літератури, то проаналізовані тексти засвідчують пошук як поетами, так і прозаїками ефективності в їх застосуванні. Це має бути продумана стратегія додаткового впливу на реципієнта, а не лише своєрідна піар-акція, щоб привабити увагу сучасного читача, часто залюбленого у віртуальний простір. Оскільки йдеться про естетичні феномени, то кожний автор повинен не лише продумати, а й дібрати матеріал до QR-кодів таким чином, щоб він допомагав розкрити авторський задум, не створюючи при цьому зайвого інформаційного шуму.

Покликання

- Андрухович, Ю. (2021). *Радіо Ніч*. Меридіан Чернівці.
- Бату, Д. (2021). *Моцарт 2.0*. Видавництво Старого Лева.
- Бондаренко, В. (2020). QR-код як інструмент маркетингової діяльності бібліотеки. *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук*, 5, 127–142. <https://doi.org/10.31866/2616-7654.5.2020.205735>
- Ващенко, М. (2021). Сучасні тенденції у викладанні зарубіжної літератури в школі. *Semper Tiro*, 10, 5–8.
- Лазуткін, Д. (2018). *Артерія*. Видавництво Старого Лева.
- Лапшина, І., & Комарівська, Н. (2019). Використання елементів сучасних інноваційних технологій у формуванні інтересу до дитячої літератури у дітей дошкільного віку. У Л. Калмикова, І. Волженцева, Н. Гавриш, Л. Лохвицька, Н. Харченко, Т. Андреева, І. Луценко, О. Прокоф'єва (Ред.), *Інноваційні технології в дошкільній освіті* (с. 85–86). Перещав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди.
- Маркус, В. (2022). *Сліди на дорозі*. Наш Формат.
- Печерських, Л. (2021). Радіоефір як вставний жанр у романі «Радіо Ніч» Ю. Андруховича. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 41, 3, 90–96. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-14>

Рябченко, М. (2019). Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і час*, 6, 62–73. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.06.62-73>

Тройніна, С. (2020). Можливості використання технології QR-кодів на заняттях художньо-естетичного циклу в педагогічному коледжі. У Г. Москалик, Н. Денга, Л. Крупіна, В. Шакоцько, В. Деркач, Т. Кулікова, О. Діброва, П. Стегній, Т. Яценко (Ред.), *Актуальні питання сучасної підготовки: творчість, майстерність* (с. 237–241). Кременчуцький педагогічний коледж імені А. С. Макаренка.

Aktaş, C. (2017). *The Evolution and Emergence of QR Codes*. Cambridge Scholars Publishing.

Coleman, J. (2011). QR codes: what are they and why should you care? *Kansas Library Association College and University Libraries Section Proceedings*, 1, 16–23. <https://doi.org/10.4148/culs.v1i0.1355>

Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Bloomsbury Publishing USA.

References (translated and transliterated)

- Aktaş, C. (2017). *The Evolution and Emergence of QR Codes*. Cambridge Scholars Publishing.
- Andrukhovych, Yu. (2021). *Radio Nich* [Radio Night]. Merydian Chernovits.
- Batu, D. (2021). *Motsart 2.0* [Mozart 2.0]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Bondarenko, V. (2020). QR-kod yak instrument marketynhovoї diialnosti biblioteki [QR Code as a Tool of the Marketing Library Activity]. *Ukrainskyi zhurnal z bibliotekoznavstva ta informatsiynykh nauk*, 5, 127–142. <https://doi.org/10.31866/2616-7654.5.2020.205735>
- Coleman, J. (2011). QR codes: what are they and why should you care? *Kansas Library Association College and University Libraries Section Proceedings*, 1, 16–23. <https://doi.org/10.4148/culs.v1i0.1355>
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Bloomsbury Publishing USA.
- Lazutkin, D. (2018). *Arteriia* [Artery]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Lapshyna, I., & Komarivska, N. (2019). Vykorystannia elementiv suchasnykh innovatsiynykh tekhnolohii u formuvanni interesu do dytiachoi literatury u ditei doshkilnoho viku [The use of elements of modern innovative technologies in the formation of interest in children's literature in preschool children]. In L. Kalmykova, I. Volzhentseva, N. Havrysh, L. Lokhvytska, N. Kharchenko, T. Andreieva, I. Lutsenko, O. Prokofieva (Eds.), *Innovatsiini tekhnolohii v doshkilnii osviti* (pp. 85–86). Pereiaslav-Khmelnyskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Hryhoriia Skovorody.
- Markus, V. (2022). *Slidy na dorozii* [Footprints on the Road]. Nash Format.
- Pecherskykh, L. (2021). Radioefir yak vstavnyi zhanr u romani "Radio Nich" Yu. Andrukhovycha [Radio Broadcasting as an Insert Genre in Yu. Andrukhovych's Radio Night]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 41, 3, 90–96. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-14>
- Riabchenko, M. (2019). Kombatantska proza v suchasni ukrainskii literaturi: zhanrovi ta khudozhni osoblyvosti [Combatant prose in contemporary Ukrainian literature: genre and artistic features]. *Slovo i chas*, 6, 62–73. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.06.62-73>
- Troinina, S. (2020). Mozhylyvosti vykorystannia tekhnolohii QR-kodiv na zaniattiakh khudozhno-estetychnoho tsykladu v pedahohichnomu koledzhi [Possibilities of using QR code technology in the classes of the artistic and aesthetic cycle in a pedagogical college]. In H. Moskalyk, N. Denha, L. Krupina, V. Shakotko, V. Derkach, T. Kulikova, O. Dibrova, P. Stehni, T. Yatsenko (Eds.), *Aktualni pytannia suchasnoi pidhotovky: tvorchist, maisternist* (pp. 237–241). Kremenchutskyi pedahohichnyi koledzh imeni A. S. Makarenka.
- Vashchenko, M. (2021). Suchasni tendentsii u vykladanni zarubizhnoi literatury v shkoli [Modern Trends in Teaching Foreign Literature at School]. *Semper Tiro*, 10, 5–8.

Dmytro Zozulia

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

DIGITAL POETICS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE: SPECIFICS OF THE QR CODE

In recent years, due to the constant need for quick access to virtual reality, the QR code has become one of the most important digital technologies. Today, it is actively used in various spheres of human activity, for example, the distribution of advertising or the creation of artistic works, including fiction books by Ukrainian authors. As a result, we can observe changes in the structure of classical literary genres and in the text itself. Thus, the relevance of the study lies in the need to comprehend the QR code as a new phenomenon in contemporary Ukrainian literature in the context of digimodernist poetics.

This study aims to analyze the possibilities of using QR codes in contemporary Ukrainian literature and determine what materials they are used to access in prose and poetry. The object of the study is the collection of poems "Artery" by Dmytro Lazutkin, the novels "Radio Night" by Yuri Andrukhovych, "Footprints on the Road" by Valerii Markus (Ananiev), and "Mozart 2.0" by Dorje Batuu. The subject of the study is QR codes placed in these works. The study uses comparative, intermedial, and structuralist methods of analysis.


The results of the study show that the validity of using a QR code depends on its location in the printed text, as well as on what information can be obtained by scanning it. A QR code can be printed on the front cover of a book ("Mozart 2.0" by D. Batuu), on the back cover of a book ("Radio Night" by Yu. Andrukhovych) or inside the book next to the text fragment to which it refers ("Mozart 2.0" by D. Batuu), on a page with an illustration next to a poem ("Artery" by D. Lazutkin), or as a link at the bottom of the page ("Footprints on the Road" by V. Markus). Usually, the information encoded in a QR code contains a link to a page on the Internet with additional visual, audio, or textual materials posted on it. The novelty of the research results lies in the identification of the main functions of additional materials that can be accessed after scanning a QR code in a literary work: interactive, illustrative, informative and plot-forming. Further research prospects may be related, in particular, to the analysis of the QR code as a new phenomenon in printed dramatic works, since this article has considered only prose and poetry.

Keywords: digimodernism; digital technologies; QR code; poem; novel; contemporary Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редколегії 20.11.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.3>
УДК 82.161.2.-1.09:141

Микола Васьків

Науково-дослідний інститут українознавства МОН України
вул. Ісаакяна, 18, Київ, 01135, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>
mvaskiv@ukr.net

СТИХІЙНИЙ МАТЕРІАЛІЗМ, ІНФОРМАЦІЯ (ПАМ'ЯТЬ) І ЛЮДИНА В ПОЕЗІЇ ПАВЛА МОВЧАНА

Частина друга

Актуальність статті зумовлена потребою визначити філософську основу світогляду й поетичного світу класика української літератури ХХ–ХХІ ст. Павла Мовчана (1939 р. н.) — давньогрецький стихійний матеріалізм — як підґрунтя загальнолюдської та національної пам'яті, тягlosti історії. Особливості Мовчанового стихійного матеріалізму становлять предмет дослідження. Основною проблемою статті є відтворений у поезії П. Мовчана зв'язок кожної конкретної екзистенції з мільйонлітньою історією матеріального світу, людства й конкретної — української — нації, роль цієї екзистенції як єдиної ланки в передачі інформації (пам'яті) від минулого до майбутнього. Для вирішення цієї проблеми застосовувалися культурно-історичний, біографічний, герменевтичний і формальний (філологічний) методи дослідження.

У результаті дослідження простежено образи чотирьох стихій у ліричних творах поета. У різних варіантах (вода — сніг, дощ, криниця, джерело, водойми, кров та ін.; земля — ґрунт, глина, пісок, камінь, сіль тощо; вогонь — сонце, світло, промінь і т. д.; повітря — вітер, марево, вихор і т. п.) ці стихії стають найважливішими в бутті українського селянина-землероба, а отже, й етносу.

Стихії-першооснови перебувають у постійному русі, творенні нових речей, предметів, явищ як синтезу стихій і їх неминучому руйнуванні. Залишаються тільки латентні невеликі відбитки існування й перетворень матерії у вигляді енергії (інформації), у відчитанні, збереженні, передаванні якої наступним поколінням полягає покликання, призначення людини у світі.

У поетичному світі та світоглядній концепції поета синкретично поєднується пізнання загальносвітових і українських національних витоків буття, що визначають сутність нашого сьогоденного й майбутнього життя. Людина як поєднання чотирьох стихій, як частка споконвічного руху стихій нерозривно пов'язана зі своїм, споконвіку призначеним, простором, довкіллям. Загальнолюдська й етнічна пам'ять як інша назва енергії-інформації єднає людину з часом і простором, дає можливість знайти й реалізувати власне призначення на землі.

Ключові слова: Павло Мовчан; стихійний матеріалізм; вода; земля; повітря; вогонь; рух; енергія; інформація; пам'ять.

І. Дзюба подає широкий спектр символічних прочитань образу води:

вода (а її багатоманітний рух означено в поезії Мовчана безліччю предивних дієслів) — образ і часу, і минулості, заглади, непам'яті й водночас протистояння часові, й змивання минулих форм життя задля майбутніх, і твірна сила, і плідне оновлення, скресання, ламання змертвої даності, і сила життя супроти застою та м'яка всевиповнююча снага, що єднає розпрошені дрібки життя, дає цілість поділеному світові. (2023, с. 46)

Символіку води (снігу, льоду, дощу, туману, джерела, криниці, струмка, річки, озера, моря тощо) в Мовчана можна продовжувати і продовжувати: на те вона й символіка, а не алегорія. Проте не можна оминати символічне значення

води як єдиної ланки між минулим і людиною, між довкіллям і людиною.

У приватних розмовах Павло Михайлович ділився дитячими спогадами-враженнями, коли туман, післядощова вода висотували з глибин давньоукраїнську минувшину, зримі конкретні постаті давньоруських лицарів, ближчих за часом козаків чи зовсім далеких наших предків — землеробів і воїнів (Васьків, 2023, с. 322). Інформацію про минуле приносила і приносить текуча вода (отже, таки можна двічі, багаторазово вступити в одну річку), ця інформація, зокрема, зберігається й передається в назвах водойм.

А в назвах річок криється глибинна інформація про наші історичні витoki. Не можу намілюватися такими мелодійними найменуваннями, як Трубіж, Стугна, Альта, Здвиж... У них домінує звукове начало. А хіба нам нічого не

промовляють назви річок: Горинь, Удай, Случ, Смотрич, Збруч, Остер, Супій, Сян... А хіба не промовиста назва Десни, що з правої руки примикає до головної ріки, а примкнута до неї ж — Прип'ять... А засліплююча влітку своїм густо-синім кольором Синюха, а річка Золотоноша, а Вепр, а Тетерів... А яка переконлива назва в річки Стоход... Проте найвеличніші, незважаючи на присутність на нашій землі не просто річки, а якогось позачасового явища — Дніпра, річка Бог, та Буг <...> Бог... Один Бог та один Буг на 30 тисяч річок. <...> Течія мови і течія річок, адже вздовж річок розселилися споконвіків наші пращури, набираючись від них життєвої повноти, знятості, напругості, цілеспрямованості. Голос людський біля води впотужнюється, а часом і віддзеркалюється. <...> І пісенний материк ніби накладається на водоносну національну систему. (Мовчан, 2018, с. 122, 123)

І далі П. Мовчан згадує про здатність йорданської води передавати божественно-космічну енергію-інформацію, про воду як відтворення «витоків» «самого життя», українського й загально-світового.

Вода як енергетично-інформаційна ланка епох і людей, етносів постійно зринає у віршах поета. Чи не найповніше ця символіка постає в поемі «Потоп», про що йдеться в Л. Талалая, коли вода змиває все суще на світі, але й відроджує забуте чи знищене: «Починається переосмислення “речей, забутих в підковчезнім світі”, відновлення родової пам'яті» (2023, с. 214). Подібну думку формулює й Н. Гаврилюк. Мертва вода відмежовує ліричного героя (а може, й усіх сущих?) від «країни мертвих», проте «Коли “межі часу водами розмити”, ліричний персонаж іще тісніше бачить свою сув'язь із батьком і дідом» (2023, с. 398). Отже, містично-незнищенна інформація попри те, що майже незримо розчинена у воді, стає пам'яттю, яка в'яже людину з родом, із родовим, етнічним, всесвітнім минулим і буттям.

У цьому сенсі в П. Мовчана вода стає і носієм-передавачем генетичної пам'яті, яка також містично незбагненна й одночасно неподоланна, незнищенна: «Єднаючи усіх водою, / струмує час — життя мина, / і радість, змішану з журбою, / п'є кожен, кожен п'є до дна» (1999а, с. 279); «мов пучки в кулаці — зійшлися / річки, єднаючи землян...» (1999а, с. 279); «О крапле голосна, росино світоповна, / лиш ти одна геть все спроможна охопить, / що глибина твоя болюча, негріховна, / вбирає забуття, щоб зрима відродить» (1999а, с. 300). Вода зовнішнього світу входить у людину, концентрується, перетворюючись на кров, яка у творчості П. Мовчана, як і в українському фольклорі, стає заміником генів («голос крові»), генів роду, етносу й вічного та вічно мінливого довілля («Не байдужістю, ні, а єднає жадання любов'ю / із твоїми вустами уста щиромовних джерел. / <...>

і корінням тоненьким вода у тобі проростає сьогодні, / аби замкнута кров з вічним плином твоїм сполучить» (1999а, с. 286); «була то пам'ять крові — я чітко зрозумів» (1999а, с. 303)).

Потужною інформаційною енергетикою насажена і стихія землі в різних її виявах, яку може чи не може відчути й передати людина. Павло Мовчан не лише метафорично, у поезії, відтворює цю думку, а й наводить наукові аргументи на користь такої концепції:

Український кристалічний щит став ніби своєрідною підвалиною нашого національного буття, він дає відповідну земну енергетику, що намагнічує кожен особистість. <...> Саме це зумовлює, як стверджують вчені, виникнення на українському ґрунті великих історичних цивілізацій і сформувало відповідний світогляд наших пращурів. (2018, с. 116–117)

Українські терени приймають і передають енергію-інформацію, і засвоїти її можуть лише українці:

Наскільки незвичайна наша, насичена різними енергіями земля, яку лише ми і спроможні сприймати у її повноті самопрояву? Вона, земля, зберігає таємниці, зберігає інформацію, яку чужинці-заволоки ніколи не вичитували і не вичитають ані зі снігів, ані з маревних з'яв, ані з розлитих у повітрі голосів... (2018, с. 95)

Усе це узгоджувалося і з запозиченим від вавилонян ученням, що логос Космосу й логос окремої людини співзвучні між собою, але людині для гармонійного буття у світі треба вміти прислухатися до космічного та власного логосів.

Такі інтелектуальні переконання відтворюються й у художніх образах Мовчанової поезії. Енергетична наснаженість землі, закарбована в ній інформація під впливом непередбачуваного вихороподібного руху могла розпадатися на текучий пісок («Леле, скрізьнота така, що тебе розмива по піщинці» (1999а, с. 87); «Вся сума днів і сума вчинків, / весь почерговий їхній хід — / це тільки пригорща піщинок <...> Воно це все — ніщо, безглуздя» (1999а, с. 363)), розсипаючись на розрізнені, неплідні піщинки-фрагменти («щось не сходить пісок вже тридцять весну...» (1999а, с. 95); «у вуха ж щідивсь лійкуватий пісок» (1999а, с. 375)), а могла ущільнюватися, концентруватися в камінь, який убирає багато інформації, що може й придавити, та, мовчазний, важко «прочитується» («праворуч підеш — мовчазний камінь, / але всюди-усюди знаки на твою присутність / <...> Змикаєш губи, і стільки в тобі тих слів, / стільки неназваної радості, / що пальцем виводиш її на глині, гострієм на камені» (1999а, с. 287)), а то й у важку інформаційно, але «безгомінну» гранітну брилу («рукою ведеш по гранітній

скрижалі — / гладенька, немовби і слів не було» (1999а, с. 294)).

Інформація важко закарбовується в камінь, у переносному і прямому сенсі слова: «і вічність натікала похвилинно / у звивини роздряпин кам'яних <...> Що не вмещалося в око, / те переніс у глибину глибин» (1999а, с. 218). Камінь різьблять і залишають по собі латентну пам'ять людина, вирування стихій, повільний, важкий, але невпинний поступ історії. На певних поворотах буття розпорошена до піщин енергія минулого знову збирається воедино, ущільнюючись, конденсуючись до каменю як «осереддя» інформації: «Цей водобіг потрібен каменю, що вироста з піщинок, / примагнічених душею каменю» (1999b, с. 113).

У поезії «Валун» відтворюється вирування стихій-першооснов, їх обмін і наснаження енергією в нових вигляді й формах:

Перемішані, зв'ялені: тут плоди, там рука...
Крізь лунку горловину прокручує час
і зернину, й пилину, і здрібнених нас.
Та склубочений вихор готує ретельно заміс,
щоб розлити по формах нетанучий віск:
птахо — дерево — людо — глино — зерно...
(1999а, с. 378)

Зрештою рух форм вивершується валуном, який запечатує інформацію, запечатує пам'ять, ховає її під собою й у собі («аби наніч закрити отой протяг важким валуном»), тому прорватися до неї дуже важко.

Та камінь саме запечатує, а не умертвляє енергію пам'яті. Ця енергія вбирається звідусіль: «На ньому вода полишала глибокі позначки», «на ньому чи з нього підносився погляд далекий», «Безсмертя своє покладали на тебе були можливо-владці, / кайлом карбували чоло відчайдухи, завзяті...» (1999а, с. 121). Від грубих ударів об камінь «випорскує іскра нерідко», проте таке невміле добування відгуку короткотривале, непевне, бо іскра «гине миттєво, / і з'яву життєву надовго затягує мрево». Невловна, але потужна пам'ять каменю не зникає, навпаки, вона чекає на належне її відчитання: «І камінь горбатий, сукупивши стільки терпіння, / мов улик, гуде, вже близький до прозріння» (1999b, с. 121). Інколи такої інформації-пам'яті набирається щораз більше, аж надмірно.

Саме про це йдеться в поезії «Камінець». Його як єднальну нитку з минулим і майбутнім бере зі собою ліричний герой «на певність, на міцність, на жорен-поріг». Прочитати його витоки і призначення дуже важко («але ти не здалий його розколоть»), він наповнюється, як свідомість і підсвідомість героя, все більшим обсягом інформації, стає тягарем, якого неможливо позбутися: «весь вік не позбутись тобі кабали, / бо став валуном той камінчик дрібний, / що взяв у дорогу, щоб певність зміцнить» (1999а, с. 476). Проте ота

важко, нечітко прочитувана інформація, яка безмірно обтяжує ліричного героя й викликає бажання кинути оцей камінь пам'яті, також дає сенс його буттю, незримо вказує мету, до якої треба прагнути:

Зате маєш певність — гора кам'яна,
проте під ногами гуде глибина,
то краще за каменем далі іти,
забувши про прірви, провали, мости;
про те, що чим далі, тим глибшає слід,
і суне той камінь до вічних воріт.
(1999а, с. 476)

Читання поеми П. Мовчана «Материк» викликає здивування: до чого тут материк, якщо він сприймається як синонім чи споріднене слово до континенту, частини світу тощо. У результаті такого здивування інтерпретація поеми перетворюється в певні спекуляції на кшталт того, що йдеться про материк окремого українського світу, української ментальності, духовності тощо. Частково й така інтерпретація має право на існування, бо значною мірою узгоджується з духом твору. Проте згадаймо: слово «материк» двічі вживається в тексті поеми. Перший раз — коли гробарі копають загальну могилу: «Далі вже нікуди: там лише камінь суцільний. / Будеш довбати, то землю проб'єш на той бік... / Це — материк...» Можна би подумати, що образно йдеться про якийсь материк по той бік землі. Проте «гул підземельний пройшов», «Аж у Москві обізвилися боєм куранти» (1999b, с. 321), отже, це щось спільне в глибині землі, що сполучає українське село із кремлівськими стінами.

Що мається на увазі під «материком», пояснив сам Павло Мовчан: це глибинний пласт під ґрунтом, глиною, піском і окремим камінням, коли йде вже суцільний непробивний піщаник, що місцями перетворений на незрушну брилу, від якої неможливо відщипнути навіть малі шматки. Уписуючи цей материк у символіку Мовчанової поезії, можемо стверджувати: це найглибший і найщільніший пласт національної, світової пам'яті, що викликає асоціації з Шевченковим Великим Льохом, якого так і не докопалися москалі та який надійно зберігає сакральну інформацію. У поемі «Материк» на підтвердження такого прочитання символіки часто згадуються земля, каміння, брили, пісок, видобуті іскри пам'яті, що одразу гаснуть... Тому марні спроби гробарів знищити пам'ять, закопати її, зруйнувати її щільний материк: «кайла крушать вперто материк <...> Кайлом добута іскра з дна могили / випалювала струмом мені жили / і, пам'ять знищивши, верталася назад» (1999b, с. 327). Проте, як і Великий Льох, материк в образі заледенілої брили береже пам'ять, історію минулих років, передусім 33-го, аби ліричний герой, поетове alter ego, таки видобув її на поверхню:

<...> чорніє іскра у могильній кризі.
Вона дримає в брилі безпробудно,
немов чекає: день настане судний,
проклянуть її вона — розлушить лід
і перетопить уцілілий світ... (1999b, с. 328)

Інформаційною енергетикою наснажується й сіль як частка стихії землі («сіль землі»), концентруючи в собі не стільки знання, скільки досвід важких переживань, гіркоти, випробувань і стійкості: «де ряхтіє сіль, як сльози» (1999a, с. 85), «В дрібці солі радість згіркне» (1999a, с. 85), «Сіль тамує / гіркоту в кристалі кожнім» (1999a, с. 87), «Сіллю снігів осіда каламуть піднебесна» (1999a, с. 320), «і став, як сіль, стооким» (1999a, с. 300).

Мертва до певного часу глина, ще один варіант землі як стихії в поезії П. Мовчана, виповнюється захищеною інформацією під впливом людських рук чи загадкового космічного логосу («Вигорає на сонці глина руда, наче кров. / Чути стукіт копит, і посвист нагайок, і стогін — / то пощезлі віки озів свій подають із землі» (1999a, с. 103); «В замісі глини — сон, і тиша, і любов, / у гніздах глини — схов, щоб відродитись знов» (1999a, с. 214)), які мнуть, місять, формують її на кшталт того, як це робить гончар, сповнюючи нібито мертвою до цього енергією. У цьому сенсі концептуальною видається поезія «Заміс».

Укотре копають глину для зведення хати «для сина», й копач, ліричний герой, веде умовний діалог із речовиною, яка то чітко формується, то знову розсипається: «Тіло моє запікається чорно, / круто нас мне гончарева рука...»;

Ти не навіки лягаєш в заміс,
бо на розвалищах всюди жовтієш,
легко втрачаючи форму і зміст.
Зраджують думку, зраджують руку,
глиняна книго, твої сторінки.
Занотувала вічну розлуку,
та й розкололася на черепки. (1999a, с. 500)

Тому невпинно «міситься глина, міситься круто, / щоб нетривку нашу пам'ять тримать...», інформація, на відміну від глини, не розпадається, не зникає, а передається в інші форми («Глиняні вінця дай пригубити — / глина у глину перетече...»), аби зрештою дійти до значно важливішого, чи не головного «адресата» — людини, створеної Богом теж із глини: «П'ю... Але серце завше неси-те / глиняним жаром груди пече» (1999a, с. 501). Олюднення інформаційної насиченості, енергії стихій надає структурованості світові.

Це стосується структурованості простору, та насамперед — структурованості часу. Рух, взаємоперехід і протистояння стихій без людини мають хаотичний, різнобічний характер. Уключеність людини до нього визначає рух часу від минулого до майбутнього через людину в сучасності, робить його «історією», й буття людини (людей-сучасників) становить мізерний етап, ба

навіть мізерну мить у світовій історії, але ця людина, ця мізерна мить є сполучною, необхідною ланкою між минулим і майбутнім. «Ти — сполучувальна ланка поміж тим, що було і що буде... Нитка часу тчеться і через тебе» (Мовчан, 2018, с. 233). Отих сполучувальних ланок безмірно багато, кожна з них майже непомітна, але без них існування наділеного сенсом світу неможливе.

Часто від людини може зовсім не залишитися енергетично-інформаційного сліду («і ти порожнечу / на іншу — таку ж / перемножиш» (1999b, с. 438)), часто — лише «слід, / як від дощу на шибіці» (1999b, с. 448), бо «вік — сніжинка-однокрилка» (1999b, с. 437), та накладання ледь помітних «слідів» у минулому так чи так визначає буття в теперішньому, сучасні «сліди» передають інформаційно-енергетичну наснаженість і визначеність майбутнього, стають невмирущою пам'яттю вічності, яка складається з непевних окремих людських пам'ятей і пам'яті, що закарбовується у вічно рухливих витворах незнищених стихій-першоелементів.

Людське покликання полягає не лише у сполучуванні часів, а й у належному прочитанні минулого й належній передачі майбутньому призначення всіх суцільних у всі часи предметів, явищ і їх видозмін. І. Дзюба зауважує, що «образи пам'яті» в Мовчана «пов'язані з умовно-поетичним мотивом “розкручування” світового часу назад, повернення світового буття до вихідної точки. <...> Спосіб парадоксального переживання еволюції життя, грандіозного процесу творення — рухаючись зором не від початку до кінця, а від кінця до початку» (2023, с. 42). Частково це так, але й не зовсім так. У минулому найвищою волею запрограмовано подальший розвиток світу, зокрема й людського, тому завдання кожної людини — повертатися в минуле, аби відчитати трансцендентні істини «програми», постійно звірятися з нею в теперішньому бутті й у формуванні майбутнього.

Про це сам П. Мовчан пише так: «ти пересвідчуєшся, що час не однонаправлений, а двонаправлений, що минуле рухається назустріч майбутньому і навпаки...» (2018, с. 233); «Лише викривлене ставлення до проблеми часу, особливо минулого, коли абсолютизувалося майбутнє, що спричинилося до своєрідної релігії прогресу, не дало та й подосі не дає можливості прочитати першозмісти цих метакодів. <...> Зіставляючи міфологічно минуле з історично-достеменним чи віртуальним сьогоденням, ми можемо стверджувати, що духовна величина людини постійно змінювана» (2018, с. 239). Отже, у ліриці Павло Мовчан найчастіше зазирає в минуле, творить повноцінні картини-видіння минулого з метою визначити координати власного місця в матеріальному й духовному часопросторі, усвідомити себе та своє призначення для завтрашнього дня.

Як невід'ємну частку людства, як краплю води, у якій відтворюються властивості всього океану,

розглядає Мовчанового ліричного героя М. Ласло-Куцюк: «Мовчан розглядає себе як представника людського роду, історія якого є вічним коловидним рухом, повторенням тих самих піднесень і падінь» (2023а, с. 111). Аналізуючи Мовчанову поему «Потоп», до подібних узагальнень приходить і В. Кордун: «Епічність і глибоко лірична природа переживання через генетичний сплав із історією людства універсалізується, душа людини, душа ліричного героя розростається до вселенських масштабів, тяжіючи до витоків людяності, гуманістичних начал» (2023, с. 199). Це стверджує і сам П. Мовчан: «Кожна істота, і передовсім людина, є Божим промінцем, недоторканою святинею. І людству необхідно було пройти історичним шляхом усвідомлення себе як частки Всесвіту, частки абсолюту, в якій, як у голограмі, відбивається і Всесвіт, і Бог...» (2018, с. 242). Отже, людина у світовій історії є майже ніщою, проте є вона і «вселенських масштабів», і відповідальність її дуже велика в нерозривному ланцюгу збереження й передачі інформації.

В основі ж Мовчанової поетики — вічножива, відстоювана традиція, що є нашим середовищем тих, що жили до нас, і тих, що житимуть після нас. Тільки завдячуючи їй, людина приходить у свій, а не чужий для неї світ, духовно спілкується з попередниками, щось передає майбутньому. (Талалай, 2023, с. 210)

Поняття «свій, а не чужий для неї світ» поєднує в собі щонайменше два ключові рівні. З одного боку, йдеться про весь матеріальний і нематеріальний світ нашої планети й космосу, у кожному куточку Землі людина має своїх попередників, трансформоване ними, олюднене довкілля, навіть ландшафти, «другу» природу. Призначення конкретної людини — осягнути сенс і знаки олюднення, зберегти й доповнити їх для наступних поколінь.

З іншого боку, йдеться про справді «свій» терен, призначений споконвіку для тебе як для частки конкретного етносу.

Це читання української чорноземлі, мандрівка історією цивілізації загалом і біографією нашого народу зокрема. <...> Тут глибокий історико-культурний шар Мовчанової поезії виїшов на поверхню. Крок за кроком веде автор читача сходами в глибоке підземелля століть. Там, мов літери із книги роду, постають перед духовним зором предмети, що їх археологи називають пам'ятками матеріальної культури. (Слабошпицький, 2023b, с. 85)

Енергетичний (інформаційний) обмін між довікільям і людьми для П. Мовчана не є лише поетичною метафорою, символом чи загальносвітним явищем, а й набуває чіткої національно-етнічної конкретики, чому присвячено більшу

частину «Витоків»: Український кристалічний щит, його ледь підвищений радіаційний фон, енергетичне випромінювання гармонізовані з енергетичними хвилями українського етносу; саме тому на українських теренах довго (з точки зору світової історії) не затримувалися чужинці; натомість велика відповідальність, покликання українців — уловити цю інформаційно-енергетичну спорідненість і відповідно налаштувати своє буття в цьому світі, лише на цій землі тощо.

У віршах, поетичному мовленні П. Мовчана це відтворюється як поклик рідної землі, рідного етносу від далеких віків до сьогодення, відтворюючись в образах свідомої та підсвідомої пам'яті. «Цей вірш (“У попелі білім...” — М. В.) — про подорож ліричного героя попелищем пам'яті. Про те, як звідкись із далеких літ його гукає далекий голос (це, до речі, один із суто “мовчанівських” мотивів)» (Слабошпицький, 2023b, с. 83). Еквівалентом Мовчанової поетичної пам'яті в науковій мові якраз і є інформація, енергія, випромінювання, хвилі, хоча ці еквіваленти так ніколи й не пояснять вичерпно сутності образу пам'яті, яка передається через письмена, тексти, від покоління до покоління, через матеріальні знаки, що їх відчитують не лише археологи, а й кожен мешканець української землі, як і Землі загалом: «З-під землі вирина кам'яний Угаріт, / аби ми прочитали запечену глину: / кожна літера — щілина в світ, / крізь яку протікають хвилини...» (Мовчан, 1999b, с. 311).

Та є ще й сакральна інформація, сакральна пам'ять у сконцентрованому вигляді, яку повинні розгорнути до розлогої, цілісної концепції людина (зокрема й передусім — поет) та етнос людей, містично сприйнявши й оформивши її. Різновидом такої пам'яті є пам'ять генетична, коли зародкові клітини дрібного насіння або заплідненого сімені (чи не найяскравіший приклад — поема «Потоп») містять животворну інформаційно-енергію про велетенське дерево або дорослу живу істоту:

Перетворення, пересотворення. Цар-кокос перетвілюся у пшеничне зерно, макове стебло — в мачину, яблуня згортається в серцевинні зернятка, дуб, крислатий і багатовіковий, згортається у жолуді. <...> У звичайний жолудь чи яблукове зерня потужне дерево згортає себе для майбутнього часу, часу воскресіння: це своєрідна рослинна ентелехія. (2018, с. 230, 232)

Невипадково збірка 1983 року мала назву «Жолудь», але ця неосяжна таємниця природи викликала у творчості Павла Мовчана захват і прагнення її осягнути від другої збірки, «Кори», й до останніх віршів поета.

Проте не лише зародки містять сакральну інформацію — вона захована в живій і неживій природі, астральних тілах, у вічному й безкінечному Космосі, у Всесвіті:

Якесь далеке-далеке нагадування нам про інші часи, про вічне літо, просто про вічність, від якої ми відлучені були, але пам'ять про неї зберігаємо. І нам про ту вічність і про відчуження нагадують збережені солярні і люнарні символи, нагадують форми яблука, винограду, нагадують глибокі води, безодняве небо, далекі небокраї і пахощі квітів, дерев, землі, всі приємні духмяні і незабутні смаки. (2018, с. 233)

Ось ота найглибше захована інформація містично спливає в рядках поета через видіння, сни, марення й передається, опосередковано, через образи, читачам:

лякливий зір в безодню не пірна,
бо знаджують його земні провали,
і він читає тлінні письмена.
А там... ген там... для янголів ті знаки
і не для сущих писаний закон...
Нечитана абетка зодіаку...
Вп'ялися пучки в теплий ще балкон.
Бо раптом лопне, ніби перевесло,
обмежуюча розум близь земна,
і спалахне в очах сльоза небесна,
і зоряна — в душі — речовина. (1999а, с. 419)

Пізнання, осягнення цієї латентної, але не знищеної інформації, її фіксація й передавання наступним поколінням уможливають усвідомлення власного сенсу життя, власного призначення в нескінченному русі матерії, втіленої в чотирьох емпедоклівських стихіях, у нескінченній низці людських екзистенцій на визначеній споконвіку рідній землі.

Висновки. Дослідники творчості Павла Мовчана (І. Дзюба, Ю. Ковалів, М. Слабошпицький, Л. Талалай, Л. Череватенко та ін.) неодноразово зосереджувалися на аналізі концептуальних «сімей метафор»: води, піску, каміння, солі, хліба, землі, глини, вітру, вогню, порогу, глини, світла тощо. Вони ґрунтовно розглядали кожну з метафор, поокремо чи в пов'язанні з іншими, розкривали широкий спектр їх символічних значень, їхнє місце в поетичному світі П. Мовчана. Кожен із дослідників неодмінно наголошував на тому, що ніколи ці концепти не відтворювалися у віршах поета статично, вони завжди перебували в русі, у вихорі взаємоперетворень матерії.

Сам Павло Мовчан повідомив, що серед ключових образів-метафор вирізняються чотири стихії в усіх їх можливих видозмінах — вода (сніг, криниця, струмок, джерело, річка), земля (пісок, глина, камінь, сіль), вогонь (сонце, світло, проміння) і повітря (вихор, вітер, марево). І ці стихії, їх зв'язок і взаємоперетворення він поклав в основу власного світобачення свідомо, під впливом античного стихійного матеріалізму, філософів-іонійців, серед яких Емпедокл першим назвав незнищеними першоелементами світу всі чотири із зазначених стихій (попередники виокре-

млювали якусь одну чи дві з них). Саме чотири стихії найорганічніше вписались у споконвічне буття українців-землеробів, життя самого автора, дали можливість найповніше й найглибше відтворити їх і вписати в багатотисячолітню історію Землі.

Світ в уявленні «мілетців» був неструктурованим, постійно рухався й перебував між Хаосом і Космосом, і людина, її душа в них були невід'ємною та невідокремленою часткою цього химерного руху, вихору стихій. Павло Мовчан надає людині структуротвірну функцію. Буття кожної особи є майже непомітним у вічній історії, та саме воно надає історії лінійного руху від минулого через сучасність у майбутнє. Ліричний герой усвідомлює драматичність (чи, на думку багатьох дослідників, трагічність) власного швидкоплинного життя на тлі вічної історії, але він примирюється з миттєвістю власного буття й малопомітним власним слідом на землі.

Він шукає і знаходить підстави для такого примирення у визначенні власного сенсу буття, місця в неперервному плінні історії. Від сотворення світу вищою волею були сформульовані сакральні заповіді гармонійного, досконалого буття. Попри постійне творення й руйнування, знищення незнищених стихій оте сакральне минуле залишає свої малопомітні сліди, енергетичні згустки, інформаційні знаки. Й людина здатна відчитати ці сліди та знаки — з видозмін матеріальних стихій, археологічних пам'яток і навіть ландшафту й зоряного неба, з фольклору й писемних текстів, з інформаційно безмежних зародкових клітин, таємниці яких, можливо, так ніколи й не буде розгадана до кінця...

Людина здатна відчитати більшу чи меншу, але мізерну частину зафіксованої в різних формах енергії-інформації, додати до неї значно мізернішу частку власної інформації й потім зафіксувати і передати іншим поколінням, аби ті могли собі повернути вже на новому щаблі історії гармонійне, досконале буття в далекому минулому. Найбільші можливості в цьому мають люди, наділені здатністю містично проникати в сутність речей, із маленьких фрагментів відтворювати цілісні, яскраві картини минулого. Таким стає ліричний герой поезії Павла Мовчана — alter ego самого автора.

У поетичному світі та світоглядній концепції поета синкретично поєднується пізнання загальносвітових і українських національних «витоків» буття, що визначають сутність нашого сьогоденного й майбутнього життя. Людина як поєднання чотирьох стихій, як частка споконвічного руху стихій нерозривно пов'язана зі своїм, споконвіку призначеним, простором, довкіллям. Загальнолюдська й етнічна пам'ять як інша назва енергії-інформації єднає людину із часом і простором, дає можливість знайти й реалізувати власне призначення на землі. Поет отримує право і привілей відчитувати й передавати цю пам'ять сучасникам

і наступникам, які, своєю чергою, отримують право, привілей і обов'язок відчитувати вічні істини з поетових віршів.

Покликання

- Аннінський, Л. (2023). Дзвінкий вершник... *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 165–169). Ярославів Вал.
- Бичко, І. (Ред.) (1994). *Філософія. Курс лекцій*. Либідь.
- Васьків, М. (2023). Містично-візійний поет Павло Мовчан. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 320–341). Ярославів Вал.
- Гаврилюк, Н. (2023). Материк у пісках безпам'ятства. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 397–404). Ярославів Вал.
- Гітович, І. (2023). «Слово суще, лукаве, спасенне...» *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 95–105). Ярославів Вал.
- Дейч, О. (2023). Світ поета. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 144–148). Ярославів Вал.
- Дзюба, І. (2023). Цілюща сіль самопізнання. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 19–48). Ярославів Вал.
- Іванов, В. (2009). *Аспекти масової комунікації. Частина 1. Інформація і комунікація*. Центр Вільної Преси.
- Йовенко, С. (2023). Крапки у Книзі Життя Павла Мовчана. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 120–136). Ярославів Вал.
- Ковалів, Ю. (2023а). *Натурфілософська метафора Павла Мовчана. Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 292–305). Ярославів Вал.
- Ковалів, Ю. (2023б). *Натурфілософські портали Павла Мовчана. Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 278–291). Ярославів Вал.
- Кордун, В. (2023). Любов життя тождана: Роздуми про поетичний світ Павла Мовчана. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 186–202). Ярославів Вал.
- Ласло-Куцук, М. (2023а). Павло Мовчан і сучасна європейська поезія. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 118–119). Ярославів Вал.
- Ласло-Куцук, М. (2023б). Про філософічність поезії: нотатки про добірку віршів Павла Мовчана. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 105–117). Ярославів Вал.
- Макаров, А. (2023). Романтика чи марнослів'я? *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 137–143). Ярославів Вал.
- Мовчан, П. (1999а). *Твори в 3 т. Т. 1. Голос: поезії*. ВЦ «Просвіта».
- Мовчан, П. (1999б). *Твори в 3 т. Т. 2. Межовий камінь: поезії*. ВЦ «Просвіта».
- Мовчан, П. (2018). Витоки. У П. Мовчан, *Український формат: зб. статей, есеїв, виступів* (с. 94–242). ВЦ «Просвіта».
- Моренець, В. (2023). Кризь вічність і мить. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 216–219). Ярославів Вал.
- Рассел, Б. (1995). *Історія західної філософії*. Основи.
- Слабошпицький, М. (2023а). Бути поетом сьогодні. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 90–92). Ярославів Вал.
- Слабошпицький, М. (2023б). «Біжучу мить бери в майбутній час...» *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 68–89). Ярославів Вал.
- Слабошпицький, М. (2023с). «Що чув, що бачив — не забув»: Павло Мовчан. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 49–67). Ярославів Вал.
- Славинський, М. (2023). Павло Мовчан: «Навіть звичайна абетка — це своєрідний відбиток зоряного неба». *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 453–469). Ярославів Вал.
- Талалай, Л. (2023). У колі «вічних» тем: Пунктиром про поезію Павла Мовчана. *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 203–215). Ярославів Вал.
- Таранов, П. (1997). *Анатомія мудрості: 120 філософів в 2 т. Т. 1*. Реноме.
- Череватенко, Л. (2023). «Лягають зерна у надію...» *Цілюща сіль самопізнання: Про Павла Мовчана та його творчість* (с. 149–164). Ярославів Вал.

References (translated and transliterated)

- Anninskyi, L. (2023). Dzvinkyi vershnyk... [Ringing Rider...]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 165–169). Yaroslaviv Val.
- Bychko, I. (Ed.) (1994). *Filosofii. Kurs lektzii*. Lybid.
- Cherevatenko, L. (2023). "Liahaiut zerna u nadiiu..." ["The seeds lay down in hope..."]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 149–164). Yaroslaviv Val.
- Deich, O. (2023). Svit poeta [Poet's World]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 144–148). Yaroslaviv Val.
- Dziuba, I. (2023). Tsiliushcha sil samopiznannia [The healing salt of self-knowledge]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 19–48). Yaroslaviv Val.
- Havryliuk, N. (2023). Materyk u piskakh bezpamiatstva [The mainland in the sands of unconsciousness]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 397–404). Yaroslaviv Val.
- Hitovych, I. (2023). "Slovo sushche, lukave, spasenne..." ["The word is real, cunning, saving..."]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 95–105). Yaroslaviv Val.
- Ivanov, V. (2009). *Aspekty massovoy kommunikatsii. Chast 1. Informatsiya i kommunikatsiya* [Aspects of mass communication. Part 1. Information and Communication]. Tsentr Vilnoi Presy.
- Kordun, V. (2023). Liubov zhyttiu totozhna: Rozdumy pro poetychnyi svit Pavla Movchana [Love for life is identical: Reflections on the poetic world of Pavlo Movchan]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 186–202). Yaroslaviv Val.
- Kovaliv, Yu. (2023a). Naturfilosofska metafora Pavla Movchana [Natural philosophical metaphor of Pavel Movchan]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 292–305). Yaroslaviv Val.
- Kovaliv, Yu. (2023b). Naturfilosofski portaly Pavla Movchana [Natural philosophical portals of Pavel Movchan]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 278–291). Yaroslaviv Val.
- Laslo-Kutsiuk, M. (2023a). Pavlo Movchan i suchasna yevropeiska poezii [Pavlo Movchan and modern European poetry]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 118–119). Yaroslaviv Val.
- Laslo-Kutsiuk, M. (2023b). Pro filosofichnist poezii: notatky pro dobirku virshiv Pavla Movchana [On the philosophical nature of poetry: notes on the selection of poems by Pavlo Movchan]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 105–117). Yaroslaviv Val.
- Makarov, A. (2023). Romantyka chy marnoslivia? [Romance or vanity?]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 137–143). Yaroslaviv Val.
- Morenets, V. (2023). Kriz vichnist i myt [Through eternity and moment]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 216–219). Yaroslaviv Val.
- Movchan, P. (1999a). *Tvory v 3 t. T. 1. Holos: poezii* [Works in 3 vol. Vol. 1. Voice: Poems]. VTs "Prosvita".
- Movchan, P. (1999b). *Tvory v 3 t. T. 2. Mezhovyi kamin: poezii* [Works in 3 vol. Vol. 2. Boundary Stone: Poems]. VTs "Prosvita".
- Movchan, P. (2018). Vytoky [Origins]. In P. Movchan, *Ukrainskyi format* (pp. 94–242). VTs "Prosvita".
- Russel, B. (1995). *Istoriia zakhidnoi filosofii* [History of Western philosophy]. Osnovy.
- Slaboshpytskyi, M. (2023a). Buty poetom sohodni [Being a poet today]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 90–92). Yaroslaviv Val.
- Slaboshpytskyi, M. (2023b). "Bizhuchu myt bery v maibutnii chas..." ["Take the running moment in the future..."]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 68–89). Yaroslaviv Val.
- Slaboshpytskyi, M. (2023c). "Shcho chuv, shcho bachyv — ne zabuv": Pavlo Movchan ["What I heard, what I saw — I have not forgotten": Pavlo Movchan]. *Tsilushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 49–67). Yaroslaviv Val.
- Slavynskyi, M. (2023). Pavlo Movchan: "Navit zvychaina abetka — tse svoieridnyi vidbytok zorianoho neba" [Pavlo Movchan: "Even the usual alphabet is a kind of imprint of the starry

- sky”]. *Tsiliushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 453–469). Yaroslaviv Val.
- Talalai, L. (2023). U koli “vichnykh” tem: Punktyrom pro poeziiu Pavla Movchana [In the circle of “eternal” themes: Dotted line about the poetry of Pavlo Movchan]. *Tsiliushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 203–215). Yaroslaviv Val.
- Taranov, P. (1997). *Anatomiya mudrosti: 120 filozofov v 2 t. T. 1. Renome* [Anatomy of wisdom: 120 philosophers in 2 vols. V. 1.]. Renome.

- Vaskiv, M. (2023). Mistychno-viziinyi poet Pavlo Movchan [Mystical and visionary poet Pavlo Movchan]. *Tsiliushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 320–341). Yaroslaviv Val.
- Yovenko, S. (2023). Krapky u Knyzi Zhyttia Pavla Movchana [Points in the Book of Life of Pavlo Movchan]. *Tsiliushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist* (pp. 120–136). Yaroslaviv Val.

Mykola Vaskiv

Research Institute of Ukrainian Studies of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Ukraine

SPONTANEOUS MATERIALISM, INFORMATION (MEMORY) AND MAN IN THE POETRY OF PAVLO MOVCHAN

Part two

The relevance of the article is due to the need to determine the philosophical basis of the worldview and poetic world of the Ukrainian literature classic of the XX–XXI centuries Pavlo Movchan (born in 1939) — ancient Greek spontaneous materialism — as the basis of universal and national memory, the continuity of history. The peculiarities of Movchan’s spontaneous materialism are the subject of research. The main problem of the article is the connection of each specific existence with the million-year history of the material world, humanity and a specific — Ukrainian — nation, reproduced in P. Movchan’s poetry, the role of this existence as a connecting link in the transfer of information (memory) from the past to the future. Cultural-historical, biographical, hermeneutic and formal (philological) research methods were used to solve this problem.

As a result of the study, the images of the four elements were traced in the poet’s lyrical works. Different forms (water — snow, rain, well, spring, reservoirs, blood, etc.; earth — soil, clay, sand, stone, salt, etc.; fire — sun, light, ray, etc.; air — wind, whirlwind, etc.) of these elements become the most important in the life of the Ukrainian peasant-farmer, and therefore also of the ethnoses.

The primary elements are in constant motion, creating new things, objects, and phenomena as a synthesis of elements and their inevitable destruction. Only latent small imprints of the existence and transformations of matter in the form of energy (information) remain while reading. The preservation and the transmission of this energy to the next generations is the vocation, the purpose of a man in the world.


The poetic world and the poet’s ideological concept syncretically combine knowledge of the global and Ukrainian national origins of existence, which determine the essence of our present and future life. Man as a combination of four elements, as a part of the primordial movement of the elements, is inextricably linked with his destined space, environment. Universal and ethnic memory as another name for energy-information unites a person with time and space, makes it possible to find and realize one’s own purpose on earth.

Keywords: Pavlo Movchan; spontaneous materialism; water; ground; air; fire; movement; energy; information; memory.


Стаття надійшла до редколегії 14.06.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.4>
UDC 82(091)

Alina Mozolevska

Petro Mohyla Black Sea National University
68 Desantnykiv street, 10, Mykolaiv, 54003, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0002-1550-8734>
alina.shkurat@gmail.com

Olha Polishchuk

Petro Mohyla Black Sea National University
68 Desantnykiv street, 10, Mykolaiv, 54003, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0001-8133-2813>
polishchuk5olha@gmail.com

**DYSTOPIAN FUTURE AND BORDERS OF HUMANITY:
ANALYZING «THE ROAD» (2006) BY CORMAC MCCARTHY
AND «POMYRANA» (2016) BY TARAS ANTYPOVYCH**

The article explores the artistic means of representation of the degradation of food practices in the post-apocalyptic literary discourse of contemporary writers. The study focuses on the strategies of food culture degradation in the post-humanist discourse of two novels — Cormac McCarthy’s “The Road” and Taras Antypovych’s “Pomyrana”. Using interpretative and comparative methods, the article aims to concentrate on the existential issues of the novels and compare the artistic means of depicting the moral degradation of humanity and the decline of food culture in “The Road” and “Pomyrana”.

The research results affirm that the portrayal of food not only highlights the struggle for survival but also carries symbolic and metaphorical significance. Both authors use the issue of food supply to reflect the collective anxieties of modern society and to link the issue of moral degradation and the survival of human beings. Food imagery is used to describe possible means of survival for the protagonists in the post-apocalyptic world, symbolizes the lost world (“The Road”) and reflects the inner moral state of a community (“Pomyrana”). The expression “you are what you eat” has a special significance in these texts — in Pomyrana the semi-robotized people eat inedible substances to satisfy their animalistic hunger, eventually turning to cannibalism, which reflects their deep moral degradation. In “The Road”, the protagonists continuously choose starvation over cannibalism, spending their time looking for pre-apocalyptic food and for a chance at survival. In this case, cannibalism is presented as a liminal food practice of “bad people”. The novelty of the article lies in the comparative approach to analyzing how food-related discourse is portrayed throughout the novels and what cannibalism reveals about both the characters and society as a whole. Thus, cannibalism serves as a means to construct the boundary between human and inhuman, defines categories of good and evil, and illustrates the moral orientations of the heroes in the analyzed novels.

Keywords: post-apocalyptic literature; dystopia; cannibalism; hunger.

Introduction

In his book *Dystopian Fiction and Political Thought*, Adam Stock argues that we live in dystopian times, and that the dystopia genre has achieved symbolic cultural value in representing fears and anxieties about the future (2019, p. 2). Dystopian fictions and post-apocalyptic narratives mirror the contemporary world and enable discussions about pertinent, world changing issues such as governance and power, discrimination, economic and political crises, social instabilities, and existential hopes and fears. By trying to find possible solutions to these issues, post-apocalyptic narratives also explore the ways to stay truly human in the context of survival horror, “by testing not only our physical survival skills, but also our values, our morals, and our beliefs” (Gurr, 2015, p. 1). In this paper, we will focus our attention on the exploration of alternative foodscapes that

recently became one of the central themes of dystopian imagery and “a constant image and metaphor within dystopian and utopian genres” (Mayer, 2019). The possible visions of the future generate discussions about how food will be produced and what or who exactly humans will eat in the post-apocalyptic world. While imagining new ecosystems and speculating about the issue of food supply in the overpopulated globalized community, the authors also investigate the distortion of the human / nature relationship in consumer society. In this research, we have analyzed how hunger and starvation can not only modify or destroy the eating culture but also blur the boundaries of normality after “the end of the world”. Who can survive in a post-apocalyptic world? How and why can they survive? What do they do to ensure their survival? What can be the sources of food? In what circumstances can food become the symbol of

power or domination? Can the difference between the consumption of meat of a nonhuman animal and the meat of a human be erased? How can a certain part of the population be dehumanized and thus perceived as food for the members of other groups?

Indeed, many authors have tried to answer these questions by producing a series of literary and film narratives. Some of the authors speculate about possible alternative solutions for the food industry (for ex. *Stuffing* by Jerry Oltionin (2006) or *Hungry* by H. A. Swain (2014)). Dystopian narratives go further in exploring the limits of this phenomenon by constructing alternative worlds where “who eats who” becomes the question of survival and the taboo on cannibalism is partially or completely removed (ex. films *Soylent Green* (1973), *Delicatessen* (1991), *Cloud Atlas* (2012), *The Platform* (2019) and literary works *The Sharing of Flesh* by Poul Anderson (1968), *Donald Kingsbury's Courtship Rite* by Donald Kingsbury (1982), *Lucifer's Hammer* by Larry Niven and Jerry Pournelle (1977), *The Year of the Flood* by Margaret Atwood (2009), *Tender Is the Flesh* by Agustina Bazterrica (2017)). In these dystopian narratives, the consumption of food is often presented as a transformed sociocultural practice that triggers profound changes in the perception of self and others, leading to appropriation of forbidden food practices. In this study, we would like to trace the differences in the construction of the semiotics of the relationships between food and humanity by analyzing two contemporary novels — *The Road* by American writer Cormac McCarthy and *Pomyrana* by Ukrainian writer Taras Antypovych. *The Road* was published in 2006 and awarded the 2007 Pulitzer Prize for Fiction and the James Tait Black Memorial Prize for Fiction in 2006. Antypovych's *Pomyrana*, a “disgusting and desperate novel” (Ivasenko, 2017), appeared 10 years later, in 2016, and also received a lot of critical attention. These novels are both placed in a post-apocalyptic, uncertain future. While *Pomyrana* depicts a fantastic, hyperbolized world of semi-robotized people, *The Road* describes the long journey of a father and his son through the devastated landscapes of the USA. They both explore the limits of humanity after “the end of the world” as we know it and seek to answer the existential question of what it means to stay human in a post-apocalyptic world.

It is worth noting that both novels have already undergone a great deal of analysis. *The Road* by Cormac McCarthy attracted much critical attention after its publication. In their scholarly works, researchers discuss the relationships between ethics, religion, and morality (Wielenberg, 2010; Guo, 2015), aspects of the aesthetics of exhaustion (Hoberek, 2011), dynamics of descriptions of space and landscape (Ellis, 2006; Graulund, 2010), the dialectics of mobility (Schleusener, 2017) or stylistic aspects of the novel (Englander and Gome, 2015). Some works have also analyzed the theme of cannibalism in the novel, for example, the relation between anthropophagy depicted in *The Road* and ecological cannibalism

(Huebert, 2017) or the relation between consuming human flesh and the interplay of human / nature binary and consumer society (Estes, 2017). Antypovych's literary discourse has also been largely explored. Researchers' works offer, for example, an overview of the elements of allegory (Behta, 2017; Zhezhera, 2017), imagery of posthumanism aesthetics in *Pomyrana* (Polishchuk, 2017), or the humor present in Antypovych's work (Riabchenko, 2017). However, the comparative aspect of food representation in the above-mentioned novels has not been considered in detail. This study offers a comparative analysis of two novels and focuses on the issues of food and food supply in their literary discourses. Authors agree that the act of eating in literary works not only represents a biological need of human beings but also contains a lot of symbolic meaning (Peksoy, 2014, p. 80). Types of food, eating habits, food rituals and traditions, and ways of food preparation reflect the social and cultural features of a certain community. In the imagined world of dystopian novels, a study of food representation allows us to consider a large variety of other concepts such as the relation between food and power (Mayer, 2019), the borders of self and other, humanity and survival. The expression “you are what you eat” acquires special significance in the two novels, especially given the fine line between the primary instinct of survival and moral values, and respect for the bodies of others. We think that food habits can also transmit information not only about individuals but also about communities and agree with Anderson, who claims that food is used to communicate messages within societies, the most important of which are messages of group solidarity (2005, p. 6). This paper will use textual, qualitative, interpretative, and comparative approaches to focus on the novels' existential problems such as life, death and survival, moral qualities and degradation, hope and desperation, and human and post-human in order to uncover the meaning of the authors' messages. The paper argues that cannibalism is not chosen accidentally by the authors, it serves as a central means of constructing the border between the human and the unhuman, defines the categories of good and bad, and illustrates the moral orientation of the protagonists.

The food imagery after “the end of the world” in McCarthy's *The Road*

McCarthy's novel *The Road* details the journey on foot to the ocean coast of a father and his son over a period of several months across the post-apocalyptic landscape of the United States devastated by an unknown cataclysm. The extinction event is not specified by the author; we only know some details from the memories of the protagonist:

The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didn't answer. He went into the bathroom and threw the light switch, but the power was already

gone. A dull rose glows in the window glass.
(McCarthy, 2006, p. 45)

The author deliberately does not give any details about the nature of the distinction event by generalizing it. The cataclysm can be anything — a war, a natural disaster, or human-made disaster. The most important is the scale of its destructive influence on life on Earth which is depicted through the journey of the protagonists. The event has transformed the land into an endless gray landscape of dead woods, burned cities, fields, and mountains covered with ash. The adjectives “dead” and “gray” are most frequently used to describe the transformed landscape — trees, grass, fields, mountains. The fauna was also destroyed by the disaster; the protagonists do not meet animal life during their journey (except for one dog lost in the burned city). It is no longer possible to see the sun because of the smoke and the nights are totally black due to absence of electricity: “The blackness he woke to on those nights was sightless and impenetrable. A blackness to hurt your ears with listening. Often, he had to get up. No sound but the wind in the bare and blackened trees” (2006, p. 13). In a world with almost no place for hope, the protagonist creates an illusion for himself and his son. He decides to go to the South, to the ocean. He hopes that the climate will be warmer, and some life could be found there. But the endless spaces of the devastated continent, and monotonous gray landscapes that gloomily meet the main characters at every new curve of the road, reveal the fact that the event has destroyed the whole industrial civilization and almost all life on Earth. McCarthy utilizes the classic road motif, proper to American literary discourse, to demonstrate the awful transformation of the world of the post-apocalypse full of despair and hopelessness.

The cataclysm has also brutally transformed the life of humans that have to survive on a lifeless Earth. Many of them are dead, the burned cities are empty, those who have stayed alive turned into nomads and are constantly traveling looking for food. In this post-apocalyptic world, humans are forced to either scavenge for remnants of pre-apocalyptic nourishment or consume human flesh, thus becoming cannibals.

McCarthy and, as we will see later, Antypovych, uses the depiction of degradation of food habits to draw the line between two categories of people — between those, who easily get down to the level of animal instincts and those, who have strong moral qualities. Cannibalism in this case represents a forbidden practice adopted by the majority of the characters (*The Road*) or by a limited group of people (*Pomyrana*). In this case, cannibalism is not only connected to the savage and wild, but also to the loss of human face, to the transition from a human to a monster-like creature. In *The Road*, it is particularly evocatively described with the encounters of the protagonists with gangs of cannibals (“bad guys” (2006, p. 67)). These gloomy encounters brightly demonstrate how the need for survival destroys

ethical values of certain individuals. The father and the son meet them several times throughout their journey. The first encounter described in the novel happens on the road. When the father sees armed people traveling by truck, he is very scared, and he tries to hide in the woods with his son but accidentally runs into one of the gang members. Protecting his son, he shoots the stranger and runs away, leaving behind all the belongings. When they come back the next day, they find the remains of the dead man:

He walked out through the woods to where they'd left the cart. It was still lying there but it had been plundered... There was nothing there. Dried blood dark in the leaves. The boy's knapsack was gone. Coming back, he found the bones and the skin piled together with rocks over them. A pool of guts. He pushed at the bones with the toe of his shoe. They looked to have been boiled. No pieces of clothing. Dark was coming on again and it was already very cold, and he turned and went out to where he'd left the boy and knelt and put his arms around him and held him. (2006, p. 60)

The author does not describe the shocking scenes of eating human flesh, leaving room for the reader's imagination. He concentrates on the emotional state of the protagonists, showing their shock and fear of the evil they are confronted with. The father instinctively rushes to his son to protect him from this unbearable reality. This episode illustrates that the new order of things has been adopted by certain groups of survivors. They turned into cannibals who act like hunters looking for their prey. They track down, lure, and capture their human prey and are even ready to eat their community members if given such an opportunity. New social formations are being created, new groups sharing the same reimagined food practices are being formed. Those from whom you need to hide are easily recognizable on the road:

An army in tennis shoes, tramping. <...> Behind them came wagons drawn by slaves in harness and piled with goods of war and after that the women, perhaps a dozen in number, some of them pregnant, and lastly a supplementary consort of catamites ill clothed against the cold and fitted in dog collars and yoked each to each. (2006, p. 77)

The fact that cannibals consume not only their “prey” but also of the flesh of their group members demonstrates the degree of degradation of the characters. Indeed, in this type of community, anybody can become a victim and be reduced to meat. As we will see later, the author of *Pomyrana* also uses the trope of group self-consumption, but in Antypovych's novel we can track the process from inside as the transgression from human to unhuman is depicted throughout the novel, while in *The Road*, the author maintains a distance between the protagonists and the bad guys.

In another episode, looking for food, the father and the son accidentally come across the house, inhabited by cannibals. They realize this fact when they find a basement where the gang keeps their terrified prey — starving people, women and men, kept in the basement in complete darkness with no hope to escape:

He started down the rough wooden steps. He ducked his head and then flicked the lighter and swung the flame out over the darkness like an offering. <...> He crouched and stepped down again and held out the light. Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. On the mattress lay a man with his legs gone to the hip and the stumps of them blackened and burnt. The smell was hideous. Jesus, he whispered. (2006, p. 94)

These people who were unlucky to fall into the cannibals' trap are kept in horrible conditions. They are reduced to nothing, naked and voiceless, dehumanized, transformed into a piece of meat that predators can consume whenever they want. This scene shows how cruel some people can be, highlighting the atrocities that they are ready to commit to continue living as they used to. It investigates the boundaries between human and inhuman, allowed and forbidden food practices, making the reader reflect on the moral limitations of ones and immorality of others. Again, the author does not describe the scenes of human flesh consumption, though the blatant tragedy of the situation is transmitted through the prism of the protagonist's eyes. He describes a man with the legs cut off and kept alive to be consumed later, and young men and women that are going to be eaten very soon and the terrible screams that are coming from that house at night:

In the night he heard hideous shrieks coming from the house and he tried to put his hands over the boy's ears and after a while the screaming stopped. He lay listening. <...> He dozed and woke up. What is coming? Footsteps in the leaves. (2006, p. 97)

All of this provokes such an intense fear that the father, sick with terror is even ready to kill his son, his sense of existence, to avoid him being eaten alive (2006, p. 99).

But one of the most horrific scenes of cannibalism in McCarthy's novel describes a human baby being cooked over a campfire (2006, p. 167). The father and the son discover the remains of a tiny body, most probably of a newborn baby on their trip to the South: "What is it? he said. What is it? The boy shook his head. Oh Papa, he said. He turned and looked again. What the boy had seen was a charred human infant headless and gutted and blackening on the spit" (2006, p. 167). After seeing the baby cooked on

the fire, the boy froze in a profound shock, he could not even walk and was deeply traumatized: "He bent and picked the boy up and started for the road with him, holding him close. I'm sorry, he whispered. I'm sorry... He didn't know if he'd ever speak again" (2006, p. 167). It was probably the baby of an exhausted pregnant woman that they saw on the road with her knackered companions the night before. The author does not say directly whether these people tried to eat their own baby, or if it was somebody else. We ignore whether the baby was born dead or alive or maybe was kidnapped from his biological parents. In any case this act of cannibalism profoundly impacted the father and the son and it underlines more the horrific brutality of the post-apocalyptic world full of suffering and hopelessness. Sometime later when the boy is able to speak again, he recalls this vulnerable baby and comforts himself by saying that if the baby were alive, they could care for him. Indeed, in *The Road*, the issue of eating human flesh is a question of human dignity, one of the criteria for dividing people into good guys, those who "carry the fire", and the bad guys. And to be a good guy means to search for an alternative to cannibalism or reject it even at the cost of your own life: "We wouldn't ever eat anybody, would we? — No. Of course not. — Even if we were starving? <...> No. We wouldn't. — No matter what? — No. No matter what... Because we're the good guys. — Yes" (2006, p. 108–109). The opposition of the father and the son to cannibalism, and the determination not to follow the practice accepted by many others clearly shows the dividing line between the good and the evil. Thus, despite all the atrocities, the protagonists keep searching for ways to not betray one's moral values and to stay human. As it will be demonstrated later by the analysis of *Pomyrana*, both authors use the issue of cannibalism to underline the human traits of one and the monstrous degradation of others.

In both novels that depict life after the end of civilization, the issue of food supply is presented as a main concern of the protagonists. Indeed, when the industrial production of food is destroyed as in *The Road*, or not accessible because of self-isolation as in *Pomyrana*, the sources of food are very scarce.

In the imaginary world of *The Road* "populated by men who would eat your children in front of your eyes", where "murder was everywhere" (2006, p. 111), for the protagonists, there is only one way to get food — to search for it everywhere, even in almost unimaginable places, from abandoned houses and basements to sunken yachts. In their search for food, the father and the son overcome many kilometers throughout the novel, which transforms their journey into a constant quest for something edible. Unlike Antypovych's *Pomyrana*, where the characters are enclosed in one space and look for food in a landfill that is divided into sectors, the father and the son are constantly on the move which makes them constantly balance between despair and hope for survival. Very often their efforts are fruitless, and they

have to starve for several days. Weak and exhausted, they keep moving on: “They’d had no food and little sleep in five days and in this condition on the outskirts of a small town they came upon a once grand house sited on a rise above the road” (2006, p. 62). Similar to *Pomyrana*, the food that protagonists consume is pre-apocalyptic; these are industrially produced products from the world before the extinction event — canned beans, sausages, or fruits. They completely depend on what they can find in devastated cities and the key to their survival is a grocery cart from the supermarket that they use to store and carry all their belongings and food supply during their long journey. In a world almost without hope and without any landmarks, the cart becomes a symbol of the lost home for the people who cannot attach themselves to a certain place. In the cart, one can find toys, blankets to sleep, utensils to cook, and most importantly, food. The cart can also be perceived as a symbol of a consumerist society that is lost forever. An object from another time that one could so easily fill with plenty of food in a supermarket, an attribute of the everyday life of an average person, now has a crucial meaning for survival.

The constant deprivation and ongoing search for food transforms any available food source into an object of immeasurable value, a fleeting, rare resource that people fight and kill for. In these circumstances, even a simple can of Coca-Cola can represent real treasure:

He withdrew his hand slowly and sat looking at a Coca-Cola. — What is it, Papa? — It’s a treat. For you. — What is it? — Here. Sit down. — He took the can and sipped it and handed it back. You drink it, he said. Let’s just sit here. It’s because I won’t ever get to drink another one, isn’t it? (2006, p. 19–20)

As the father has the advantage of remembering life before the disaster, he shows his son how to open the can and leans “his nose to the slight fizz coming from the can” (2006, p. 20) as if trying to find a way to the lost world or comfort himself with pleasant moments of the past.

Pure drinking water (2006, p. 103) or a handful of dried apples (2006, p. 102) accidentally found in an abandoned orchard can also become the source of joy and pleasure. Especially if this food is shared with someone you care about. The ritual of sharing food is very important for the father as well as for his son. He does not want his father to sacrifice his part of food for him; if they eat, they eat together, and if they starve, they also do it together:

In a pocket of his knapsack he’d found a last half packet of cocoa and he fixed it for the boy and then poured his own cup with hot water and sat blowing at the rim. You promised not to do that, the boy said. — What? — You know what, Papa. — He poured the hot water back into the pan and

took the boy’s cup and poured some of the cocoa into his own and then handed it back. — I have to watch you all the time, the boy said. (2006, p. 29)

When civilization is gone, eating together remains one of the main socializing practices, and the father, despite the horrors of the devastated world around him, teaches his son how to enjoy food together.

One of the most comforting moments for the protagonists is when they find a “tiny paradise” (2006, p. 116) in the middle of nowhere. In one of the abandoned houses, the father accidentally discovers a hidden door in the ground. They open the door, descend the stairs and see a bunker full of all kinds of goods:

Crate upon crate of canned goods. Tomatoes, peaches, beans, apricots. Canned hams. Corned beef. Hundreds of gallons of water in ten-gallon plastic jerry jugs. Paper towels, toilet paper, paper plates. Plastic trash bags stuffed with blankets. He held his forehead in his hand. Oh my God, he said. He looked back at the boy. It’s all right, he said. Come down. (2006, p. 117)

This abundance astonishes both of them. For the father this discovery represents “the richness of a vanished world.” and the boy seems not to understand that this place is real: “The man thought he had probably not fully committed himself to any of this. You could wake in the dark wet woods at any time” (2006, p. 119). The boy even wants to make sure that he can believe what he sees: “Why is this here? <...> Is it real?” (2006, p. 117). For the first time the father could ask “What would you like for supper?” and the boy could choose from the abundance of the supplies in the bunker. Interestingly, they found this bunker at a time when they had almost no hope left, and they were going to give up: “He’d been ready to die and now he wasn’t going to, and he had to think about that” (2006, p. 121). This dreamlike discovery allows the protagonists to take a break and to have a rest from their difficult journey. In this situation the protagonists reveal their best moral qualities once again — the boy thanks the people who constructed the bunker and explains that they would never take away the food from others:

We know that you saved it for yourself and if you were here we wouldn’t eat it no matter how hungry we were and we’re sorry that you didn’t get to eat it and we hope that you’re safe in heaven with God. (2006, p. 123)

At last, they could offer themselves a real feast:

He set out a bowl of biscuits covered with a hand towel and a plate of butter and a can of condensed milk. Salt and pepper. He looked at the boy. The boy looked drugged. He brought the frying

pan from the stove and forked a piece of browned ham onto the boy's plate and scooped scrambled eggs from the other pan and ladled out spoonful's of baked beans and poured coffee into their cups. (2006, p. 122)

Despite the comfort and abundance that this place offers, the father understands that it is extremely dangerous to stay too long in the bunker as others can discover it too. Unfortunately, they need to leave this oasis and continue their dangerous journey to the South. The bunker, this paradisiac place, represents one more symbol of the lost world so familiar to the father and unknown to the son. But losing the world and admitting that “there is no past” (2006, p. 47) does not allow one to lose their humanity. Thus, the novel is not only about survival but also about how not to betray one's moral values and to stay human in a post-apocalyptic world where reimagined food culture serves as a means of measuring humanity. The way of eating becomes a differentiating criterion between groups of people and their moral motivations. Even if cannibalism seems to be the only option for survival for some groups, the protagonists resist it to betraying their moral values. Now, we will analyze the role of food consumption in Antypovych's work.

Depicting social and food degradation in Taras Antypovych's *Pomyrana*

Pomyrana by the Ukrainian writer Taras Antypovych is also written in the dystopian genre and the story is set in “a place, where everything is bad” (Webster, p. 87). One literary critic, Oleg Shynkarenko, defines *Pomyrana* as “an extremely pessimistic depiction of human society that learns nothing, goes nowhere, and focuses entirely on self-destruction” (Shynkarenko, 2016). According to Shynkarenko “this image is not just one of the dystopian models, but reflects our reality, where the grotesque is even more present than in the literature” (2016).

In this dystopian novel, the writer constructs a terrifying reality of an isolated group of people who are cut off from the rest of the civilized society and try to survive in a hostile environment. The spatial landscape of *Pomyrana*, in contrast to *The Road*, is limited and separated from the world by the so-called “Kolyuchka”, a border between locals and the others, their enemies. Unlike the endless landscapes of *The Road* and the voluntary isolation of the protagonists from others, the author of *Pomyrana* constructs an enclosed socio-spatial system where the community members have to coexist, interact, and find ways to survive. The events of the novel are concentrated in one location — a landfill of the former town of Koryto (trough). There used to be a garbage processing factory here and life around it was not different from other cities. But after it was closed, everything stopped. Part of the population left the territory that was declared unsuitable for living, but some decided to stay, justifying their decision by the imagined war between others and

Korytans for Koryto, which they won and constructed the Kolyuchka-border to protect it. As time passed the isolated community began to degrade little by little, both physically and morally. Gradually, they forgot how to read and write correctly, and lost the ability to learn and acquire any knowledge. Then the community started to lose its true history, traditions, moral values, social bonds, and even their human-like appearance. Some community members replaced parts of their bodies such as their noses, ears or teeth with metal parts. Their lives simply turned into a daily struggle for survival of semi-robotized people: “Koryto (the name of the landfill) was the only entertainment and necessity, work and rest, and most importantly — a means of survival. Here the locals practiced gathering and hunting, could feel again as a community and exchange some news¹” (Antypovych, 2016, p. 10). In these conditions, they create their own social model of life based on cruel laws of survival and construct a new collective identity. The author presents the imaginary world of the novel through the eyes of the protagonist Nelson, a young man born in Koryto, a character who has never known another life, but unlike other locals, did not lose an inner desire for change and the will for freedom (2016, p. 129).

As in *The Road*, the search for food represents one of the main topics of the novel. In *Pomyrana*, the main purpose of the existence of the new community is to find at least something edible. Every day, the Korytans go to the landfill, where each family or individual is assigned a certain area. The violation of the territorial division can be paid for with one's own life. In the multi-layered accumulations of the former landfill, people are looking for food. Most often they stay hungry because new waste has not been brought here for a long time and the locals sorrowfully recall then good times when “you could find a half-pack of chips, popcorn, a little cereal or expired canned food” (2016, p. 12). As in *The Road*, the characters can only rely on the industrially-produced food that was produced a long time before and have only two ways of getting food — to search for it or try to steal it from others. Those who are more resourceful learned to catch sparrows but recently even birds have been avoiding this area, so catching a sparrow is a real holiday, accompanied by a “wonderful” feast. But in *Pomyrana* the consumption of the food from the times before the cataclysm (in this case — an imaginary war) has a different meaning. Throughout the story, the reader learns that this community sentenced itself to such existence of starvation and survival when they have another choice. Several miles away from Koryto there exists a developed technological society that is ready to accept the inhabitants of Koryto and it is only the Korytans' inability to accept others that creates obstacles in attaining an abundant life. Here the author focuses the reader's attention on the absurdity of all

¹ Translation from Ukrainian is ours.

self-imposed sufferings of the community and its unwillingness to change, while in *The Road* the protagonists face the inevitable challenges of the post-apocalyptic world. In such circumstances, the degradation of certain group members seems even more horrible.

Several generations of Korytans grew up in complete isolation from the civilized world and were constantly exposed to horrible living conditions. There exists only one goal — to sate one's hunger. In turn, their animalistic instincts and desires begin to dominate over human ones. The moral degradation is also reflected in their food habits and culture — inedible items such as rubber from a tyre, a suede jacket, or "sawdust in an alkaline solution" became common food for them (2016, p. 15). Indeed, their development did not just stop but turned in the opposite direction completely: "Nelson crossed the threshold of the hangar somehow cautiously and uncertainly. The same way that primitive people were wary of unknown caves and their inhabitants" (2016, p. 47). Antypovych periodically, but with a certain regularity, depicts the animalistic behavior of people caused by the feeling of hunger and moral degradation: "Bozhena ate the smoked pigeon in a flash. She wiped her fingers, a little ashamed of her animal hunger" (2016, p. 44). It is interesting how two authors chose to use food to reflect the inner state of their protagonists. In *The Road*, despite all the horrors of life after "the end of the world", the protagonists could still enjoy their food and with the little they had, they could create a small feast. Even after prolonged starvation, they did not allow themselves to cross the line. In *Pomyrana* the characters are indiscriminate in their choice of food, they consume inedible items as easily and quickly as something edible. Thus, the way they eat reflects the degree of their moral degradation.

As it becomes more difficult for the characters to get food for themselves, the more vividly the writer depicts the degradation of their humanity: "in one fell swoop he cut off the crow's head and grabbed the bird's neck with his lips. Blood still flowed into his mouth and he drank it greedily, while it was still warm, sticky like syrup" (2016, p. 143). By creating this stark contrast between human behavior and animal instincts the author makes us think about where the line between human and animal behavior really is, between normality and abnormality, admissible and inadmissible in the Homo sapiens food culture. This distorted food culture reflects the inner world of the members of this community focused on self-destruction. In contrast to *The Road*, where the author was focused on describing the disappearing food practices in fading society after the extinction event, Antypovych draws the reader's attention to high-risk food behavior and the absence of socialization in the act of consuming food. The traumatic reality of the Korytans and their fight for physical survival, fueled by the constant feeling of hunger, makes the community teeter on the edge of common

sense and madness. Individualism and the desire to satisfy personal needs prevent them from thinking about the common good and they cannot unite to improve the conditions of their existence. In this case, we can see how hunger changes the culture of food in society and blurs the line between human and animal.

The protagonist of the novel, Nelson, is one of the few who realized that working together could save the Korytans from complete physical destruction. He tries to unite people and make them work together for the common good — to get access to endless sources of food. But passive, inert inhabitants of Koryto, so degraded in their isolated space, refuse to work together to improve their own existence: "As Nelson wandered around the houses, he was disappointed by his inability to ignite his neighbors with a valuable idea" (2016, p. 59) Nelson could not allow one's selfishness to ruin his plans and found an argument matching animal instincts of Korytans:

Nelson pointed at his brother with a rag resting on a pile of excavated clay. Hector took a crow out of his bag and lifted it over his head. <...> — One carcass per person for one working day! — said Nelson. (2016, p. 59)

Indeed, this motivation gave the expected result: the next day, about two dozen Korytans went to work. Thus, food becomes the unit by which power can be measured. For the residents of Koryto, it is the one who has food that possesses power and control over society. This is a new function, which, in addition to the traditional one — satisfying hunger, is performed by food in the novel *Pomyrana*. Thus, at some point in the novel, human relationships start to be measured by the access to or the possession of food by a particular person or group of people. It turns out that people can be easily manipulated and controlled by food; the feeling of hunger took away all of their will and ability to make decisions. Actually, they do not think about Nelson's great idea to save the community but do the demanded things just to get their cut in the evening. Taking into consideration the degree of degradation of this community, this could not last long and there appeared such will-less group members who decided not to do anything because "it is better just to starve to death than to work and then die" (2016, p. 82).

The worst thing happened a little later — a community member, the helpless Tuz, who was ill and unable to move on his own, was eaten. The writer leaves no doubt that this was done by one of the Korytans. Nelson is trying to find out who exactly became a cannibal in their community. It is important that the author gives the description of the Korytans not on behalf of the narrator, but with the help of Nelson, i.e., the inhabitant of the landfill himself:

Peckerwoods. Motivated only by their own hunger. Each of them could descend to the irreparable.

Everyone was under suspicion, except for the elderly women who did not use Freze's dental services, and Maya, who miraculously managed not to lose her teeth for a long time. <...> Mouths. Mouths. Mouths. Identical metal rows of teeth soldered to the jaws. Cutting, shredding, grinding. (2016, p. 88–89)

The image of the found remains of an eaten person strikes with its realism depicting a gnawed body with "fragments of skin hanging from the bitten heel" (2016, p. 109) carelessly hidden in the garbage. From now on, self-defense against cannibalism becomes the most important issue for the inhabitants of this isolated community.

In such conditions, some actions of the Korytans seem meaningless. For example, they are hostile to food humanitarian aid that was delivered from the other side of Kolyuchka, believing that others are trying to physically destroy them by deliberately providing poisoned food: "Everything from the other side of Kolyuchka is death to us" (2016, p. 127). The braver ones, motivated by animalistic hunger, tried to steal at least something from humanitarian aid, but one of the most morally degraded characters just burned all boxes of food, not leaving a single chance for salvation. Indeed, it's fear and inability to accept others that makes these people behave in this manner. The inhabitants of Koryto, no matter how strong their hunger is, would rather starve to death or consume each other than accept the help from outside that can lead to the destruction of their usual but isolated and devastated living space. Thus, the degradation of society, caused by the constant feeling of hunger, intensifies the hatred of the characters for each other within the group and for others, and cannibalism is depicted as the most critical moment of the moral and physical destruction.

Again, people are split into predators and their prey. As in *The Road*, some of the community members cross the line and start adopting forbidden food practices. The division into cannibals and their victims seems to be done randomly. At first, some locals eat each other and try to hide the crime, but then a new hierarchy is constructed — a new group starts to track down and hunt others openly. We see that among those who did not cross the forbidden moral line are Korytans who are vulnerable, still have the remnants of humanity, can sympathize with others, and care for their loved ones. And cannibals are those who are physically stronger and have completely lost their humanity. There is no emotional or social bond between those who decided to unite to become cannibals. The aspect of physical domination is crucial in this transformation, for as soon as one loses his physical power, he is immediately transformed into prey. For example, they decide without hesitation to eat their gang member, Venya, who is wounded but still alive: "He will not survive, — said Cabigrob. — Let's take him" (2016, p. 208). The characters try to explain acts of cannibalism by the

primitive pagan idea that certain physical power of the eaten person passes to those who eat it: "Their power will not disappear, it will pass to us! And it is better to take away strength than to give it away" (2016, p. 177); "I thought: if I eat Tuz, then women will stick to me, as to him in his youth" (2016, p. 186).

Selfishness, the focus on one's own survival, and loss of moral values of the characters of *Pomyrana* leads to the complete degradation of the social order. As a result, a number of group members transform the limited space of Koryto into a slaughterhouse where the weak are brutally killed and eaten. The others try to get to the bunker of a local doctor, where they can hide from cannibals. At the end of the work, the readers are exposed to the most horrible pictures of the struggle for the survival of the Korytans: "Outside there were heard the sounds of human agony mixed with something beast-like and almost dissolving in it" (2016, p. 219).

Conclusion

The satisfaction of hunger in these novels uncovers answers to fundamental questions about what it means to stay human in the post-human era, what are the relations between human and inhuman, and what are the boundaries of normality after "the end of the world".

Survival is one of the most urgent questions of these post-apocalyptic novels, as it is concerned with staying alive in a hostile environment and trying to muster hope for the future. While *The Road* depicts a desperate attempt to find someplace suitable for living in the devastated endless continent describing the trip full of danger but also small moments of sharing and compassion, *Pomyrana* is focused on the gradual regression and the refusal to use the chance at salvation, as if the isolated community sentenced itself to death. In the case of *The Road* and *Pomyrana* survival conflicts acutely with the ethics and morality of the characters as the novels draw frighteningly real scenarios where people need to fight or kill for food and moreover, some are turned to consuming others in order to survive. However, *The Road* and *Pomyrana* present cannibalism as a liminal practice of certain community members that constitute a taboo for other characters. In *Pomyrana*, cannibals are the most degraded part of the isolated community who, driven by hunger and pagan superstitions, at some point lose control and unite to eat others. In *The Road*, cannibals are represented as well-organized bandit gangs who systematically hunt people to enslave and eat them. Some of the cases are represented as occasional acts of cannibalism that reflect human despair. In *The Road*, cannibalism is used as a recurring motif that verbalizes a constant danger for the life of the protagonists, and the tension is gradually created by the scenes of different degrees of cruelty (from eating a person who is already dead to consuming a human baby). At the same time, this liminal food practice serves to draw a line between good and bad people, between those who are blinded by hunger and ready to do anything

to satisfy it and those who “to carry the torch” and search for alternatives to cannibalism. In *Pomyrana*, the issue of cannibalism is introduced only at the end of the novel and is conceptualized as the climax of the moral devastation of the society. In both novels, anthropophagy is perceived as the supreme point of degradation of food culture and questions the humanity of future civilizations and of those community members who engage in the practice.

The pre-apocalyptic food in *The Road* illustrates how the connection between the protagonist and the world that does not exist anymore helps him not lose the humanity and moral principles of the people. The food imaginarily reconstructs the lost world and has symbolic meaning. It also intends to exhibit the strategies of conceptualization of food culture degradation in post-humanist discourse. In *Pomyrana* food is perceived as the main purpose of the characters, as the only motivation for any action. Thus, it embodies the functions of control and power, domination in society, and outlines the relationship between people, both personal and social. But as the issue of food shortages progresses, the latter becomes a litmus test for the line between human and animalistic behavior. This boundary is blurred when people radically change their food culture by turning to cannibalism. It is the irresistible feeling of hunger that erases the limits of common sense and leads to the self-destruction of the characters in Antypovych's work.

Thus, the food-related discourse portrayed throughout *The Road* and *Pomyrana* helps to unfold the main concerns about the contemporary world's future and show what cannibalism reveals about human nature and society as a whole.

References (translated and transliterated)

- Anderson, E. N. (2005). *Everyone eats: Understanding food and culture*. NYU Press.
- Antypovych, T. (2016). *Pomyrana* [Pomyrana]. A-BA-GA-LA-MA-GA.
- Bekhta, N. (2017). “Pomyrana” Tarasa Antypovycha: neodnoznachnyi roman-alehoriia [“Pomyrana” by Taras Antypovych: ambiguous novel-alegoria]. *LitAccent*. <http://litakcent.com/2017/03/09/pomyrana-tarasa-antypovycha-neodnoznachnyj-roman-alehoriia/>
- Ellis, J. (2006). *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Routledge.
- Englander, Yo., Gome, E. (2015). Post Apocalypse Now: Cormac McCarthy's *The Road* as Post-Apocalyptic Science Fiction (pp. 127–143). *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*.
- Estes, A. (2017). Cannibalism and Other Transgressions of the Human in *The Road*. *European journal of American studies*, 12(3). <https://doi.org/10.4000/ejas.12368>
- Graulund, R. (2010). Fulcrums and Borderlands: A Desert Reading of Cormac McCarthy's *The Road*. *Orbis Litterarum*, 65(1), 57–78. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2009.00985.x>
- Guo, J. (2015). McCarthy's *The Road* and Ethical Choice in a Post-Apocalyptic World. *Comparative Literature and Culture*, 17(5). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2732>
- Gurr, B. (2015). *Race, gender, and sexuality in post-apocalyptic TV and film*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-49331-6>
- Hoberek, A. (2011). Cormac McCarthy and the Aesthetics of Exhaustion (pp. 483–499). *American Literary History*, 23(3). <https://doi.org/10.1093/alh/ajr019>
- Huebert, D. (2017). Eating and Mourning the Corpse of the World: Ecological Cannibalism and Elegiac Protomourning in Cormac McCarthy's *The Road*. *The Cormac McCarthy Journal*, 15(1), 66–87. <https://doi.org/10.5325/cormmccaj.15.1.0066>
- Ivasenko, T. (2017). Brydka ta vidchaidushna “Pomyrana” Antypovycha [Ugly and Desperate “Pomyrana” of Antypovych]. *BBC News*. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41984152>
- Mayer, M. (2019). Feasting in the Future: Food Within Dystopia and Utopia. *Brave New Worlds: Utopias and Dystopias*, 6. <https://blogs.bsu.edu/dlr/2019/04/23/feasting-in-the-future-food-within-dystopia-and-utopia/>
- McCarthy, C. (2006). *The Road*. Random House Inc.
- New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. (1992). Lexicon Publications, 203–690.
- Peksoy, E. (2014). Food as control in the Hunger Games Trilogy. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, 158, 79–84. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.12.036>
- Polishchuk, O. (2017). Mezha mizh zdravym hluzdom i nenavystiu do inshoho v romani T. Antypovycha “Pomyrana” [The Border between Common Sense and Hatred to Another in the T. Antypovych's novel “Pomyrana”]. *Naukovi pratsi ChNU: Serriia “Filohiia. Literaturni studii”*, 289(301), 67–72.
- Riabchenko, M. (2017). Elementy komichnoho v suchasni ukrainiskii antyutopii [Elements of Humor in Contemporary Ukrainian Anti-utopia]. *Bulletin of Berdiansk State Pedagogical University*, 13, 169–176. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2017_13_25
- Schleusener, S. (2017). The Dialectics of Mobility: Capitalism and Apocalypse in Cormac McCarthy's *The Road*. *European journal of American studies*. <https://doi.org/10.4000/ejas.12296>
- Shandro, V. (2016). Varvarstvo i ruinuвання mifiv: Taras Antypovych prezentuie roman “Pomyrana” [Barbarism and Destruction of Myths: Taras Antypovych Presents the Novel “Pomyrana”]. *Hromadske radio*. <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/varvarstvo-i-ruynuvannya-mifiv-taras-antypovych-prezentuie-roman-pomyrana>
- Shymchyshyn, M. (2013). Paradyhma ta vymiry posthumanizmu [The Paradigm and Dimensions of Posthumanism]. *Contemporary Literary Studies. Posthumanism and Virtuality: Literary Dimensions*, 10, 484–492.
- Shynkarenko, O. (2016). Khronika povilnoho vymyrannia [Chronicle of Gradual Extinction]. *LitAccent*. <http://litakcent.com/2016/10/26/hronika-postupovoho-vymyrannja/>
- Stock, A. (2019). *Modern Dystopian Fiction and Political Thought: Narratives of World Politics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315657066>
- Wielenberg, E. J. (2010). God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road*. *Cormac McCarthy Journal*, 8(1), 1–16.
- Zhezhera, V. (2017). Donbas yak “Koryto” [Donbas as “Trough”]. *BBC*. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41903517>

Аліна Мозолевська

Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Україна

Ольга Поліщук

Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Україна

ПОСТАПОКАЛІПТИЧНЕ МАЙБУТНЄ ТА МЕЖІ ЛЮДЯНОСТІ: АНАЛІЗ «ДОРОГИ» КОРМАКА МАККАРТІ ТА «ПОМИРАНИ» ТАРАСА АНТИПОВИЧА

У статті досліджуються художні засоби репрезентації деградації практик харчування в постапокаліптичному літературному дискурсі сучасних письменників. Предметом дослідження є стратегії концептуалізації деградації харчової культури в постгуманістичному дискурсі двох романів — «Дорога» Кормака Маккарті та «Помирана» Тараса Антиповича. Використано інтерпретаційний і порівняльний методи. Стаття має на меті зосередитися на екзистенційній проблематиці романів та порівняти художні засоби зображення моральної деградації людства й занепаду харчової культури у творах «Дорога» і «Помирана».


Результати дослідження свідчать, що зображення їжі не лише висвітлює боротьбу за виживання, але також має символічне і метафоричне значення. Обидва романи розкривають проблему продовольчого забезпечення після кінця світу, щоб осмислити колективні тривоги суспільства та пов'язати проблему моральної деградації й виживання людей. Образи їжі використовуються для опису можливих засобів виживання для героїв у постапокаліптичному світі та символізують утрачений світ («Дорога») або відображають внутрішній моральний стан спільноти («Помирана»). Вираз «ти те, що ти споживаєш» має особливе значення для цих текстів: у «Помирані» напівроботизовані люди споживають неістинні речовини, щоб утамувати тваринний голод, зрештою звертаючись до канібалізму, що відображає їхню глибоку моральну деградацію. У «Дорозі» герої обирають голод, а не канібалізм, проводячи час у пошуках доапокаліптичної їжі й шансу на виживання. У цьому випадку канібалізм представлений як лімінальна харчова практика «поганих людей». Новизна статті полягає в порівняльному підході до аналізу специфіки деградації практики харчування та канібалізму в художніх творах, що і розкриває риси героїв, і говорить про сучасне суспільство в цілому. Таким чином, канібалізм служить засобом побудови межі між людським і нелюдським, визначає категорії добра і зла та ілюструє моральні орієнтації героїв у проаналізованих романах.

Ключові слова: постапокаліптична література; антиутопія; канібалізм; голод.

Стаття надійшла до редколегії 03.07.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.5>
УДК 821.111-3.09:316.367.7

Андрій Михайлюк

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-7760-8175>
a.mykhailiuk.asp@kubg.edu.ua

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СЕКСУАЛЬНОСТІ Й ІДЕНТИЧНОСТІ У КВІР-РОМАНІ ОУШЕНА ВАНґА «ON EARTH WE'RE BRIEFLY GORGEOUS»

Актуальність дослідження зумовлена потребою в літературній інтерпретації унікального досвіду дискримінованих груп (сексуальних та етнічних меншин) в азійсько-американській квір-літературі. Предметом дослідження є репрезентації травматичного досвіду, що впливає на формування різних виявів сексуальності й ідентичності. Метою розвідки є вивчення взаємозв'язку художньої репрезентації досвіду сексуальності й формування ідентичності у квір-прозі на матеріалі роману О. Ванґа «On Earth We're Briefly Gorgeous». Для досягнення мети було використано методологію гендерних і квір-студій, основи постколоніальних студій і кроскультуралізму.

У результаті дослідження було виявлено, що квір-проза — це термін, який виник із літературного дискурсу й практик квір-авторів/-ок і містить певні художні ознаки; охарактеризовано вияви сексуальності й ідентичності як характеротворчі фактори персонажів роману Ванґа. Окреслено особливості самоідентифікації головного персонажа Літл Доґа — підлітка в'єтнамсько-американського походження та процес його становлення як частини квір-спільноти. Епістолярний жанр та автобіографічність тексту Ванґа підкреслюють тісний взаємозв'язок сексуального досвіду і процесу формування ідентичності протагоніста. Аналіз фрагментів роману дає змогу зрозуміти виклики та складнощі у виявах сексуальності й ідентичності головного персонажа через дискримінацію з боку сім'ї та соціуму. Знищення, образи, несприйняття впливають на формування Літл Доґа як особистості, проте не перешкоджають йому здійснити внутрішню революцію, відчутти благополуччя та здобути впевненість у дорослому віці (у фіналі роману). Зважаючи на результат, досліджені вияви сексуальності й ідентичності в азійсько-американській квір-прозі сприятимуть розумінню та поширенню концепцій толерантності й різноманіття, більш ґрунтовному аналізу художніх текстів, що належать до літератури етнічних і сексуальних меншин, які довгий час вважалися маргіналізованими.

Ключові слова: квір-роман; сексуальність; ідентичність; травма; квір-проза США; гей-роман; дискримінація.

Досліджувана тема актуальна, оскільки зумовлена потребою літературної інтерпретації унікального досвіду, зокрема сексуальності й ідентичності маргіналізованих груп суспільства (осіб ЛГБТКІА+ та *non-white*). Тривалий час американські художні тексти містили переважно проблематику, притаманну лише гетеронормативним представникам/-цям білої раси. Проте сучасна література США відтворює широкі суспільні зміни, які ініціювала літературна спільнота, щоб посилити видимість історично стигматизованих груп людей. Розвиток глобалізації, поширення концепту толерантності та зміни соціально-політичного клімату сприяють написанню й підтримці художніх творів, які репрезентують проблеми різних соціальних, часто упосліджених груп. Оскільки квір-особи й етнічні меншини і досі піддаються різним виявам дискримінації (расизму, ксенофобії, гомофобії тощо), саме такий травматичний досвід стає лейтмотивом значної частини текстів літературної спадщини США ХХІ століття.

Дебютний епістолярний роман Оушена Ванґа «On Earth, We're Briefly Gorgeous»¹ (2019) є розповіддю про формування ідентичності й сексуальності головного персонажа американсько-в'єтнамського походження. Твір отримав визнання в американській спільноті ЛГБТКІА+ та потрапив до рейтингу бестселерів видання *The New York Times*, що спонукає до ретельної інтерпретації роману з академічної перспективи.

О. Ванґ — американський поет і прозаїк в'єтнамського походження, неодноразовий стипендіат і переможець літературних премій (*The Pushcart Prize*, *The Mark Twain American Voice in Literature*, *Digital Book World: Best Book*). Роман Ванґа належить до взірців квір-прози, яким притаманно висвітлювати проблематику сексуальних меншин. Ванґ насичує свій текст біографічними елементами, оскільки там зображені події, з якими йому довелося стикатися як представнику

¹ «У світі ми прекрасні лиш на мить» (тут і далі переклад з англійської мови мій. — А. М.).

нетрадиційної сексуальної орієнтації. Сам Ванг є іммігрантом, частиною спільноти ЛГБТКІА+ (що є важливим для класифікації творів автора як квір-прози) та практикуючим дзен-буддистом.

Його художній текст висвітлює унікальний досвід американців в'єтнамського походження і травми, які проживали більшість представників/-ць репресованих груп. Специфіка епістолярного роману уможливує занурення у внутрішній світ персонажів/-ок твору, сприяє розумінню їхньої мотивації, сексуального досвіду та дорослішання. Як правило, епістолярні романи написані від першої особи, що створює тісний зв'язок між персонажем/-кою та читачем/-кою. Жанрова належність тексту сприяє вербалізації інтимних думок, емоцій і почуттів. Таким чином, читацька аудиторія може переживати автентичний і заглиблений у себе ґештальт персонажів/-ок.

Стан розробки проблеми. В американському літературознавстві аспекти сексуальності й ідентичності досліджують Девід Л. Ленг у праці «Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America» (2001); Дж. Віллануева аналізує репрезентації маскулінності азіато-американців у мистецькій площині («This is How I Fight»: The Evolution of Masculinity within Contemporary Depictions of Asian American Men, 2023); С. Абубакар, М. Балаев та Дж. Петерсон вивчають особливості зображення травми в американській новелістиці; Дж. Стейн у доробку «American Literary History and Queer Temporalities» (2013) досліджує те, як вияви сексуальності впливають на літературний дискурс. Наукові доробки зазначених дослідників/-ць є фундаментальними для розвитку і азіатсько-американської літератури, і квір-студій. Також важливо зазначити, що різні аспекти квір-роману «On Earth, We're Briefly Gorgeous» неодноразово було досліджено в літературних розвідках, таких як «Memory as a Second Chance: An Intersectional Reading of On Earth We're Briefly Gorgeous» (2022), «A Mask to be Visible? — Language and Authenticity in Ocean Vuong's Novel On Earth We're Briefly Gorgeous» (2022) та «Coming-of-age narratives in American literature. Ocean Vuong's On earth we're briefly gorgeous» (2021). Автори/-ки в зазначених статтях аналізували такі аспекти роману, як пам'ять (історична і колективна), лінгвістичні особливості й автентичність (особливості в'єтнамської культури), етапи та процес дорослішання головного персонажа у творі тощо.

Метою розвідки є вивчення взаємозв'язку художньої репрезентації досвіду сексуальності й формування ідентичності у квір-прозі на матеріалі роману Ванга «On Earth, We're Briefly Gorgeous», зокрема особистісні й колективні травми персонажів/-ок і їх літературні інтерпретації у творі. Відповідно до поставленої мети **завданнями статті** є: 1) визначити квір-прозу та її художні ознаки в контексті азіатсько-американської літератури; 2) обґрунтувати вияви сексуальності й ідентичності крізь призму травматичного

досвіду, який є іманентною частиною квір-прози США ХХІ століття; 3) ретельно прочитати роман Ванга в контексті сімейно-мігрантського досвіду та належності до квір-спільноти; 4) окреслити та обґрунтувати характеристики сексуальності й ідентичності протагоніста в'єтнамсько-американського походження.

Методи: за допомогою підходів **гендерних студій** (таких як глобальний і соціокультурний) та **квір-студій** досліджуються компоненти сексуальності у творі, а також аспекти маскулінності й фемінності та їх художня інтерпретація в координатах квір-тексту. Застосування основ **постколоніальних студій** розкриває унікальний досвід протагоніста-мігранта в'єтнамського походження, а саме — проблеми національної та культурної ідентичностей в США (у часи завершення В'єтнамської війни). Насамкінець за допомогою методу **кроскультуралізму** аналізуються класові, міжкультурні, міжрасові виміри роману, зокрема їх кореляція з менталітетом суспільства.

Для написання статті було використано наукові доробки з питань травми та її інтерпретації в літературі, зокрема особливості квір-літератури (Р. Вондер і Стейн Дж. А.). З урахуванням природи культурних, національних і сексуальних ідентичностей було використано наукові розвідки з психології (питання дискримінації і травми в'єтнамських мігрантів і біженців — І. Кім та інші; вплив гомофобних епітетів на квір-спільноту — Ф. Фасолі та інші) та маскулінності (еволюція маскулінності азіатсько-американських чоловіків у сучасному мистецтві — Дж. Віллануева).

Завдяки зближенню країн і взаємообміну в галузях технологій, економіки, культури поняття толерантності поширилося й на етнічні та сексуальні меншини. Через плінність і трансгресію цінностей суспільства (інклюзії й толерантності до меншин) формуються громади за певними соціальними ознаками (наприклад, спільнота ЛГБТКІА+). З'являються перші представники/-ці репресованих груп у галузі культури — персонажі художніх творів у літературі. Відповідно транслювався досвід квір-персон та осіб *non-white* у романах, есе, повістях, оповіданнях, мемуарах тощо. Таким чином, у літературі США зародилися нові жанри та форми, і серед них — квір-проза.

Р. Вондер стверджує, що тривалий час західноамериканські культурні й літературні студії фокусувалися на питаннях гендеру, статі та сексуальності, оскільки це є основою квір-думок, таких як гомосоціальність чи гендерна трансгресія (2018, р. 65). Активно розпочалися дослідження питань репрезентації квірингу² в літературі. Термін квір-проза виник із літературного дискурсу та практик квір-авторів/-ок. Тобто немає однієї загальноприйнятої дефініції, яку ввели дослідники/-ці чи науковці/-иці цього напрямку.

² Квіринг (похідне від англійського слова *queer(ing)*) — метод, що виник у квір-теорії для опозиції гетеронормативності як домінантній сексуальності в художніх текстах.

Проте такі терміни, як *квір-проза*, *квір-література*, *гей-роман* тощо, активно використовуються в дискурсі сучасного американського літературознавства. Безпосередньо явище квір-прози містить художні особливості, виміри й інтерпретації, що утворюють і формують саме поняття. Тому можливо окреслити загальні художні ознаки, які притаманні цьому феномену:

– **формування сексуальності як лейтмотив** (до цього аспекту відносять сексуальну і гендерну ідентичності, сексуальну орієнтацію, гендерні ролі тощо);

– **відмова від традиційних норм** (нерідко квір-література містить занадто реалістичні та контраверсійні образи героїв/-нь твору чи сюжетні лінії, що формує суперечливу рецепцію таких художніх текстів);

– **нелінійна оповідь** (часто зустрічаються нелінійна структура оповіді, фрагментарність тексту, прийом потоку свідомості тощо).

Проте чи достатньо цих характеристик для класифікації того чи іншого художнього твору як квір-прози? Блекборн та інші вважають, що твір, у якому розкрито тему сексуальності чи присутні головні персонажі/-ки з флюїдною / мінливою сексуальністю, не стає автоматично взірцем квір-літератури (Blackburn et al., 2015). Дослідники/-ці продовжують думку, що для такої жанрової належності художній текст спочатку повинен бути «ЛГБКТІА+-інклюзивним», а вже тоді класифікуватися як квір-роман (Blackburn et al., 2015). Але який перелік ознак, вимірів чи факторів повинен враховуватися при такому жанровому розподілі — не визначено. Тож термін квір-проза потребує, як і його художні виміри, унормування та більш комплексного дослідження.

Провідну роль відіграють автори/-ки квір-прози та їх самоідентифікація. Чимало письменників/-ць, які не відносять себе до ЛГБКТІА+, є частиною дискурсу квір-літератури. Досвід пржиття травм і розуміння викликів, що постають перед квір-персонажами, є унікальними. Дж. Пруїтт у своїх педагогічних розвідках про викладання ЛГБТ-літератури та її канонічність зазначає, що деякі освітяни відмовляються вносити в список навчальної квір-літератури тексти, написані гетероавторами/-ками, «навіть якщо самі творці є добримися людьми з правильними переконаннями» (2016, р. 101).

У контексті сучасної американської літератури квір-проза є невід'ємною її складовою. Дж. А. Стейн стверджує, що сексуальність впливає не лише на літературні сюжети минулого — на біографічні, історичні чи соціологічні деталі, — а й на те, як вони сприйматимуться в майбутньому (2013, р. 867). Методологія квір-студій вплинула не лише на розвиток сучасної прози США (помічаємо стрімкий розвиток жанру квір-прози), а й на переосмислення художніх творів попередніх епох американської літератури, оскільки їй властиво:

– впливати на літературну традицію США експериментальним чином;

– репрезентувати ЛГБКТІА+, містити соціально-політичний підтекст;

– ставити під сумнів гетеронормативність у художніх текстах.

Усе частіше дослідники/-ці в галузі літератури концентрують увагу на зображенні травми в художніх текстах (Т. Гундорова, П. Горностаї, К. Карут, Ш. Фельман та ін.). Як стверджує Дж. Петерсон, за останні 30 років зростає кількість літературознавчих досліджень теорії травми, концентрується увага на взаємозв'язку між покліканням, травмою і стражданнями (2021, р. 243). Одним зі способів дослідження цих аспектів є аналіз досвіду проживання і проговорення травматичного минулого персонажів художнього твору. Наприклад, в аналізі використаних методів авторами/-ками для літературної інтерпретації страждань було виявлено такі закономірності:

– пейзажні описи здебільшого символізують наслідки травм і спогадів;

– та чи інша локація, зображена в художньому тексті, трактується як місце, що формує досвід і сприйняття світу головного персонажа (Balaev & Satterlee, 2012, р. 15).

Загальноприйнято, що травма — міждисциплінарне явище, яке зародилося в галузі психології та гуманітарних наук (Abubakar, 2017, р. 119). Дослідниця доповнює думку, що поняття травми також було теоретизоване і в літературному дискурсі. Усі людські переживання, з-поміж них і різновиди травм, зображені в літературі й перебувають у взаємозв'язку з реальним світом у вигляді художніх засобів; вони — це тіньова частина оповідей, що розповідають про історію, мемуари, муки та страждання письменників/-ць або персонажів/-ок (Abubakar, 2017, р. 119).

Припускаємо, що сповідальний характер оповіді уможлиблює дослідження травматичного минулого протагоніста та/або інших персонажів. Таке припущення сприяє використанню терапії проговорення як дієвого інструменту опрацювання травм, репрезентованих у художніх текстах. У літературних всесвітах внутрішні роздуми й переживання персонажів/-ок щодо особистісних і колективних травм здебільшого піддаються терапії проговорення. За допомогою опрацювання страждань, природи та чинників їх походження може відбутися внутрішня резолюція, що є важливою складовою психічного благополуччя.

«On Earth, We're Briefly Gorgeous» є епіцентром травм і самоідентифікації. Художні репрезентації колективного та особистісного травматичного досвіду, який проживають персонажі твору, формують тісний зв'язок між сексуальним дослішанням і формуванням особистості. Окрім того, жанрова належність твору до епістолярію сприяє глибшому вивченню інтимності як компонента сексуальності. У випадку роману Ванга це листи головного персонажа Літл Дога, адресовані його

матері. Хоча мати як адресатка листів не може їх прочитати через незнання англійської мови, Ванг, здається, навмисно використовує цей художній прийом для трансгресії інтимного досвіду.

Стисла характеристика твору Ванга «On Earth, We're Briefly Gorgeous» така: це сповідь 33-річного Літл Дога про інтимні переживання в дитячому та підлітковому віці у формі листів до своєї матері. Епістолярна канва твору робить його більш відвертим та інтимним. У квір-романі репрезентовано чимало кількості травм, деякі з них поділяються на індивідуальні, а решта є колективними. Чинники, що формують травматичний досвід, який зображено в романі, можна розділити на такі категорії:

– **дискримінація з боку суспільства** (Літл Дог і його сім'я є етнічними в'єтнамцями, які живуть у США в часи завершення В'єтнамської війни);

– **фізичний і ментальний аб'юз**³ (із боку сім'ї головного персонажа та соціуму);

– **становлення сексуальності й ідентичності** (як квір-особа монголоїдної раси, Літл Дог переживає внутрішню кризу щодо цих аспектів ідентифікації впродовж сюжетної лінії роману);

– **посттравматичний стресовий розлад** (матір Роуз і бабуся Лен страждають на ПТСР через досвід В'єтнамської війни).

Наративна система роману Ванга не є унікальною: його предтечею вважаємо скетч Джамайки Кінкейд «Дівчина» (1978). Обидва літературні твори використовують другу особу однини як фокалізацію. Крім того, обоє Ванг і Кінкейд є представниками/-цями етнічних меншин; у зазначених творах висвітлено теми становлення ідентичності, етнічного походження й культурної належності, де центральними є стосунки головного/-ї персонажа/-ки з матір'ю. Ретроспекція є важливим компонентом і складником обох текстів.

Так, у романі оповідач розмірковує про відомого американського гольфіста Тайгера Вудса в розмові перед телевізором: «Why do they say black? <...> His mom is Taiwanese, I've seen her face, but they always say black. Shouldn't they at least say half yellow?»⁴ (Vuong, 2021, p. 42). Цими роздумами Літл Дог⁵, він же й наратор, підкреслює недорепрезентацію людей азійського походження в публічній площині. Тайванське коріння Т. Вудса часто замовчується і не сприймається релевантним, таким, що заслуговує на згадку в біографічних описах спортсмена.

³ У перекладі з англійської мови — «насилля, знущання». Термін значно поширений у сучасній психологічній практиці й українській медіакультури.

⁴ «Чому вони кажуть темношкірий? <...> його мама — тайванка, я бачив її обличчя, але вони завжди оголошують його "темношкірим". Чи не варто їм принаймні сказати напівжовтий?»

⁵ У перекладі з англійської мови «Маленький песик»; прізвисько протагоніста, яке використовує його сім'я. Містить символізм, що стосується характеру та ідентичності головного персонажа.

Звідси і витікає один із лейтмотивів твору — національна й культурна ідентичності. Особливість такого самопізнання оповідача полягає в тому, що воно відбувається крізь образ матері, на що автор натякає на початку розповіді: «But that act (a son teaching his mother) reversed our hierarchies, and with it our identities, which, in this country, were already tenuous and tethered»⁶ (2021, p. 8). Головний персонаж розуміє, що незважаючи на складність і відчуженість у стосунках із матір'ю Роуз, зв'язок дитини з мамою — вічний та безперервний. Цікавим є те, що такий вид взаємодії було описано у творчості інших азійсько-американських авторів/-ок, а саме Емі Тан. У романі «The Joy Luck Club» одним із лейтмотивів є складність взаємин матері й дочки з огляду на культурну відмінність і конфлікт поколінь. Сама Емі Тан в інтерв'ю *New York Times* зазначає: «Коли я писала роман, то робила це для своєї матері і для себе, <...> я хотіла, щоб вона знала мою думку про Китай і життя в цій країні» (Lew, 1989).

Літл Дог розпочинає роздуми про власну ідентичність з осмислення свого імені, яке набуває у в'єтнамській національній традиції форми захисту. На певному етапі протагоніст усвідомлює, що відчуває себе неповноцінно, коли розмовляє нерідною мовою. Він зазначає: «I took off our language and wore my English, like a mask...»⁷ (2021, p. 29). Така художня трансформація свідчить про належність художнього тексту до немейнстрімної літератури.

Наступний провідний мотив квір-роману «On Earth, We're Briefly Gorgeous» — це мотив війни та її наслідків. У творі цитується Генерал повітряних військ США, де він коментує плани щодо бомбардування в'єтнамських земель: «...back into the Stone Ages. To destroy a people, then, is to set them back in time»⁸ (2021, p. 49). США планували випустити таку кількість ракет на північні землі В'єтнаму, яка б перевищила кількість ракет, застосованих у Другій світовій війні.

До того ж тема іншості виражена мотивом міграції через риторичне запитання, яке повторюється і дещо модифікується у творі: «What is a country but a borderless sentence, a life?» (2021, p. 11). Іншими словами, протягом усієї розповіді Літл Дог намагається сформулювати й осмислити свої національну і культурну ідентичності та досягнути причини соціальної дискримінації його і його сім'ї. З огляду на те, що події в романі розпочинаються в часи завершення В'єтнамської війни, чимало етнічних в'єтнамців/-ок примусово мігрували до США. Саме це і є основним чинником

⁶ «Але ця ситуація (син повчає свою матір) змінила нашу ієрархію, а разом із тим — нашу ідентичність, яка в цій країні вже і так була хиткою й зв'язаною».

⁷ «Я зняв із себе нашу мову і одягнув англійську, наче маску».

⁸ «Повернення у кам'яний вік. Знищити народ, що означає б повернути його назад у часі».

⁹ «Що таке країна, як не безкордонне ув'язнення — життя?»

того, чому ця етнічна група людей довгий час була негативно репрезентована.

У наукових доробках про травму, дискримінацію та психологічний стрес серед в'єтнамських біженців і мігрантів зазначається:

Хоча досвід травми є вирішальним для розуміння досвіду травми біженців з В'єтнаму, проте він може обмежити наше розуміння досвіду саме в'єтнамських мігрантів, <...> оскільки кількість населення в'єтнамців/-ок (у США) продовжує зростати, а наслідки постміграційних викликів, таких як постміграційна травма та расова дискримінація, не повинні ігноруватися. (Kim et al., 2018, p. 391)

Це роз'яснення є важливим для розвідки, оскільки в тексті репрезентовані обидва травматичні досвіди пережитого: Літл Дог — хлопчик-мігрант, який намагається самоідентифікуватися (з погляду своєї національної та сексуальної належності), і його бабця Лен і матір Роуз — біженки, які страждають на ПТСР, покинули рідні землі в пошуках безпеки. Хоча з боку суспільної площини їм доводиться піддаватися схожим проявам дискримінації (знуцанням, образливим порівнянням чи коментарям, стереотипізації тощо), їхній травматичний досвід різниться, оскільки він сформований на основі відмінних чинників.

Характеротворчим для головного персонажа є образ бабусі Лен, оскільки, крім досвіду мігрантської адаптації, їй доводиться боротися з горем (через втрату коханого) та страждати на ПТСР, який виявляється в нічних жахах, емоційній нестабільності, ізолюваності від суспільства й т. ін. Незважаючи на зазначені проблеми, Лен бере участь у вихованні онука, розповідає жарти і навіть закладає феміністичні ідеї: «How, as a young woman living in a wartime city for the first time with no family, it was her body, her purple dress, that kept her alive¹⁰» (2021, p. 22). Протагоніст натякає читачеві/-ці на те, що Лен доводилося займатися проституцією для того, щоб вижити в тогочасних умовах.

Вияви сексуальності головного персонажа, а саме — сексуальної орієнтації, є провідними компонентами формування особистості Літл Дога. Зі спогадів наратора ми дізнаємося, що змалку його виховували без стереотипних уявлень: «As I played with my dolls and toy soldiers...¹¹» (2021, p. 22), — тут також можна помітити елементи іронії, оскільки в гендерній традиції ляльки є ознакою фемінності, а іграшкові солдатики можуть містити більш глибокий контекст для Літл

Дога, враховуючи його особистий і сімейний травматичний досвід.

Головний персонаж почав усвідомлювати викилики, які постануть у його історії становлення та дорослішання. Через суспільні стандарти й неприйняття різновиду сексуальностей Літл Дога доводилося страждати і звинувачувати себе в іншості. Після першого сексуального досвіду з товаришем Тревором він відчував провину через свою ідентичність:

Trevor being who he was, raised in the fabric and muscle of American masculinity, I feared for what would come. It was my fault. I had tainted him with my faggotry, the filthiness of our act exposed by my body's failure to contain itself¹². (2021, p. 148)

Упродовж розповіді неодноразово використовується слюрі, який є образливим для представників/-ць квір-спільноти. Хоч сам термін і вживаний серед спільноти ЛГБТКІА+, проте з уст гетеросексуальних вважається образою і виконує дегуманізуючу функцію. Фасолі Ф. та інші стверджують, що гомофобні епітети — це більше ніж загальноприйняті лайливі слова, оскільки вони є маркером відхилення, а їхня особлива природа спонукає гетеросексуалів/-ок дегуманізуватися і триматися на відстані від квір-осіб (2015, p. 245). Промовистим є діалог Тревора з Літл Догом, де перший заперечує свої бажання: «Please tell me I am not, he said, I am not a faggot. Am I? Am I? Are you?¹³» (2021, p. 22). Лиш із цієї репліки можна припускати, що тут слюрі вживається для позначення чогось сороміцького та негативного.

У традиційній системі стосунків Літл Дог виконує сабмісивну функцію в стосунках із Тревором. Такий тип людей часто характеризують як «слабких і залежних». Проте Дж. Меттью Вілламуева у своїх розвідках про репрезентацію маскулінності азійсько-американських чоловіків у сучасному мистецтві зазначає, що квір-маскулінність Літл Дога не є слабкою чи сабмісивною, але його чуйність і вміння співпереживати допомогли йому вижити (2023, p. 8).

Припускаємо, що саме бажання головного персонажа залишатися вірним собі та своїй ідентичності робить його «більш мужнім», ніж стереотипно маскуліних персонажів. Уже будучи 33-річним, Літл Дог завершує написання листа і проживає сімейне життя з чоловіком. Йому вдалося віднайти сенси, пропрацювати травми і самоідентифікуватися. Наприкінці оповіді О. Ванг ділиться з читачкою аудиторією мораллю, у якій обіграно і назву квір-роману: «Щоб стати

¹⁰ «Як у ті часи їй вдалося покинути чоловіка зі шлюбу за домовленістю? Як молодій жінці, яка вперше жила у місті без сім'ї, де відбувалася війна, вдалося вижити завдяки фіолетовій сукні?»

¹¹ «Коли я грався зі своїми ляльками й іграшковими солдатами...»

¹² «Знаючи Тревора, який вихований з плоті та м'язів американської маскулінності, я боявся, що може щось трапитися. Це моя провина, я заплямував його своїм п*дарством, брудністю свого вчинку, бо моє тіло не змогло втримати себе».

¹³ «Будь ласка, скажи, що я не, — промовив він, — що я не п*дарас. Я такий? Я такий? А ти такий?»

прекрасним, тебе мають побачити, але бути побаченим — загрожує тобі бути впольованим» (2021, р. 173).

«On Earth, We're Briefly Gorgeous» — це квір-роман із біографічними елементами, що містить чимало мотивів і репрезентує різні вияви сексуальності й ідентичності. У статті було окреслено ознаки квір-прози та з'ясовано, що цей термін виник із практик квір-авторів/-ок. Проаналізовано травматичний досвід головного персонажа — Літл Доґа — та його сім'ї, що безпосередньо вплинуло на художню репрезентацію сексуальності й ідентичності у творі. Основні мотиви роману — це мотив війни, ідентичності (культурної й національної), сексуальності, зокрема — виявів сексуальної орієнтації. Аналіз зазначених аспектів дав змогу глибше розуміти виклики, які постають перед соціальними меншинами (і етнічними, і сексуальними); усвідомити, що зазначеним соціальним групам (мігрантам/-кам в'єтнамського походження та представникам/-цям ЛГБТКІА+) доводиться проживати комплексний досвід, який є унікальним і малодослідженим у літературних розвідках. Окрім того, незважаючи на стрімку трансгресію цінностей соціуму, представники/-ці квір-спільноти й досі піддаються образливій лайці (слюрам), що зображено в романі Ванґа та описано в доробку. Важливо зазначити, що наприкінці оповіді Літл Доґ віднайшов себе, усвідомив не тільки складність викликів ідентичності мігранта, представника сексуальних меншин, а й те, як віднайти благополуччя, бути прийнятим оточенням і залишитися вірним собі.

References (translated and transliterated)

- Abubakar, S. (2017). Art as Narrative: Recounting Trauma through Literature. *IRA-International Journal of Management & Social Sciences*, 8(1), 118–123. <https://doi.org/10.21013/jmss.v8.n1.p13>
- Balaev, M., & Satterlee, M. (2012). *The Nature of Trauma in American Novels*. Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv4cbg44>
- Blackburn, M. V., Clark, C. T., & Nemeth, E. A. (2015). Examining queer elements and ideologies in LGBT-Themed literature. *Journal of Literacy Research*, 47(1), 11–48. <https://doi.org/10.1177/1086296x15568930>
- Fasoli, F., Paladino, M. P., Carnaghi, A., Jetten, J., Bastian, B., & Bain, P. G. (2015). Not “just words”: Exposure to homophobic epithets leads to dehumanizing and physical distancing from gay men. *European Journal of Social Psychology*, 46(2), 245. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2148>
- Kim, I., Keovisai, M., Kim, W. et al. (2019). Trauma, Discrimination, and Psychological Distress Across Vietnamese Refugees and Immigrants: A Life Course Perspective. *Community Ment Health J*, 55, 385–393. <https://doi.org/10.1007/s10597-018-0268-2>
- Lew, J. (1989, July 4). How Stories Written for Mother became Amy Tan's best seller. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1989/07/04/books/how-stories-written-for-mother-became-amy-tan-s-best-seller.html>
- Peterson, J. (2021). 11. *Narrating Our Wounds: Trauma, Literature and Vocation*. In *Edinburgh University Press eBooks*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474490023-014>
- Pruitt, J. (2016). LGBT Literature Courses and Questions of Canonicity. *College English*, 79(1), 101. <https://www.jstor.org/stable/44075156>
- Stein, J. A. (2013). American Literary History and Queer Temporalities. *American Literary History*, 25(4), 867. <https://doi.org/10.1093/alh/ajt043>
- Villanueva, J. M. V. (2023). “This is How I Fight”: The Evolution of Masculinity within Contemporary Depictions of Asian American Men. *CONCEPT Interdisciplinary Journal of Graduate Studies*, 46.
- Vuong, O. (2021). *On earth we're briefly gorgeous: A Novel*. Penguin.
- Wander, R. (2018). “Queer.” *Western American Literature*, 53(1), 65. <https://doi.org/10.1353/wal.2018.0026>

Andrii Mykhailiuk

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

ARTISTIC REPRESENTATION OF SEXUALITY AND IDENTITY IN OCEAN VUONG'S QUEER NOVEL “ON EARTH WE'RE BRIEFLY GLORIOUS”

The relevance of the study is determined by the need for a literary interpretation of the unique experience of discriminated groups (sexual and ethnic minorities) in Asian-American queer literature. The subject of the study is the representation of a traumatic experience that affects the shaping of various types of sexuality and identity. The purpose of the research is to study the relationship between the artistic representation of the experience of sexuality and the shaping of identity in queer prose based on the material of Vuong's novel “On Earth We're Briefly Gorgeous”. The goal was achieved by using the methodology of gender and queer studies, the basics of postcolonial studies and cross-culturalism.

As a result of the research, it was found that queer prose is a term that arose from literary discourse and practices of queer authors, and contains certain artistic features; the manifestations of sexuality and identity as character-forming factors of the main characters of Vuong's novel are characterized. The peculiarities of the self-identification of the main character Little Dog, a Vietnamese-American teenager, and the process of becoming part of the queer community are outlined. The epistolary genre and autobiographical nature of Vuong's text emphasize the close relationship between sexual experience and the process of the protagonist's identity formation. The analysis of certain excerpts of the novel allows to understand the challenges and difficulties in the portrayal of sexuality and identity of the main character due to discrimination, both by family and society. Bullying, insults, and non-acceptance affect the formation of Little Dog as a person but do not hinder his self-discovery, well-being and gaining confidence in adulthood (in the novel finale). Considering the result, the explored manifestations of sexuality and identity in Asian-American queer prose will contribute to the spreading of concepts of tolerance and diversity; to a more thorough study of


artistic texts related to the literature of ethnic and sexual minorities, which have been considered marginalized for a long time.

Keywords: queer novel; sexuality; identity; trauma; US queer fiction; gay novel; discrimination.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.6>
UDC 81'42:82-9

Yuliia Hlavatska

Kherson State Agrarian and Economic University
Stritenska Str, 23, Kherson, 73011, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0002-1162-0251>
yuliia_glavatskaya17@ukr.net

PERSONAL SELF-IDENTIFICATION PECULIARITIES: BIOGRAM “CHILDHOOD” (a case study of the literary biography by W. Isaacson “Steve Jobs: A Biography”)

The subject of the paper is Steve Jobs' personal self-identification in his childhood. Lexical units (words, phrases) are the descriptors of the text of the literary biography that outline the main sense of the biogram “CHILDHOOD”. Their semantic connections reflect the peculiarities of personal self-identification of Steve Jobs being a child. The project *aims* to analyze Steve Jobs' memories, the case study being the biogram “CHILDHOOD” to find out how this stage of life has influenced the formation this outstanding figure's personal self-identification. Each biogram is a certain model of events and, in this article, it is represented by three structural components: “Adoption”, “Silicon Valley” and “Schooling”.

The matter of identity (self-identity) logically attracts the attention of modern scholars in accordance with the current trends of an anthropocentric approach to language. Therefore, the topicality of the paper is caused by the necessity to identify lexical descriptors of the “CHILDHOOD” biogram, the latter being aimed at realizing S. Jobs' motive of self-knowledge. The general scientific methods (analysis, synthesis, generalization), the contextual and interpretive method, and discourse analysis are used. The novelty of the research is determined both by the object of the study and the angle of the analysis, creating favorable grounds for further delineation of S. Jobs' psychological image on the one hand, and his speech behavior on the other hand.

As a result of the research, it has been established that in the text of the literary biography “Steve Jobs: A Biography”, the dominance of personal memories is usually combined with chronological sequence, and reasoning and teaching is connected with the thesaurus (thematic) way of presentation. Each biogram, as a certain segment on a straight life path, shows how a personality is formed and how he / she forms ideas about himself / herself as a self-identical, integral and unique individual. Via the “CHILDHOOD” biogram, we have managed to single out specific lexical descriptors, the synthesis of which outlines all the characteristics of Steve Jobs being a child as a developing personality: INDEPENDENCE, DETACHMENT (UNIQUENESS), and CREATIVITY AS A PROSPECTIVE VISION OF OWN PRODUCT DEVELOPMENT.

We consider a detailed study of the following biograms to be promising: “CAREER”, “PRIVATE LIFE”, “SEARCHING OF ONE'S OWN DESTINATION”, etc. Studied together (separately or generally) they will help outline Steve Jobs' psychological image in the literary biography “Steve Jobs: A Biography”.

Keywords: literary biography; Steve Jobs; self-identification; biogram; thesaurus (thematic) method of presentation.

Defining the problem and providing argumentation of the topicality of its consideration. Every person is an individual. Philosophical interpretations define the category “personality” as a unique combination of patterns influencing a person's behaviour, thinking, motivation, and emotions. There is another definition of the concept of personality: it is a set of individual characteristics determined by the individual's development: values, attitudes towards others, personal memories, social relations, habits and skills (Khoruzhiy, 2018, p. 107).

H. Khoruzhiy affirms the concept of self-identification to be considered as a process of achieving self-identity or self-determination, the relevance of which is connected with the internal basis of personality's socialization and identity crisis. Self-identification involves the individual's certain construction, which includes self-awareness, self-esteem, one's own image and perception of the world as well.

The latter is aimed not only to the ideas about the surrounding world and social life, but also the knowledge about oneself (2018, p. 109).

Self-identification is defined as the formation of ideas about oneself as a self-identical, integral and unique individual. O. Lisovyi believes that self-identification can be viewed as the identification of oneself with another person (group, stratum, class) as a whole or as an inclusion of their individual qualities in the image of one's own “I”. At the same time, not only external forms of behaviour for imitation are borrowed, but also the prerequisites for the formation of certain personal patterns: ideals, value orientations, worldviews, interests, etc. (2012, p. 3).

Personal self-identification is joining oneself mentally to a certain social type of people, identifying oneself with it. The basis for such identification is a person's opinion about the presence of the corresponding quality, that is, judgments of the type “I am

good”, “I am fair”, “I am hardworking”, etc. As a product of self-knowledge and self-evaluation of one’s personal qualities, self-identification determines the emotional tone of an individual (a sense of confidence or self-deprecation). It orients to self-education and creates spiritual prerequisites for an individual’s social self-identification. In other terms, personal self-identification is the comprehension of one’s integration into certain social groups of people who have the same moral and business qualities (Chausova, 2016, p. 87).

In the text of the literary biography “Steve Jobs: A Biography”, the dominance of personal memories is usually combined with chronological sequence, and reasoning and teaching is connected with the thesaurus (thematic) way of presentation. The use of biograms as structural units of the entire life and their biographical description outline the set of names and titles, images and experiences, concepts and ideas, on the one hand, and form the biogramic content of the life itself, on the other hand. We believe that each biogram, as a certain segment on a straight life path, can show how a personality is formed and how he / she shapes ideas about himself / herself as a self-identical, integral and unique personality.

It is the thesaurus (thematic) way of factual material presentation that appears to be the source of information contributing to the discovery of structured knowledge. It is presented as a set of descriptors connected to each other by certain semantic relations.

The *topicality* of the research is caused by a necessity to identify lexical descriptors of the “CHILDHOOD” biogram, the latter being aimed at realizing S. Jobs’ motive of self-knowledge. The project *aims* to analyze Steve Jobs’ memories, the case study being the biogram “CHILDHOOD” to find out how this stage of life has influenced the formation of this outstanding figure’s personal self-identification. The *subject* of the paper is Steve Jobs’ personal self-identification in his childhood. Lexical units (words, phrases) are those descriptors of the text of the literary biography that describe the main sense of the biogram “CHILDHOOD”. Their semantic connections reflect the peculiarities of Steve Jobs’ personal self-identification in his childhood and contribute to the realization of the motive of self-knowledge. Descriptors are presented in this paper in capital letters. The general scientific *methods* (analysis, synthesis, generalization), the method of contextual analysis, the interpretive method, and discourse analysis are used in the paper.

Research analysis. Undoubtedly, matters of identification (self-identification) are the prerogative of philosophical scientific circles (Alieksieieva, 2017; Khoruzhyi, 2018; Lisovyi, 2012). This issue has been receiving much attention due to the problems of finding the meaning of human life against the background of various processes, such as globalization, unification, multiculturalism and virtualization of existence (Koliada, 2022, p. 24). K. Alieksieieva claims that in the everyday arrangement of life situations,

we are looking for the personal and original. We create our personal life story through the narrative expression of events as its full-fledged authors. In this way, we always correlate our narrative with our own position within humanity, since it necessarily involves the participation in the holistic context of intersubjective space. In addition, the eventful choice of reading a biographical narrative directs us to the fact that details are taken exclusively as influences, situations, favourable coincidences of circumstances that contribute to the emergence of creative thinkers and original works. Such a creator and his work become the initial conditions of personal experience, which is constituted by the narrative identity of a person (2017, p. 23).

It should be noted that the problem of a person’s self-identification is constantly in the multi-angle system of social relations (Leary, 2003; McAdams, 2023). Recently, the attention of linguists has been directed to studying the functioning of language as the main means of expression and formation of the speaker’s identity. In addition, as for linguistic bases of personality formation, one can proceed from two key ideas: language is one of the most dominant means for self-identification and identity construction; and analysis of discursive events that an individual is involved in allows to disclose his / her psychological and ideological characteristics (Drager, 2015).

Presenting main material. Personal self-identification is manifested in the implementation of a number of motives, among which the motive of self-knowledge occupies the initial position. “The description of Steve Jobs’ self-identification is directly related to the realization of the motives of self-knowledge, image creation, and creative self-expression. The realization of the self-knowledge motive is based on auto-communication. This motive is not related to communicative strategies and is actualized through such forms of self-knowledge as memories, self-observation, self-analysis, and self-evaluation” (Hlavatska, 2023, p. 217).

Although the text of the biography being analyzed now has an author, W. Isaacson, we believe that Steve Jobs, as the object of an artistic and biographical image, appears as a co-author of the text. His self-reflection, that is, the ability to witness and evaluate his own cognitive, emotional, and behavioural processes, is indicated by the process of reminiscence. Here, in our opinion, it is worth turning to a set of biograms, that is, a certain arrangement of the facts of Steve Jobs’ life. The term “biogram” is borrowed from the natural sciences (originated from Greek — “record of life”). One of its possible interpretations is the fixation of the most significant signs and milestones of a person’s life path within the most remarkable outlines for social consciousness (Popyk, 2015, p. 124–125).

It has already been noted in scientific circles that the literary biography of Steve Jobs is structured chronologically and consists of forty-two chapters (Hlavatska, 2022, p. 130). The very process of Steve

Jobs' memories is the basis for the literary biography. We think it would be superfluous to indicate the dominance of biograms of Steve Jobs' private life or his life as an entrepreneur. It is worth considering that each stage of his life path is described in full, with an indication of the year, date, environment and certain persons.

As a structural component of a personality's socialization, self-identification is intensively carried out in childhood and adolescence, but does not end there. It accompanies a person in the so-called adult period of his / her life and activities (Lisovyi, 2012, p. 2).

The family is the beginning where the foundations of the personality and his / her values are formed. It guarantees successful adaptation in the society, since the family as a socializing structure depicts a person not only as a biological unit, but also as an individual with certain social, cultural and moral qualities. (Meleshchenko, 2018, p. 50)

We aim to look into Steve Jobs' memories beginning with the biogram "CHILDHOOD" just to find out how this stage of his life has influenced the formation of his personal self-identification. Each biogram is a certain model of events and, in turn, can be represented by its separate structural components.

To our mind, the biogram "CHILDHOOD" can be outlined from the first two chapters of "Steve Jobs: A Biography" — "Childhood" and "ODD COUPLE. The Two Steves" (Isaacson, 2011). Their subchapters correspond to several structural components, which in total can be summed up under the sign of the biogram "CHILDHOOD". The processing of factual material proves that Steve Jobs could make certain "discoveries" of his personality deeply in his childhood. And this, we believe, contributes to the realization of the motive of self-knowledge. In the "Childhood" chapter, the author deliberately indicates several levels of Steve's awareness of his unique personality: "his first realization" (2011, p. 30), "Another layer of awareness occurred soon after" (2011, p. 30).

Structural component 1 — "Adoption". The fact of Steve Jobs' adoption by Clara Hagopian-Jobs and Paul Jobs was known to little Steve from his early childhood. He recalled that his adoptive parents were open with him, no doubt this trait of their characters was transferred to him: "My parents were very open with me about that," he recalled (2011 p. 24). Here W. Isaacson draws our attention to three qualifying epithets — "Abandoned. Chosen. Special" (2011, p. 25). It should be stated that they are presented in the text in a telegraphic style; this indicates the brevity and accuracy of the author's language and Steve Jobs' three key features being traced throughout the whole biography. These concepts took root in Steve's consciousness and influenced his further personal self-identification: *Those concepts became part of who Jobs was and how he regarded himself* (2011, p. 25).

What's interesting is that, according to the text of the biography, Steve's friends and the mother of his

first daughter noticed that the very fact of adoption had a dual effect on the formation of his personality: on the one hand, it is the total control over everything (*He wants to control his environment, and he sees the product as an extension of himself* (2011, p. 25)) and his own lack of control, cruelty towards others, on the other hand (*"The key question about Steve is why he can't control himself at times from being so reflexively cruel and harmful to some people," he said* (2011, p. 25)). Moreover, being abandoned, Steve himself left his girlfriend with a child: *"He who is abandoned is an abandoner," she said* (2011, p. 25). Based on the author's remark, Steve Jobs later regretted and admitted his mistake: (*He eventually took responsibility for her*) (2011, p. 25).

Steve Jobs did not agree with this. He stated that the fact of adoption made him INDEPENDENT, and the words of his parents about his INDIVIDUALITY completely influenced his future life: *"Knowing I was adopted may have made me feel more independent, but I have never felt abandoned. I've always felt special. My parents made me feel special"* (2011, p. 25).

Thus, ADOPTION led to INDEPENDENCE, INDIVIDUALITY (SPECIALITY).

Structural component 2 — "Silicon Valley". Silicon Valley became a kind of startup for realizing Steve's dream: *He soaked up the history of the valley and developed a yearning to play his own role* (2011, p. 28). All this happened when Steve Jobs was a junior schoolboy.

OBSERVATION: watching his father working in the garage, where he assembled cars from old parts and tried to attract his son to work, and the houses of the real estate developer Joseph Eichler, Steve Jobs had already sketched the future design for a mass product in his small head:

"I love it when you can bring really great design and simple capability to something that doesn't cost much," he said as he pointed out the clean elegance of the houses. "It was the original vision for Apple. That's what we tried to do with the first Mac. That's what we did with the iPod." (2011, p. 27)

CURIOSITY / INTELLIGENCE. Silicon Valley, as the site of the chip, battery, radar industry in the 1970s, became a place where Steve's curiosity grew day by day: *"Growing up, I got inspired by the history of the place," Jobs said. "That made me want to be a part of it"* (2011, p. 29); *"Most of the dads in the neighborhood did really neat stuff, like photovoltaics and batteries and radar," Jobs recalled. "I grew up in awe of that stuff and asking people about it"* (2011, p. 29).

As a child, Steve learned to accumulate what was said and seen with the subject and, moreover, to achieve his desired plan. For example, Steve once tried to convince his father that microphones did not necessarily require an electronic sound amplifier, which his father insisted on. Perhaps the boy would not have guessed it, but the opportunity to be present

during the experiment conducted by his neighbour, Larry Lang, provoked Steve to establish the truth — the sound amplifier is redundant. And Steve realized that he was smarter than his father: *Then a more disconcerting discovery began to dawn on him: He was smarter than his parents* (2011, p. 30). However, according to Jobs himself, in combination with the fact of adoption and the discoveries we have made above, Steve became DETACHED and SEPARATE, i.e. INDEPENDENT: *This discovery, he later told friends, along with the fact that he was adopted, made him feel apart — detached and separate — from both his family and the world* (2011, p. 30). We believe that being detached and separate means unique, unusual, exceptional to a greater extent rather than remote and lone.

But the realization that the Jobs have a talented and special child directed their further actions only to ensure that Steve had a decent education. The awareness of two factors — adoption and his own uniqueness contributed to Steve Jobs' further personal self-identification: *So he grew up not only with a sense of having once been abandoned, but also with a sense that he was special. In his own mind, that was more important in the formation of his personality* (2011, p. 30).

Thus, OBSERVATION, CURIOSITY/INTELLIGENCE have led to INDEPENDENCE and DETACHMENT.

Structural component 3 — “Schooling”. Since his school days, it seemed to Steve Jobs that not only his parents, but also teachers, Mogene Hill, for example, saw a certain peculiarity in him: *“In my class, it was just me she cared about. She saw something in me.” It was not merely intelligence that she saw* (2011, p. 32). Such a feature was manifested in Steve's intellectual development. The fact is that when Steve was a fourth-grade-student the school directorate decided to transfer him to the seventh grade based on the results of his test, but his parents decided, guided by their wisdom, to transfer him to the sixth grade:

“I scored at the high school sophomore level,” he recalled. Now that it was clear, not only to himself and his parents but also to his teachers, that he was intellectually special, the school made the remarkable proposal that he skip two grades and go right into seventh; it would be the easiest way to keep him challenged and stimulated. (2011, p. 32)

It was the school that formed in the boy a sense of inability to withstand the effects of an unfriendly environment (VULNERABILITY), lack of soul, warmth, sympathy in relation to others (INSENSITIVITY), making clear, uncompromising demands that are not subject to discussion and demanding their exact implementation (HARDNESS) and DETACHMENT as the ability to complete the creation of a full-fledged personality (Vidokremlennia yak mekhanizm..., 2023): *He was already starting to show the admixture of sensitivity and insensitivity, bristliness and detachment, that would mark him for the rest of his life*

(2011, p. 31). It should be noted that the ability to detachment is primarily a positive potential to maintain, protect, and preserve the personal (Vidokremlennia yak mekhanizm..., 2023), that is, the ability to INDEPENDENCE.

The motive of self-knowledge is also realized in the fact that Steve, a teenager, had his OWN POINT OF VIEW on everything, religion in particular. The realization that glorifying God does not correlate with the real state of events (starving children) confirmed Steve's position not to attend the Lutheran church, and later to formulate his opinion in the following way: *“The juice goes out of Christianity when it becomes too based on faith rather than on living like Jesus or seeing the world as Jesus saw it,” he told me* (2011, p. 33). His harshness also manifested itself in relation to the authorities. His electronics teacher, John McCollum, had his own view on power, and Steve did not share it: *McCollum believed in military discipline and respect for authority. Jobs didn't. His aversion to authority was something he no longer tried to hide, and he affected an attitude that combined wiry and weird intensity with aloof rebelliousness* (2011, p. 37). And again we observe Steve's challenge to the environment, his INDEPENDENCE, unwillingness to deal with anyone, and to be an INDIVIDUAL: *McCollum later said, “He was usually off in a corner doing something on his own and really didn't want to have much of anything to do with either me or the rest of the class”* (2011, p. 37).

Striving for perfection and the work that Steve liked formed in him the ABILITY TO COMMUNICATE with strangers, as well as to take comfort in the fact that you know how to design and CREATE A NEW PRODUCT. It should be noted that at this point Steve is still a schoolboy:

“Back then, people didn't have unlisted numbers. So I looked up Bill Hewlett in Palo Alto and called him at home. And he answered and chatted with me for twenty minutes. He got me the parts, but he also got me a job in the plant where they made frequency counters.” Jobs worked there the summer after his freshman year at Homestead High. (2011, p. 35)

During this period of his life, Steve was fascinated by electronics and created his first inventions, showing his DESIRE TO WORK:

For one of his projects, he made a device with a photocell that would switch on a circuit when exposed to light, something any high school science student could have done. He was far more interested in playing with lasers, something he learned from his father. With a few friends, he created light shows for parties by bouncing lasers off mirrors that were attached to the speakers of his stereo system. (2011, p. 37).

OBSERVATIONS of the surrounding world laid the foundations for S. Jobs' linguistic personality formation.

Among the peculiarities of his speech, following M. Berezhna, we point out figurativeness, verbosity and irregularity, which demonstrate the process of thought formation (2019, p. 19). He often uses complex sentences expressing several ideas at the same time. Jobs has a pronounced tendency to associative thinking: he talks not about the specifics of the object, but about associations that he has in connection with it. So, once as a child, Steve visited their family farm and witnessed the birth of a calf. At first glance, a normal child would find such a process unfavorable and disgusting, but not for Steve. He found nothing outrageous in it; on the contrary, the birth of the calf surprised him and led him to specific images and thoughts, respectively:

“It was not something she had learned, but it was instead hardwired into her,” he recalled. “A human baby couldn’t do that. I found it remarkable, even though no one else did.” He put it in hardware-software terms: “It was as if something in the animal’s body and in its brain had been engineered to work together instantly rather than being learned.” (2011, p. 34)

The realization of the motive of self-knowledge is also observed in Steve’s fascination with literature: *I started to listen to music a whole lot, and I started to read more outside of just science and technology — Shakespeare, Plato. I loved King Lear* (2011, p. 36). We can assume that reading the works of such authors influences somehow his psychological image and strong linguistic personality as well.

In the second chapter “ODD COUPLE. The Two Steves” the author tells about the birth of friendship between Steve Jobs, a school-boy, and Stephen Wozniak, “a graduate who was the teacher’s all-time favorite and a school legend for his wizardry in the class” (2011, p. 38). It was Wozniak who got Steve Jobs interested in Bob Dylan’s music and songs. This singer’s songs are filled with a wide range of political, social, philosophical and literary trends. They contributed, as Jobs himself believes, to the development of his creative thinking: *We’d buy brochures of Dylan lyrics and stay up late interpreting them. Dylan’s words struck chords of creative thinking* (2011, p. 42). Bob Dylan is an outstanding personality. His work challenged the existing rules of pop music and became an important part of the developing countercultural movement in the 60s of the last century. By the way, Bob Dylan became the first musician in history to have albums in the top 40 of the Billboard chart over the past 70 years. We suppose that it is possible that this enthusiasm for the music of the “voice of the generation” really influenced the further development of Steve Jobs’ personality, who himself became an outstanding figure and a rebel to a certain extent.

The ability to TEAMWORK germinated in Steve being a high school student. This skill manifested in certain pranks of the teenager who was able to organize

a certain group of friends around him for jokes, entertainment and laughter: *Jobs had formed a club at Homestead High to put on music-and-light shows and also play pranks* (2011, p. 42).

The friendship between two Steves (Jobs and Wozniak) was the flying start of the birth of the Apple idea. It concerns their own invention called Blue Box — the invention that made long-distance phone calls for free. It was the first device that, primarily, was developed in a team, and, secondly, became a profitable business:

“We made a hundred or so Blue Boxes and sold almost all of them,” Jobs recalled; “If it hadn’t been for the Blue Boxes, there wouldn’t have been an Apple,” Jobs later reflected. “I’m 100 % sure of that. Woz and I learned how to work together, and we gained the confidence that we could solve technical problems and actually put something into production.” (2011, p. 45)

So, Steve Jobs’ talent to combine friendship, the thirst for ingenuity the love for electronics — all these took shape in a great desire to create his own product:

The Blue Box adventure established a template for a partnership that would soon be born. Wozniak would be the gentle wizard coming up with a neat invention that he would have been happy just to give away, and Jobs would figure out how to make it user-friendly, put it together in a package, market it, and make a few bucks. (2011, p. 45)

VULNERABILITY, INSENSITIVITY, HARDNESS, DETACHMENT, ABILITY TO COMMUNICATE, DESIRE TO WORK (CRAVING TO CREATE A NEW PRODUCT), OBSERVATION, TEAMWORK CAPACITY have led to a perspective vision of developing Steve’s own products, his creativity and final understanding of his integration into certain social groups of people having the same moral and business qualities, on the one hand, and self-determination, on the other hand.

Conclusions and perspectives. Thus, via the biogram “CHILDHOOD”, which covers the first two chapters of the literary biography of W. Isaacson, we have managed to single out specific lexical descriptors, the synthesis of which outlines all the characteristics of Steve Jobs — a child — as a personality that is beginning to develop: INDEPENDENCE, DETACHMENT (UNIQUENESS), and CREATIVITY AS A PROSPECTIVE VISION OF OWN PRODUCT DEVELOPMENT). This biogram has three structural components: “Adoption”, “Silicon valley” and “Schooling”. The fact that the unique structure of self-identity is determined and changed as a result of orientation in the social environment, which is also constantly changing, remains indisputable. But personal self-identity appears as the phenomenon that provides a person with integrity, identity and determination; it is developing while professional training,

together with the formation of self-determination, self-organization and personalization.

Our work clearly has some limitations. Nevertheless we believe it could be a springboard for further detailed studies of other biograms such as “CARRIER”, “PRIVATE LIFE”, “SEARCHING FOR ONE’S OWN DESTINATION”, etc. Studied together (separately or generally) they will help outline Steve Job’s psychological image, on the one hand, and his speech behaviour — a set of conscious and unconscious actions through which a person’s character and the way of his life are revealed, on the other. Thus, future work will look into these issues.

References (translated and transliterated)

- Aliexsieieva, K. (2017). Naratyvna samoidentyfikatsiia liudyny v postmodernomu sohodenni [The narrative self-identification of human in postmodern present time]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philos.-Political Studies*, 12, 20–24.
- Berezhna, M. (2019). Stiv Dzhobs yak metasymvolichna sylna movna osobystist [Steve Jobs as metasymbolic strong linguistic personality]. *Filolohichni traktaty*, 11(1), 15–24. [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11\(1\)-2](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11(1)-2)
- Chausova, T. (2016). Osoblyvosti samoidentyfikatsii fakhivtsiv u systemi pisliadyplomnoi pedahohichnoi osvity [Peculiarities of self-identification of specialists in the system of postgraduate pedagogical education]. *Visnyk pisliadyplomnoi osvity*, 1(22), 86–91.
- Drager, K. K. (2015). Linguistic variation, identity construction and cognition. *Language Science Press*. https://doi.org/10.26530/OAPEN_603352.
- Hlavatska, Yu. (2023). Linguistic aspects of personal identity research: theoretical grounds (the case study of the literary biography by W. Isaacson “Steve Jobs: Biography”). *Synopsis: text, context, media*, 29(3), 213–219. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.3.8>
- Hlavatska, Yu. (2022). The spatial and temporal characteristics of the literary biography (case study of “Steve Jobs: Biography”). *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 33(72), 5(1), 129–133. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.1/22>
- Isaacson, W. (2011). *Steve Jobs: A Biography*. Simon & Schuster.
- Khoruzhyi, H., Borovska, L., Kulahin, Yu., & Lipin, M. (2018). *Samoidentyfikatsiia osobystosti: filosofskyi analiz* [Self-identification of the individual: a philosophical analysis]. National trade and economy Univ.
- Koliada, I. (2022). Samoidentyfikatsiia liudyny v umovakh tekhnoinformatsiinoi realnosti [Self-identification of a person in the conditions techno-informational reality]. *Visnyk Dniprovskoi akademii neperervnoi osvity. Serii “Filosofii. Pedahohika”*, 1(2), 23–27. <https://doi.org/10.54891/2786-7005-2022-1-4>
- Leary, M. R., & Tangney, J. P. (2003). *Handbook of Self and Identity*. Guilford Press.
- Lisovyi, O. (2012). *Sotsiokulturna samoidentyfikatsiia osobystosti* [Socio-cultural self-identification of a person]. (Extended abstract of candidate’s thesis). National pedagogical Dragomanov university.
- McAdams, Dan P., Trzesniewski, K., Lilgendahl, J., Benet-Martinez, V., & Robins, R. W. (2023). Self and Identity in Personality Psychology. *Personality Science*, 2, 1–20. <https://doi.org/10.5964/ps.6035>
- Meleshchenko, V. & Chernii, L. (2018). Movni zasoby modeliuвання simeinoi samoidentyfikatsii v khudozhnomu teksti [Language means of artistic modelling of self-identity in a literary text]. *Naukovi zapysky TNPU. Serii: Movoznavstvo*, 2(30), 50–54.
- Popyk, V. (2015). Biography — biohrafika — biohrafistyka — bibliohrafiia: poniatiinyi arsenal istoriko-biohrafichnykh doslidzhen [Biography — biographica — biographistica — bibliography: conceptual arsenal of historical and biographical research]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 3, 122–137.
- Vidokremлення yak mekhanizm sotsializatsii ta individualizatsii osobystosti. (2023). <http://medbib.in.ua/obosoblenie-kak-mekhanizm-sotsializatsii-39896.html>

Юлія Главацька

Херсонський державний аграрно-економічний університет, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ОСОБИСТІСНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ: БІОГРАМА «ДИТИНСТВО» (на матеріалі літературної біографії В. Айзексона «Steve Jobs: A Biography»)

Предметом статті постає особистісна самоідентифікація Стіва Джобса в дитинстві. Лексичні одиниці (слова, словосполучення) — це ті дескриптори тексту літературної біографії, які описують основний зміст біограми «ДИТИНСТВО». А їхні семантичні зв’язки віддзеркалюють особливості особистісної самоідентифікації Стіва Джобса в дитячому віці. Мета дослідження — проаналізувати спогади Стіва Джобса на прикладі біограми «ДИТИНСТВО» задля того, щоб з’ясувати, яким чином цей етап життя вплинув на формування особистісної самоідентифікації цієї видатної фігури. Кожна біограма — це певна модель подій, і в цій статті вона представлена трьома структурними елементами: «Всиновлення», «Силіконова долина» та «Навчання в школі».

Питання ідентичності (самоідентичності) логічно привертає увагу сучасних науковців відповідно до сьогочасних тенденцій антропоцентричного підходу до мови. Тому актуальність дослідження спричинена потребою виявлення лексичних дескрипторів біограми «ДИТИНСТВО», які спрямовані на реалізацію мотиву самопізнання С. Джобса. У роботі використано загальнонаукові методи дослідження (аналіз, синтез, узагальнення), контекстуально-інтерпретаційний метод і дискурс-аналіз. Новизна розвідки зумовлена об’єктом вивчення та ракурсом аналізу, що створює сприятливий ґрунт для подальшого окреслення психологічного образу Стіва Джобса, з одного боку, і його мовленнєвої поведінки, з іншого.

У результаті дослідження встановлено, що в тексті літературної біографії «Steve Jobs: A Biography» домінування особистих спогадів, як правило, поєднується з хронологічною послідовністю, а міркування та повчання пов’язані з тезаурусним (тематичним) способом викладу. Кожна біограма як певний відрізок на прямій життєвого шляху показує, як відбувається становлення особистості та формування її уявлень про себе як самототожну,

цілісну й унікальну особистість. Крізь біограму «ДИТИНСТВО» нам вдалося виокремити конкретні лексичні дескриптори, синтез яких окреслює всі характеристики Стіва Джобса — дитини як особистості, що починає розвиватися: НЕЗАЛЕЖНІСТЬ, ІЗОЛЬОВАНІСТЬ (УНІКАЛЬНІСТЬ) і КРЕАТИВНІСТЬ ЯК ПЕРСПЕКТИВНЕ БАЧЕННЯ РОЗВИТКУ ВЛАСНОГО ПРОДУКТУ.


Перспективним видається детальне вивчення інших біограм, таких як «КАР'ЄРА», «ПРИВАТНЕ ЖИТТЯ», «ПОШУК ВЛАСНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ» тощо. Їхнє дослідження (окреме чи в сукупності) посприє окресленню психологічного образу Стіва Джобса в тексті літературної біографії «Steve Jobs: A Biography».

Ключові слова: літературна біографія; Стів Джобс; самоідентифікація; біограма; тезаурусний (тематичний) спосіб викладу.


Стаття надійшла до редколегії 22.11.2023

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.4.7>
UDC 070:305

Юлія Лашчук

Інститут Європейського університету
Via dei Roccettini 9, I-50014 San Domenico di Fiesole (FI), Italy
 <https://orcid.org/0000-0001-8325-1654>
iuliia.lashchuk@eui.eu

Клаудія Вольневич-Сломка

Університет Казимира Великого в Бидгощі
J. K. Chodkiewicza 30 Street, 85-064 Bydgoszcz, Poland
 <https://orcid.org/0000-0001-8839-9113>
k.slomka@ukw.edu.pl

ГЕНДЕРНІ ГЕТЕРОТОПІЇ В МЕДІЙНОМУ КОНТЕНТІ УКРАЇНСЬКИХ МОЛОДІЖНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Незважаючи на все ще міцно вкорінені в українському суспільстві гендерні стереотипи, жінки не менш активно, ніж чоловіки, проявляють себе як громадські активістки, лідерки, політичні діячки на рівні локальних громад і на всеукраїнському рівні. Зберігається ця тенденція й у молодіжному середовищі, зокрема в молодіжних організаціях. Предметом статті є медійний дискурс молодіжних організацій, що діють в Україні, проблемою — гендерна складова досліджуваних текстів. Метою авторок є пошук відповіді на такі дослідницькі питання: іменники якого роду вживають у своїх публікаціях молодіжні організації, що були предметом дослідження? А також у якому контексті використовують ці іменники, говорячи про статтю? Метод дослідження — кількісний і якісний аналіз змісту. Матеріалом дослідження став увесь контент, створений у 2018 році шістьма молодіжними організаціями, що діють в Україні, та опублікований на сайтах і у фейсбуці цих організацій. Вибір молодіжних організацій був цілеспрямованим. Застосовано критерій медійної видимості, унаслідок чого для дослідження були відібрані Фондація Регіональних Ініціатив, Будемо Україну Разом, Юнацький Корпус, Молодіжний Націоналістичний Конгрес, UKRAÏNER, а також Пласт. У теоретичному плані дослідження спирається на концепцію власного простору Бернхарда Вальденфельса та концепцію гетеротопії Мішеля Фуко.

Результати дослідження показують, що, по-перше, стаття відіграє важливу роль у середовищі молодіжних організацій і їхньої громадської активності; по-друге, мова, яка використовується в молодіжному середовищі, не є гендерно нейтральною; по-третє, гендер з'являється в досліджуваному дискурсі в чотирьох контекстах: стаття як нейтральна категорія в описовому сенсі, стаття для окреслення цільової групи діяльності організації, стаття, безпосередньо пов'язана з гендерними ролями, які приписуються жінкам / чоловікам, і стаття як пряма загроза для діяльності жінок. Новизна дослідження полягає в аналізі медійного простору молодіжних організацій крізь призму концепції гетеротопії Мішеля Фуко та критеріїв статі.

Ключові слова: гетеротопія; жіночий власний простір; гендер; молодіжні організації; Україна.

Вступ

Незважаючи на гендерні стереотипи, які все ще міцно вкорінені в українському суспільстві, і, як наслідок, чіткий розподіл на традиційні соціальні ролі, жінки стають усе більш активними в соціальному, професійному і політичному житті. Як показують дослідження, дедалі більше жінок беруть участь у політиці, політичних заходах (наприклад, Євромайдані) та працевлаштовуються в суто чоловічих професіях (Warren et al., 2018). Також спостерігається, що жінки стають дедалі активнішими в громадських організаціях, зокрема молодіжних, які діють в Україні. Таких жінок називають «лідерками громадянського суспільства» (Warren et al., 2018, с. 33). Згідно зі звітом Міністерства молоді та спорту України, у 2021 році 3,8 % жінок і 3,3 % чоловіків віком

14–35 років були членами громадських організацій, а 22,7 % жінок і 16,9 % чоловіків були залучені до волонтерської роботи (Міністерство молоді та спорту України, 2021). З огляду на те, що простір організації складається наполовину з молодих жінок, цікаво дослідити, чим є цей простір для молодих активісток і членкинь, чи поділяється він на «жіночий» та «чоловічий», і якщо так, то в яких контекстах відбувається цей поділ. Цю тему доцільно дослідити, аналізуючи дискурс молодіжних організацій із лінгвістичної та культурної точок зору. Тут ми звертаємося до визначення дискурсу, яке дав Т. ван Дейк (2001), розуміючи його, по-перше, як форму соціальної дії, що супроводжується певним контекстом і характеризується трьома вимірами, та, по-друге, як форму контролю одних соціальних суб'єктів над

іншими (там само). Дослідник виокремлює три виміри дискурсу: лінгвістичний, комунікативний, культурний.

Задля того, щоб дослідити цей простір, ми ставимо такі дослідницькі запитання:

1) іменники якого роду вживаються в досліджуваному дискурсі обраних молодіжних організацій, що діють в Україні? (лінгвістичний вимір);

2) у якому контексті вживаються ці іменники (культурний вимір).

Результати цього дослідження можуть бути цікавими для аудиторії, тому що, по-перше, вони розширюють дослідження гетеротопій, включно з категорією гендеру, ставлячи в центр жіночий простір. Хоча категорія статі з'являлася в аналізах, присвячених гетеротопіям, зокрема про це писали Хелена Островицька і Клаудія Вольневич-Сломка (Ostrowicka&Wolniewicz-Slomka, 2022), однак ці дослідниці зосереджувалися переважно на появі різних просторів молодіжних організацій, одним із яких був простір жінок і чоловіків. Вони не досліджували гендер із лінгвістичної точки зору, а також він не був центральною аналітичною категорією чи релевантним для українських молодіжних організацій.

По-друге, результати дослідження стосуються великих категорій гендерної рівності, гендерної нерівності, гендеру та фемінізму й показують, наскільки різноманітним може бути сприйняття гендеру та гендерних ролей у молодіжних організаціях.

По-третє, результати дослідження зіставляють лінгвістичний і культурний виміри дискурсу й у такий спосіб привертають увагу до різних контекстів, які виникають при вживанні гендерних іменників.

Теоретичні положення

Теоретичні вихідні положення проведеного аналізу сходять до двох концепцій, пов'язаних із простором: концепції гетеротопії Мішеля Фуко і концепції власного місця, яку запропонував Бернгард Вальденфельс. Перша з них передбачає, що гетеротопії — це інші місця, простори, пов'язані відносинами з усіма іншими просторами, зони перетину різних, часто незіставних семіотичних порядків (Foucault, 1986). Ці простори характеризуються: універсальністю, оскільки вони присутні в усіх культурах (1), мають певні функції по відношенню до інших просторів, і ці функції змінюються з часом (2), об'єднують часто непоєднані простори в один (3), пов'язані з часом (4), потребують системи відкриття і закриття, яка ізолює їх від інших просторів, зберігаючи при цьому їхню проникність (5), мають функції стосовно всіх інших місць (6) (Foucault, 2005). Друга концепція — власного місця — стосується розмежування між власним місцем, яке стоїть в опозиції до чужого місця. Згідно з концепцією Вальденфельса чуже — це те, що відбувається за межами власного простору як зовнішнє, що протистоїть внутрішньому (1); те, що належить іншому,

на відміну від власного (2); те, що є іншим, відмінним, не своїм, своєрідним, на відміну від знайомого (3) (2009, с. 109–110). Грунтуючись на цих двох концепціях і звужуючи їх, ми спостерігаємо за власним простором жінки (Вальденфельс) у великому, різноманітному просторі молодіжної організації (Фуко). Ми називаємо це власним місцем у гетеротопії та гетеротопією в гетеротопії.

Поняття «власне місце» та «гетеротопія» розглядали багато науковців. Концепцією власного місця займалися зокрема феміністичні філософки, такі як Сара Ахмед, Трін Мінь-Ха, Белл Гукс, Айріс Маріон Янг, зосереджуючись на аналізі важливості наявності жіночого місця для процесу творення жіночої суб'єктності. Гетеротопією займалися архітектори (Sandin, 2008), лінгвісти (Bowers, 2018), літературознавці (Wójtowicz, 2015), педагоги (Mendel, Archacka, 2016), аналізуючи гетеротопію таких просторів, як місто (Bowers, 2018), дитячий садок (Kurczyńska, 2018), школа (Архацька, 2016), дитячий будинок (Кужинога, 2012), а також такі явища, як дитяче біженство (Januszewska, 2019), водночас розширюючи поняття гетеротопії, яке запропонував Фуко (Wójtowicz, 2014).

Отже, базовими категоріями для нашого аналізу є категорія жіночого власного місця та категорія гендеру. Під категорією власного місця, у межах нашої статті, ми розуміємо простір або середовище (гетеротопію всередині гетеротопії), у якому жінки почуваються безпечно, комфортно та мають можливість активно діяти й висловлювати свою думку. Цей простір природно відрізняється від чоловічого простору, а в деяких випадках і протистоїть йому. Другий простір — це місце, де гендер (чоловічий чи жіночий) виражається прямо чи опосередковано.

Методологічні положення та обсяг проаналізованого матеріалу

Матеріалом дослідження став увесь контент, створений у 2018 році шістьма молодіжними організаціями, що працюють в Україні, та опублікований на сайтах і у фейсбуці цих організацій.

Вибір молодіжних організацій був цілеспрямованим. Застосовано критерій медійної видимості, унаслідок чого для дослідження були відібрані такі молодіжні організації, що діють в Україні: Фондація Регіональних Ініціатив (ФРІ), Будемо Україною Разом (БУР), Юнацький Корпус (Юн-Кор), Молодіжний Націоналістичний Конгрес (МНК), UKRAÏNER, а також Пласт.

Нижче наведено короткий огляд організацій, чий текст були проаналізовані.

ФРІ є центром підтримки молодіжного руху, молодіжних організацій і підготовки молодих лідерів в Україні. Організація працює над зміцненням молодіжного руху, тренінгами та забезпеченням активних учасників молодіжних об'єднань, розвитком студентських і молодіжних ініціатив загалом. Стратегічною метою ФРІ є збільшення кількості молодих активістів у громадському русі

для того, щоб розпочати позитивні зміни в суспільстві. ФРІ є незалежною громадською організацією, яка не підтримує жодного партійного лідера та не бере участі у виборах як суб'єкт виборчого процесу. Вона має статус незалежної всеукраїнської молодіжної громадської організації, самостійно обирає своє керівництво, яке підпорядковується виключно членам організації.

ФРІ створила розгалужену мережу у 26 регіонах країни, що дає їй змогу реалізовувати найскладніші загальноукраїнські проекти і здійснювати комунікацію по всій країні. До складу організації входять молоді підприємці та бізнесмени, студенти та молоді науковці, політологи та молоді політики, члени професійних громадських організацій та народні депутати. Середній вік членів організації — 21–23 роки. Членами організації є студенти, працююча молодь і молоді сім'ї віком до 35 років (ФРІ, 2018).

БУР розпочався як волонтерська акція у 2014 році з відбудови будинків, зруйнованих війною на сході України. Проте згодом БУР перетворився на рух, який формує нове покоління відповідальних українців, що несуть зміни, тому БУР — це не лише про будівництво будинків, а й про побудову мостів комунікації між українцями. Місія організації — розбудовувати довіру, відповідальність і спроможність серед української молоді. Це мережа активних волонтерів, які працюють по всій Україні, створюючи громадські простори та об'єднуючи навколо них місцеву молодь. Організація допомагає сім'ям, які потребують ремонту, створює мурали, організовує культурні заходи для місцевих громад (БУР, 2018).

ЮнКор — національно-патріотична організація, яка з 2015 року впроваджує й успішно реалізує по всій Україні абсолютно нову систему національно-патріотичного виховання, що базується на досвіді професійних педагогів і фахівців із роботи з дітьми, а також учасників АТО (Антитерористичної операції на сході України), волонтерів, громадських діячів. Методика ЮнКор базується на концепції самовиховання, вона вчить дітей дисципліни, самоорганізації, відповідальності та послідовності. Організація проводить «Уроки мужності» в українських навчальних закладах, готує школярів до гри «Сокіл», проводить тренінги з надання першої медичної допомоги і поведінки в надзвичайних ситуаціях, лекції та семінари, створює мережу національно-патріотичних таборів у більшості обласних центрів України та організовує всеукраїнські спортивні змагання й конкурси (Юнацький Корпус, 2018).

МНК заснований 10 лютого 2001 року з ініціативи Організації Українських Націоналістів. Місія МНК полягає у формуванні покоління освічених, успішних українців, які будують державу на ідеях українського націоналізму. Члени організації беруть активну участь у політичних подіях країни, таких як масові громадські протести, акції «Україна без Кучми» у 2001 році, Помаранчева

революція 2004 року та Революція гідності 2013–2014 років. Представники МНК часто стають урядовцями, головами обласних осередків, депутатами місцевих рад у різних регіонах України. Найвідомішою діяльністю організації є виїзна гра «Гурби-Антонівці» (МНК, Наша історія, 2018).

UKRAİNER заснований у червні 2016 року як медіапроект для прихильників інтелектуальних медіа, несподіваних географічних відкриттів і мультикультуралізму. Ukraïner — це проект, який через ретельні дослідження прагне зрозуміти і сформулювати, ким є українці та донести це до світу в доступній медіаформі. Саме тому Ukraïner почав розповідати історії з усієї України насамперед для самих українців. У такий спосіб учасники проекту прагнуть «переосмислити» історичні особливості та культурні коди українських земель, етнографічні, географічні та антропологічні цікавинки. Ukraïner розповідає пізнавальні історії про найвіддаленіші куточки, людей, мистецтво та бізнес в Україні. Проект підтримує команда ентузіастів, переважно волонтерів, які подорожують, записують, обробляють, перекладають, описують, досліджують. Це молоді люди, які живуть в Україні, а також в інших країнах світу (Ukraïner, 2018).

Пласт — найбільша і найстарша молодіжна організація в Україні, заснована в 1911 році як український аналог західного скаутингу. Метою Пласту є виховання свідомих, відповідальних і добропорядних громадян. Для досягнення своїх виховних цілей «Пласт» використовує власну унікальну виховну методику. На відміну від більшості скаутських організацій у світі, де членство закінчується у віці 25 років, у Пласті немає вікових обмежень. Умовний віковий поділ передбачає 5 вікових категорій: пташата (до 6 років, можуть бути членами Пласту лише разом зі своїми батьками), новаки (6–12 років), юнаки (12–18 років), старші пластуни (18–35 років), пластуни-сеніори (від 35 років) (Пласт, 2018).

Зібраний для дослідження матеріал включав різні жанри текстів: статуту, інформацію та публікації організацій на їхніх вебсайтах, пости у фейсбуці та відео (Ukraïner). Загалом було зібрано 265 текстів, включно з вісьмома snapchat-відео (загалом 31 документ). Для кодування й аналізу інформації використана програма Atlas.it.

Пошук здійснювався з використанням слів-ключів, що позначають статі, тобто «жінка», «дівчина», «юначка», «хлопці», «юнаки», «чоловіки», «молодики» та їхніх варіацій, а також ключових слів, які можуть означати статі, тобто «рівність», «нерівність», «фемінізм», «гендер». Кількісна частота вживання кожного іменника наведена в Таблиці 1. Лише стосовно слів «рівність» — «нерівність» немає жодної вказівки на частоту вживання. Кількісна добірка знайдених гендерних іменників показує, що найбільшу кількість термінів становлять такі: «хлопці», «дівчата», «жінки», «юнаки». Значно рідше трапляються

Таблиця 1

Розподіл проаналізованих слів за гендерною ознакою

Слово	Кількість слів
Дівчина	25 (містить похідні слова)
Юначка (молода дівчина (тільки для пластунів))	7
Жінка	24
Хлопець	31
Юнак (молодий хлопець)	23
Чоловік	8
Молодик (молодий хлопець — зневажливе)	2
Фемінізм	9
Гендер	9
Рівність	0
Нерівність	0

* Власне дослідження

«молода дівчина» («юначка») і «чоловіки», а також «молоді хлопці» в негативному значенні цього слова («молодики»). Слова «гендер» і «фемінізм» з'являються лише в описах феміністичних заходів, без прямого посилання на статтю.

Результати дослідження

Аналіз дискурсу досліджуваних організацій показує, що зазначені вище гендерні іменники з'являються в чотирьох контекстах. У першому, найбільш характерному з них, гендерні іменники або похідні від них слова є нейтральними за своєю природою і використовуються для позначення групи (зокрема й різностатевої), про яку йдеться. Вони вживаються разом: «Ми — молоді хлопці та дівчата». Такий спосіб написання про себе дуже часто зустрічається в дискурсі Пласту:

- Юнаки та юначки ротаційно – освоювали канойкарство та вчилися веслувати на міському озері (канойки чорноморці везли спеціально зі Львова);
- грали гру «Морський бій» із розграфленим ігровим полем на траві, де кораблі учасники, а при влученні в «корабель» супротивника на чужому полі, учасника поливали;
- освоювали скелелазіння в манежі коледжу фізичного виховання;
- проходили Мотузковий парк. (Пласт, 2018а)

Іншим прикладом є організація ФРІ, яка також використовує гендерні іменники в нейтральному значенні, наприклад:

Ми молоді хлопці та дівчата, рідко старше 30 років.
У наших мобільних телефонах номери міського голови та його заступників, провідних журналістів регіону, соціально відповідальних бізнесменів, більшості місцевих депутатів та всіх ректорів. (ФРІ, 2018)

У другому контексті вживання іменника статі вказує на конкретну статтю, якій адресовано певний захід, визначає цільову групу, у такий спосіб встановлюючи межу «свого місця», куди вхід для іншої статі заборонений. Підкреслюється, що захід тільки для дівчат («У нас є дуже гарна новина для дівчат») або тільки для хлопців («Хлопці

пройшли вступний курс з військового скаутингу»). Наприклад, БУР запрошує на освітній табір, який організовує лише для дівчат. Теми для обговорення — це жіноче лідерство, громадянська відповідальність тощо. Як неважко здогадатися, захід спрямований радше на жінок, щоб сприяти жіночій участі й розширенню прав і можливостей жінок у суспільстві:

Одна із команд нашої школи проектного менеджменту БУРЛАВ — організовує освітній табір. Тільки для дівчат. Темою табору буде дуже актуальна думка: «Ми вільні, а тому — відповідальні». Протягом 7 днів у Карпатах в учасниць буде можливість поспілкуватися з цікавими лекторами про жіноче лідерство, свободу самовираження та важливість вміння брати на себе відповідальність. Також дівчата навчать вас практичним речам та лайфхакам, які корисним для дівчат. (БУР, 2018а)

У третьому випадку ці іменники прямо вказують на гендерні ролі. Найкращим прикладом такого вживання є контент, опублікований Пластом, де, з одного боку, дівчата рівноправно представлені в професіях, а з іншого боку, вони все ще стереотипно зображуються як ті, хто долає перешкоди проти своєї жіночності. На сайті Пласту є такий допис:

А далі все тільки набирало обертів, ми перенеслися у 1920–1940 роки, період національно-визвольної боротьби, де учасники випробували себе на мужність і витривалість, перевірили свої можливості та силу духу на ренжерському кидку, де всі витончені дівчата забули про свою ніжність і на рівні з хлопцями проходили перешкоди, незважаючи на воду, вогонь, вибухи та багнюку. (Пласт, 2018b)

Окрім професій чи соціальної роботи, існують також спеціальні заходи безпосередньо для дівчат, де висвітлюється власне бачення «справжньої жіночності». Пропонований нижче захід адресований молодим дівчатам, які губляться між правилами етикету, що натякають на жіночу скромність у зовнішності та поведінці, і порадами інстаграм-блогерів щодо моди й макіяжу. Організатори підготували захід, спрямований на розв'язання дискусії про те, якою має бути сучасна молода дівчина.

ШКОЛА БЛАГОРОДНИХ ДІВЧАТ повертається, щоб поставити усі крапки над і. Ми зруйнуємо стереотипи про етикет і навчимо тебе бути справжньою леді в умовах сучасного світу. Доведемо, що справжня леді — це дівчина, яка може ходити в джинсах і кросівках, але водночас

залишатися жіночною. Розкажемо про всі тонкощі етикету та вдалого макіяжу. Класні лектори та психологи розкажуть тобі про стосунки. Зацікавило? Якщо тобі 14+ і ти дуже хочеш щось змінити в житті, тоді тобі точно до нас. (Пласт, 2018с)

Існують також записи Пласту про так звані лицарські професії, які нібито призначені лише для хлопців:

У рамках ознайомлення з лицарськими професіями ми відвідали: військову академію, прикордонну заставу, пожежну частину, тривалий час перебували на території поліцейської частини та взаємодіяли з патрульною поліцією. Під час перебування учасники мали змогу застосувати та серйозно перевірити навички самозарядності й виживання в антропогенних та урбаністичних умовах. Протягом навчального етапу хлопці пройшли ознайомчий курс із військового пластування та здобули пластові вміння цієї спеціалізації. (Пласт, 2018d)

Четвертий спосіб використання гендерних категорій — у контекстах, де гендер вживається в принизливому значенні, сприймається як загроза. Це дуже помітно на прикладі організації ФРІ, де чоловіче (назване тут «молодиками») агресивно вторгається в жіночий «власний простір»:

На початку заходу до зали увійшло близько 12 молодиків, які представилися членами організацій Карпатська Січ — Karpatska Sich та «Сокіл». Вони одразу ж почали галасувати, ображати лекторку та своїми діями всіляко унеможливити проведення заходу. На зауваження організаторів реагували агресивно, вживали образливі вислови. Жодні прохання на вищезазначену групу осіб не діяли, тому задля забезпечення безпеки учасників організатори були вимушені зупинити проведення заходу. У подальшому на facebook-сторінці «Карпатська Січ — Karpatska Sich» з'явився допис, у якому прямо підтверджено факт навмисного зриву заходу. Окрім цього, його зміст викликає побоювання щодо можливого подальшого створення перешкод нашій діяльності. (ФРІ, 2018a)

Інший запис тієї ж організації також сигналізує про цю загрозу. Тут йдеться про «молодиків», які чинять насильство, але цього разу йдеться не про протиставлення чоловічого і жіночого, а про протиставлення цінностей: одні підтримують соціальну участь (зокрема участь жінок), а інші її не сприймають:

Вимагаємо розслідування нападу на Івана Дюлая та публічного звіту про результати!

13 березня 2018 року близько третьої години дня в місті Ужгороді троє молодиків у балаклавах вчинили неспровокований напад зі спини на члена нашої громадської організації — Івана Дюлая. На нашу думку, цей напад може бути пов'язаний з нападом в Ужгороді 8 березня цього року на мирне зібрання на Театральній площі, присвячене міжнародному дню боротьби за права жінок. (ФРІ, 2018b)

Найменш очевидними контекстами вживання досліджуваних іменників є останні два з описаних. Якщо в третьому з них гендер розглядається позитивно, хоча й на основі стереотипного розподілу ролей і вкоріненого в традиції бачення жіночості та мужності, то четвертий випадок дуже відрізняється від усіх інших, має виразно негативний характер і стає онтологічною проблемою.

Використання терміну «молодики», які з'являються й порушують порядок, є спробою підкреслити стать і вік цих людей (це молоді чоловіки), але також указує на негативне ставлення до них. Варто звернути увагу й на контекст, у якому відбувається ця сутичка. У першому випадку йдеться про ситуацію, що сталася під час лекції, присвяченої творенню та вживанню фемінітивів. Межі власного місця жінки (гетеротопії всередині іншої гетеротопії), яка до того ж послуговується власною мовою, насильницьки порушуються, навмисно порушується порядок, що, зі свого боку, впливає на відчуття безпеки. Другий випадок, наведений вище, уже не є прямим зіткненням жіночого і чоловічого начал, але, на думку організації, може бути пов'язаний з іншим конфліктом, що стався під час святкування Міжнародного дня прав жінок. Знову ж таки ми бачимо, що «жіночий захід» став приводом для нападу. Однак цього разу мова йде про публічний простір, у якому, як виявляється, місце жінки навіть у XXI столітті дуже обмежене. Учасники організації знову прагнуть зробити конфлікт публічним і закликають до його вирішення на основі важливих для них цінностей.

Висновок

На основі зібраного матеріалу ми спершу проаналізували присутність гендерних категорій у мовному й культурному вимірах у резонансних заявах найпомітніших медійних молодіжних організацій, які функціонували в Україні у 2018 році. У всіх організаціях, обраних для дослідження, гендер не є ключовою категорією для самоідентифікації цих організацій як груп схожих людей, оскільки спільні цінності формують ідентичність спільноти. Однак у деяких випадках роль гендеру видається досить значущою, особливо коли порушуються межі гетеротопії. Гендерні категорії у наведених висловлюваннях організацій з'являються в чотирьох контекстах:

а) гендер як нейтральна категорія з описовим значенням;

б) гендер як категорія, що розрізняє цільову групу діяльності організацій;

в) гендер, безпосередньо пов'язаний із гендерними ролями, які відводяться чоловікам і жінкам;

г) гендер як загроза.

Друга з проаналізованих категорій — власне місце як гетеротопія в межах більшої гетеротопії — розкривається в цьому четвертому контексті, коли чужинець потрапляє у власне місце, яке є водночас фізичним і символічним. Це зіткнення двох реальностей і з точки зору гендеру, і з точки зору цінностей. Порозуміння здається неможливим, тому одна сторона робить проблему публічною і звертається до третьої, нейтральної сторони, яка може якщо не вирішити конфлікт, то гарантувати безпеку й медійний розголос, — до закону і громадянського суспільства. Отже, дискурсивна мова стає інструментом захисту власних кордонів і боротьби за свої права.

Acknowledgments

Стаття є частиною ширшого дослідницького проекту «Гетеротопії громадянства. Освітній дискурс і педагогіка мілітаризації в просторах молодіжних організацій. Аналітико-критичний і порівняльний підхід». Робота фінансувалася з гранту Національного наукового центру (№ 2019/35/B/HS6/01365).

Artykuł jest częścią szerszego projektu badawczego pt. "Heterotopie obywatelstwa. Dyskurs edukacyjny i pedagogie militaryzacji w przestrzeniach organizacji młodzieżowych. Ujęcie analityczno-krytyczne i porównawcze." Praca została sfinansowana z grantu Narodowego Centrum Nauki (nr 2019/35/B/HS6/01365)

Покликання/References

- Будуємо Україну Разом. (2018). Про нас. *Будуємо Україну Разом*. <https://www.bur.org.ua/hto-my>
- Будуємо Україну Разом. (2018a, 23 січня). А в нас гарна новина для дівчат. Одна із команд нашої школи проектного менеджменту організовує освітній табір. Тільки для дівчат! *Facebook*. <https://www.facebook.com/BuildingUkraineTogether>
- Міністерство молоді та спорту України. (2021). Становище молоді України, рапорт. <https://inmol.org/sotsiolohichne-doslidzhennia-molod-ukrainy-2021>
- Молодіжний Націоналістичний Конгрес. (2018). Наша історія. *Молодіжний Націоналістичний Конгрес*. <https://mnk.org.ua/nasha-istoriya>
- Пласт. (2018) Пласт — Національна скаутська організація України. *Пласт*. <https://www.plast.org.ua>
- Пласт. (2018a, 14 травня). Івано-Франківські пластуни відзначили 100-річчя українського моря. *Пласт*. <https://www.plast.org.ua/ivano-frankivski-plastuny-vidznachyly-100-richchya-ukrayinskogo-morya/>
- Пласт. (2018b, 23 липня). З 4 по 11 липня відбувся табір села Старий Самбір «DeLorian». *Пласт*. <https://www.plast.org.ua/4-11-lypnya-vidbuvasya-tabir-stanytsi-staryj-sambir-delorian>

- Пласт. (2018с, 27 лютого). Школа благородних дівчат відбувається 10–11 березня у м. Львів. *Пласт*. <https://www.plast.org.ua/shkola-blagorodnyh-divchat-vidbudetsya-10-11-bereznya-u-m-lviv>
- Пласт. (2018d, 27 лютого). Нещодавно завершився Крайовий Виховно-Вишкільний Табір Легіон-21. *Пласт*. <https://www.plast.org.ua/neshhodavno-zavershyvsya-krajoviy-vyhovno-vyshkilnyj-tabir-legion-21-yakuj-prohodyyv-z-9-po-22-serpnya-na-terenah-zakarpattya>
- Фундація Регіональних Ініціатив. (2018). Хто ми. *Фундація Регіональних Ініціатив*. <https://fri.com.ua/hto-my>
- Фундація Регіональних Ініціатив. (2018a, 21 березня). Заява щодо зриву лекції «Поговоримо про фемінітиви» у Івано-Франківську. *Facebook*. https://www.facebook.com/fri.com.ua/photos/a.382473321894/10155023023771895/?locale=ms_MY
- Фундація Регіональних Ініціатив. (2018b, 15 березня). Звернення щодо побиття члена ВМГО «ФРІ» та ситуації в місті Ужгороді. *Фундація Регіональних Ініціатив*. <https://fri.com.ua/2018/03/zvernennya-pro-pobyttya-chlena-fri-ta-sytuatsiji-v-uzhhorodi>
- Юнацький Корпус. (2018). Про нас. *Юнацький Корпус*. <https://www.youngcorpus.org>
- Archacka, M. (2016). Szkoła. Społeczna rola heterotopii. W: J. Gromysz, R. Włodarczyk (Red.), *Utopia a edukacja, tom I o wyobrażeniach świata możliwego*. Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego. <https://doi.org/10.34616/22.19.112>
- Bowers, T. (2018). Heterotopia and Actor-Network Theory: Visualizing the Normalization of Remediated Landscapes. *Space and Culture*, 21(3), 233–246. <https://doi.org/10.1177/1206331217750069>
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16, 22–27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6(96), 117–125.
- Januszewska, E. (2020). *Heterotopia dziecięcego uchodźstwa. Syryjczycy w Libanie*. Wydawnictwo Impuls.
- Kurcińska, L. (2018). Heterotopia przedszkola, o "nie-miejscu w miejscu". *Forum Pedagogiczne*, 2(8), 257–266. <https://doi.org/10.21697/fp.2018.2.18>
- Kurzynoga, M. (2012). Heterotopia domu dziecka, czyli o miejscu bez miejsca. *Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja*, 4(60), 87–95.
- Mendel, M. (2007). *Społeczeństwo i rytuał. Heterotopia bezdomności*. Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Ostrowicka, H., & Wolniewicz-Slomka, K. (2022). Heterotopias of Nationalist Youth Organisations in Poland: Communitarianisation and Entry/Exit System. *The Qualitative Report*, 27(11), 2528–2545. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2022.5708>
- Sandin, G. (2008). Keys to heterotopia: An actantial approach to landfills as societal mirrors. *Nordic Journal of Architectural Research*, 20(2), 75–87.
- Ukrainer. (2018). Про Ukrainer. *Ukrainer*. <https://ukrainer.net/expedition>
- Van Dijk, T. (2001). Critical Discourse Analysis. W: D. Schiffrin, D. Tannen, H. E. Hamilton (Red.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352–371). <https://doi.org/10.1002/9780470753460.ch19>
- Waldenfels, B. (2009). *Podstawowe motywy fenomenologii obcego. Seria TERMINUS. T. 51*. Oficyna Naukowa.
- Warren, R., Applebaum, A., Fuhrman, H., & Mawby, B. (2018). *Women's Peacebuilding Strategies Amidst Conflict: Lessons from Myanmar and Ukraine*. Georgetown Institute for Women, Peace and Security, <https://www.peaceinfrastructures.org/documents/womens-peacebuilding-strategies-amidst-conflict-lessons-myanmar-and-ukraine>
- Wójtowicz, A. (2014). Pałac Staszica jako heterotopia afektywna — refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym. *Teksty Drugie*, 6, 305–320.
- Wójtowicz, A. (2015). O Pałacu Staszica jako heterotropii w tekstach Wacława Berenta. Recepja hetero topologii. W: K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel (Red.), *Miejsca odmiejscowione* (s. 89–106). Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Iuliia Lashchuk

European University Institute, Italy

Klaudia Wolniewicz-Slomka

Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland

GENDER HETEROTOPIAS IN MEDIA CONTENT OF UKRAINIAN YOUTH ORGANIZATIONS

Despite gender stereotypes that are still firmly rooted in Ukrainian society, women are no less active than men as civic activists, leaders, and politicians at the local and national levels. This trend is also maintained in the youth environment, particularly within youth organisations. The article's subject is the media discourse of youth organisations operating in Ukraine. The research problem is the gender component of the studied narratives. The authors aim to find answers to the following research questions: what kind of nouns do the studied youth organisations use in their publications? And in what context do they use these nouns when referring to gender? The research method is quantitative and qualitative content analysis. The study was based on all content created in 2018 by six youth organisations operating in Ukraine and published on the websites and Facebook pages of these organisations. The selection of youth organisations was purposeful. The criterion of media visibility was applied, which resulted in the selection of the Foundation for Regional Initiatives, Building Ukraine Together, Youth Corps, Youth Nationalist Congress, UKRAINER, and Plast. In terms of theory, the study is based on Bernhard Waldenfels' concept of own space and Michel Foucault's concept of heterotopia.

The results of the study show that, firstly, gender plays an important role in the environment of youth organisations and their civic activity, secondly, the language used in the youth environment is not gender-neutral, and thirdly, gender appears in the studied discourse in four contexts: gender as a neutral category in a descriptive sense, gender to define the target group of an organisation's activities, gender directly related to gender roles attributed to women / men, and gender as a direct threat to women's activities. The study's novelty lies in analysing youth organisations' media space through the prism of Michel Foucault's concept of heterotopia and gender criteria.

Keywords: heterotopia; women's own space; gender; youth organizations; Ukraine.

Стаття надійшла до редколегії 21.11.2023