

Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko Kyiv
Metropolitan University

Засновано 2012 р.
Щокварталу

Since 2012
Quarterly

СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2024 ——— ISSN 2311-259X ——— 30(3) —————

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

Головний редактор:

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

Заступники головного редактора:

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

Русудан Махачаєвілі, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Члени редколегії:

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Історія літератури як структура

- Чи написав Микола Вороний «маніфест українського модернізму»? Аналіз та узагальнення
Наталія Розінкевич 140

Теоретичні обрії літературознавства

- Екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград». Семіозис тексту
постмодерної української літератури
Світлана Земляна 148

- Поетика форми в діджимодерністській прозі
Дмитро Зозуля 157

Практики інтерпретації художнього тексту

- Долаючи відчуження. Гуманістичний екзистенціалізм
і експресіоністська техніка в прозі Ігоря Костецького
Частина перша
Вадим Василенко 167

- Образ міста Вишеграда в архітектоніці роману Іво Андрича «Міст на Дрині»
Тетяна Доброштан 177

- «Я люблю усе любити...» Дитяча поезія Григорія Фальковича
Марина Ковінько 184

Медіа та віртуальна реальність

- Моделі аранжування англомовних новинних текстів
Наталія Талавіра 197

Біографістика і текстологія


- «Листи з Парижа» і «Листи з Лондону» Михайла Рудницького в пресі. Тексти і контексти
Василь Габор, Мар'яна Комариця 206

- Біографічні чинники псевдоніміки українських літераторів у таборах Ді-Пі
Віра Просалова 215

- Філологиня й редакторка Антоніна Струтинська. Реконструкція життєпису
Олеся Дроздовська, Оксана Середа 225

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.1>
УДК 821.161.2-194.09:070.14

Наталія Розінкевич

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-7292-1015>
n.rozinkevych@kubg.edu.ua

ЧИ НАПИСАВ МИКОЛА ВОРОНИЙ «МАНІФЕСТ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ»? АНАЛІЗ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ

Це дослідження присвячене збору відомостей, які стосуються життя й діяльності Миколи Вороного в період між 1901 та 1912 роками. Об'єктом дослідження є його відкритий лист-заклик «Відозва», надрукований у «Літературно-науковому віснику», листи до Михайла Коцюбинського, альманах «З-над хмар і з долин» та збірка «Ліричні поезії». Мета статті — з'ясувати, чи насправді Сергій Єфремов у рецензіях «У пошуках нової краси» та «На мертвій точці (нотатки читача)» назвав «Відозву» «маніфестом українського модернізму». Актуальність зумовлена потребою критичного огляду й аналізу джерел, які допомагають систематизувати уявлення про певний період життя Миколи Вороного, окреслення його внеску в розвиток української літератури початку ХХ століття, перегляду усталеної думки про митця як зачинателя / основоположника українського модернізму.

Для досягнення мети були залучені методи: описовий — дав змогу систематизувати й узагальнити зібраний матеріал; історико-хронологічний, біографічний і контекстуальний аналіз — допомогли простежити хронологію життєвих подій митця в певну епоху; контент-аналіз — для виявлення в критичних працях дослідників неточностей і неперевіренних фактів.

За результатами дослідження було виявлено, що Микола Вороний в автобіографії 1928 року озвучив тезу про те, що його «Відозву» Сергій Єфремов назвав «маніфестом українського модернізму», однак «літературним маніфестом» останній означив твір Катерини Гриневичевої, а «програмою літературної творчості, у формі віршованого послання» — вірш «Іванові Франкові (відповідь на його посланіє)». Також у статті висвітлено деталі щодо видання альманаху «З-над хмар і з долин», помічено, що тодішні критики навіть назву його писали по-різному. З'ясовано факти випуску збірки «Ліричні поезії» і доведено, що вона побачила світ 1912 року. А на основі свідчень Володимира Сиротенка (Вербицького), племінника Марка Вороного, подано факти з приватного життя Миколи Вороного.

Ключові слова: українська література; альманах; маніфест; київська цензура, збірка.

Вступ

В автобіографії 1928 року Микола Вороний зазначає, що Сергій Єфремов назвав його лист «Відозва» «маніфестом українського модернізму», і це твердження побутує в сучасному історико-літературному дискурсі, однак не обґрунтоване фактами та не підтвержене науковими дослідженнями. Наукова пропозиція цієї статті полягає в критичному аналізі та переосмисленні ролі Миколи Вороного в контексті естетичної революції початку ХХ століття — українського модернізму.

Літературознавці різних поколінь дали достатню кількість біографічних відомостей і якісно проаналізували літературно-критичну рецепцію творчої спадщини митця в контексті модерністського дискурсу, але до цього часу не існує монографії, яка б давала вичерпні відповіді на всі питання. Для вивчення й аналізу літературного процесу важливо періодично перепрочитувати твори, реконструювати життєписи майстрів слова, звертатись до першоджерел і вивіряти «загальновідому» інформацію — це допомагає краще

розуміти творчі шляхи митців у контекстах відповідних часів.

Актуальність статті полягає в пропозиції критичного огляду й аналізу джерел, які допомагають систематизувати уявлення про певний період життя Миколи Вороного, окресленні його внеску в розвиток української літератури початку ХХ століття, перегляду погляду на митця як зачинателя / основоположника українського модернізму.

Арлекін, Віщий Олег, Номо, Sirius, Кіндратович, Микольчик, Уланенко М., У-ко М. (за вуличним прізвиськом родини діда), М. В., К-ич М. — псевдоніми та криптоніми цікавої й неординарної постаті в літературно-мистецькому, театральному, громадсько-політичному житті України початку ХХ століття, митця із Дніпровщини (тодішньої Катеринославщини), дитячі роки якого минули на Слобожанщині, Миколи Вороного. Сучасні дослідниці й дослідники Тамара Гундорова, Світлана Осяк, Вадим Лубчак, Людмила Починок, Ольга Михайленко, Олександр Рудяченко, Ігор Цуркан, Анатолій Гуляк та інші осмислювали

творчий доробок цього автора, однолітка Василя Стефаника, Лесі Українки, Леся Мартовича й Агата Кримського, представника поетів червоного ренесансу. Однак у наукових розвідках є зовсім небагато інформації про життя й діяльність Миколи Вороного від 1901 по 1912 рік. Окремі скупі тези не дають повної відповіді на питання, як же складалося життя цього чоловіка між його тридцятиріччям і сорокаріччям.

Таким чином, у цій розвідці поставлено за мету зібрати й упорядкувати відомості про означений період життя Миколи Вороного, відновити історію постання збірки «Ліричні поезії» та з'ясувати, чи називав Сергій Єфремов «Відозву» «маніфестом українського модернізму».

Результати дослідження

Як відомо, Микола Вороний писати вірші почав рано, але друком перша мініатюра під назвою «Дівчині» («Не журись, дівчино...») з'явилась у львівському часописі «Зоря», коли авторові було 22 роки (1893). Присвячений вірш «активістці київського літературного гуртка “Плеяда” Людмилі Старицькій, доньці Михайла Старицького та племінниці Миколи Лисенка» (Рудяченко, 2019).

Навчаючись у Відні, під впливом його атмосфери 24-річний юнак європеїзувався, а коли відвідував філософський факультет Львівського університету та спілкувався з Іваном Франком, розмірковував про красу, чисте мистецтво й символізм. Найвідомішу свою поему «Євшан-зілля» написав у 28 років (1899). Першу збірку «Ліричні поезії» (1911 або 1912 — дані різняться, адже на сторінках самого видання рік виходу не надрукований) видав у 40 років. Людмила Старицька-Черняхівська в рецензії на збірку теж не зазначила року:

Перед нами 1-ий том творів Вороного — підрахунок 17 літ літературної творчості. В сім томі уміщено лише ліричні поезії, драматичні-ж етюди і інші твори мають, як зазначено на обгортці книжки, скласти зміст 2-го тому. Але й з цього першого тому виростає перед нами автор, як один з кращих, сучасних ліричних поетів. (1912, с. 201)

Отже, Микола Вороний планував видавати і другий том творів у видавництві «Дзвін»: це дійсно занотовано на обкладинці збірки, примірник якої з дарчим написом «Вельмишановному Михайлови Коцюбинському на спомин “колишніх добрих відносин”

вдячний Автор, 7/III 1912 Київ» зберігається в Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику Михайла Коцюбинського.

У томі першому покажчика «Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1798–1923» щодо «Ліричних поезій» зазначено, що «рік вид. встановлено за кн.: Українська Літературна Енциклопедія. Т. 1. — К., 1988» (Бойченко та ін., 2003, с. 635) — і це 1911 рік. А в «Додатку II. каталога книгарні Наукового товариства ім. Шевченка у Львові» подані інші дані — 1912 рік (1913, с. 141). Також 1912 рік зазначений у «Першому додатку до каталогу книгарні Літературно-Наукового Вістника на 1912–1913 рік», виданому в друкарні Другої Артлі (Київ, вул. Володимирська, 43), де вийшла і сама збірка (1913, с. 4).

Надія Миронець, висвітлюючи процес заснування та діяльності видавничої спілки «Дзвін» у 1907–1916 роках, зазначала, що директор спілки Юрій Тищенко в листі до Володимира Винниченка писав, що М. Вороний пропонує «Дзвоніві» видати збірку його поезій. Книга мала бути аркушів на 8–10. Поезії Вороного, т. I, — писав він, — «видає приватна особа», і запитував В. Винниченка, чи дозволить він випустити цю книгу під фірмою «Дзвін», мотивуючи тим, що «для “Дзвону” зайва книжка в каталозі не вадить».

Ю. Тищенко завжди радився з В. Винниченком з приводу видання тієї чи іншої книги, але коли той довго не відповідав, а справа не чекала, брав відповідальність на себе. Так, у грудні 1911 р. він писав йому: «Просив я Вашої згоди випустити вірші М. Вороного під фірмою “Дзвону”, та од Вас на се нічого не одержав і ризкую дати марку на власну руку, тим більше, що добре знаю Ваш погляд на Вороного поезії». (2015, с. 189)

У невеличкій замітці в рубриці «Література, наука, умілість і техніка» газети «Рада» за 16 січня 1912 року зазначено: «Видавництво “Дзвін” випустило на новий рік нову книжку: Микола Вороний. Ліричні поезії, т. 1» (1912, с. 4). Тож сучасні до події джерела дають підстави вважати, що збірка вийшла в самому кінці 1911 року і відповідно до видавничої практики має датуватися 1912 роком.

Відомо, що Микола Вороний 1901 року покинув театр і до 1902 року займався різноманітною роботою: в українській громаді, банку, учительських гуртках, газеті та аматорському театрі в Катеринодарі (нині Краснодар) — найбільшому місті та історичному центрі Кубані. Там заворів на малярію. Вийшов до



Харкова, де підпрацьовував у державних установах. Пізніше, як сам зізнався в рукописі 1928 року, переїхав до Одеси, де

дістав посаду при міській самоуправі (в так зв[аній] Торговій депутації). В Одесі я, Ів[ан] Липа, С. П. Шелухін, Ів[ан] М. Луценко заснували видавничий гурток ОЛС (Одеська літературна спілка). Я вже згадував, що в Одесі я, бувши членом «Старої громади» (яка нічого не робила), заснував ще й «Молоду укр[аїнську] громаду» з студентів.

Наш видавничий гурток (ОЛС), де я відігравав чи не першу роль, видав два альманахи: мій, зложений ще в Катеринодарі й доповнений в Харкові, під назвою «З-над хмар і з долин», і Ів[ана] Липи — «Багаття» і кілька популярних книжечок (Грінченка)». (1996, с. 612)

Цікавий факт: 1903 року на з'їзді «громадівців» у Києві Микола Вороний знайомиться з Вірою Миколаївною Вербицькою-Антіох, дворянкою, яка пишалася цим статусом і розмовляла виключно російською мовою. Молодята одружилися, деякий час жили в Одесі, потім оселилися в Чернігові. 1904 року в них народився син Марко. Володимир Сиротенко (Вербицький), племінник Марка, залишив пікантні свідчення про стосунки молодят:

Вже через кілька днів після хрестин Віра вигнала чоловіка. Під час її вагітності їздив Микола по справах «Просвіти» до Львова, до свого друга Івана Франка. Завітав з ним до театру, в якому колись працював. Побували на вечорі в честь старої артистки Любові Ліницької, закінчилось все «весело». От їх фото, з оголеними артистками на колінах, і вислали львівські доброзичливці Вірі Вербицькій. Віра протрималась лише до хрестин, щоб син не ріс безбаченком, а потім показала Миколі на двері. Він навіть спробував покінчити життя самогубством. Та вона залишалась непохитною. Микола мав право відвідувати сина. Мало того, коли він залишав чергову квартиру, свої речі він переносив до Вербицьких і жив у них, поки не знаходив нової квартири. Одна з таких ночівель закінчилась тим, що у 1908 році Віра народила ще одного сина — Дмитра. Та ріс він не Вороним, а Вербицьким! (Сиротенко, 2007).

Тож альманах «З-над хмар і з долин» був першим із запланованої серії альманахів. Про це також дізнаємося з рецензії Володимира Дорошенка: «В Одесі задумують видати цілий ряд збірників і складають уже один з їх «Багатте» (або краще другий, бо першим числом серії являється власне згаданий альманах «З-над хмар і з долин»)» (1903, с. 36). Ідея створення і видання збірника, «безпосередньо пов'язаного з ідеєю краси, як

вона інтерпретувалася тоді в колах української творчої інтелігенції», виникла 1901 року (Вервес, 1996, с. 19). У першому всеукраїнському літературно-науковому і громадсько-політичному часописі «Літературно-науковий вісник» під рубрикою «Хроніка і бібліографія» в розділі «Літературні вісті і уваги» під заголовком «Український Альманах» надруковано відкритий лист-заклик «Відозву» Миколи Вороного (1901, с. 14) («Відкритого листа» — за визначенням автора), де він прохав письменників долучитися до видання альманаху,

вказуючи при тім, що час вже відмовитись од вузького партикуляризму в укр[аїнському] письменстві, час уже вступити на європейський шлях і, не обмежуючись побутовщиною, порушувати в своїх творах питання ширшої філософичної ваги; там же я зазначив, що на естетичний бік творів бажано звернути найбільшу увагу. (1996, с. 612)

Варто цей лист подати повністю і не відредагованим за сучасним правописом, щоб відчутти мову й орфографію публіцистичного стилю початку ХХ століття, адже в наукових статтях цитують тільки уривки з нього:

Від нашого співробітника, талановитого поета д. М. Вороного одержали ми отсю «Відозву» з проською помістити її в нашому і в інших галицько-руських виданнях: Маючи на цілі уложити та видати тут на Чорноморщині, в Катеринодарі, русько-український альманах, який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новітніх течій та напрямків в сучасних літературах європейських і бажаючи стягнути як найширший круг співробітників (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і тамтой бік «політичної прірви»), обертаюсь отже до тих Вп. Товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на поли красного письменства, з уклінним проханем — чи не булиб ласкаві прилучитись до спільної праці і пером своїм спричинитись до осягнення згаданої цілі. Час вже і галицьким Русинам брати більшу участь в українських виданнях за російським кордоном!

Увага. Усуваючи на бік ріжні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз-у-раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмежености, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажало-б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальности, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом: бажало-б ся творів, де-б було хоч трошки філософії, де-б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незгубною

таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага.

Останній термін надсилання творів: до Різдва (половина грудня ст.ст.). Авторам будуть прислані примірники ґратіс. Листи й рукописи так рекомендовані, як і прості — надсилати тільки на адресу: Russland — Россія, г. Екатеринодаръ Кубанской области. Городской Банкъ. Николаю Вороному. (1901, с. 14)

Водночас Микола Вороний і Микола Чернявський розіслали листи багатьом найвідомішим і не тільки українським письменникам із проханням надіслати свої твори для альманаху. Щоб звернути увагу на ідейно-естетичний дискурс епістолярного стилю та відчутти дух того часу, наведемо приклади листів Миколи Вороного, адресованих Михайлу Коцюбинському, від 13 серпня та 28 жовтня 1901 року:

Обертаючись отсе до Вас з уклінним проханням, як то кажуть «шапочку знявши». <...> Ми задумали тут у Катеринодарі видавати український альманах. Найбільшу увагу маємо звернути на естетичний бік видання, й усуваючи на бік моралізаторські і взагалі тенденційні заміри, обрали собі провідною зорею єдине — чисту штуку. Художня виробленість форми і хоч трошки оригінальний зміст — се наші головні жадання. Бажалося-б уникати творів грубо-реалістичного напрямку (хиба що з художнім психологічним поглибленням), а натомісць були-б раді творам з легким філософічним повоєм (пантеїстичним, метафізичним). В самій прозі бажалося-б лірики більше.

Знаючи Ваше мистецьке перо, Ваше уміння малювати колоритні картини в зв'язку з власним почуванням і все се зображати в м'яких та прозорих тонах, я певен що Ваші твори були-б визначною окрасою нашого видання. Не поскупись на ласку і вшануйте моє прохання, приславши хоч що-небудь з Ваших чудових «pereček».

Я великий поклонник Вашої творчості, і мені як упорядчикові альманаха, дуже-б хотілось щоб і Ви прислали «дещо», бо певен, що се «дещо» буде значною гарантією успіху дорогого мені видання. <...>

До Ваших писань у мене спеціальна манія; я люблю їх за легкість стилю, прозорість колориту, гарну мову — за їх поетичність. Про себе скажу, що я признаю символізм і не признаю скаліченого російського декаденства, бо се витвір нездарів. <...> Російські декаденти Брюсов, Кохановський et cetera нездари, що кривляються й ломаються, аби звернуть на себе увагу і заховати свою нездарість — їх я не признаю... Формою поезії надзвичайно дорожу, бо одно діло псалом співати, а друге діло — на волів гукати. Реалізм уважаю складовою

частиною штуки, а не її цілостю. Грубого реалізму в поезії цілком не визнаю. (Лютий, 1927, с. 133–134)

Соломія Павличко в монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» твердить: «Сергій Єфремов у статті “В поісках новой красоты” назвав заклик [“Відозву”] маніфестом українського модернізму. Клеймо прилипло» (1999, с. 97). Але дослідниця не подає покликання на сторінку цієї праці, де можна перевірити це твердження. Клеймо прилипло, напевно, після того, як сам Вороний озвучив цю тезу в автобіографії 1928 року, яку, зізнається, похапцем написав і не мав ні змоги, ні часу перечитувати (1996, с. 618). Говорячи про «Відозву», автор вказує: «Як не був скромний мій лист, але в історії нашого письменства він набув значення мовби “маніфесту” (так принаймні назвав його Єфремов, що з тяжким осудом накинувся на розтлінний “модернізм” у двох своїх книжках)» (1996, с. 612).

Сергій Єфремов, однак, маніфестом декадансу та символізму назвав інший твір — замітку Катрі Гриневичевої «Нерозумінє яко доказ», розміщену в рубриці «Дискусії» в «Літературно-науковому віснику» (1903): «Зверніть, будь ласка, увагу на підкреслені нами місця в цьому літературному маніфесті, виданому — не знати, за яким правом, — п. Гриневичевою не лише від власного імені, а й від імені всіх “достойників” символізму» (1904, 5, с. 309). Також про цей факт згадує Олександр Дорошкевич: «Цікаво, що в тому-ж журналі вмістила Катя Гриневичева свого “Маніфеста”. Але цей “маніфест” слабо прозвучав у тодішній літературній боротьбі» (1925, с. 76).

У «Відозві» Микола Вороний зазначав, що задумав видати літературно-художній альманах «3-над хмар і з долин» в Катеринодарі, проте він побачив світ у червні 1903 року в Одесі в друкарні Соколовського, розташованій в будинку 6 по вул. Тираспольській. У рубриці «Звістки про нові книги і журнальні статті» розділу «Бібліографія» журналу «Київська старовина» вказано, що альманах «під трохи вигадливою назвою» майже за рік до виходу було підготовлено до друку в Харкові (1902, с. 196).

В альманасі презентовано творчість багатьох тодішніх сучасних українських письменників. З листа Миколи Вороного за 25 січня 1902 року дізнаємося, що М. Коцюбинський, наприклад, надіслав свою новелу ще за півтора року до виходу видання:

Тричі цілую Вас, дорогий п. Михайле, за Вашу розкішну акварелю! (На Камені — І. Л.). Від неї так і віє чарами любого мені моря! Вся вона прямо насичена солоним духом морського повітря! Ми з Сивим [Володимиром Самійленком] читали, упивались — і правду сказати, завидували Вашому таланту — овому талант, овому два, а овому й дуля з маком!.. Обідно!..

Прочитали ми й «Дорогою ціною» і тішились, як діти, а під кінець засумували — жалко стало Соломії... Вражіння колосальне! Особливо приємно, що читаючи Вас, здається ніби й не українського письменника читаєш, а бери висше! Нема ані кострубаті репаної мови, повної самих провінціалізмів, ані заїжджених порівнянь а la Mordowzef, ані старого шаблону. Все правдиво, натурально просто і напрочуд гарно, свіжо і цікаво. (Лютий, 1927, с. 134)

А за пів року до виходу у світ альманах було «Дозволено цензурою. Санкт-Петербург, 4.12.1902» (Вороний, 1903, с. II). Примірник видання коштував 1 руб. 60 коп., «а на простому папері 1 руб. 20 коп. Хто купує з складу не менше 10 примірників, має скидки 10 %. Книгарям звичайна скидка» (Вороний, 1903, с. 255).

Розпочинався збірник *Introductio* — поетичною полемікою двох друзів, у якій глибоко пофілософські ті дискутували про сутність і роль поета й поезії.

Першим почав Іван Франко посланієм «Миколі Вороному»:

Мыколо, мій дружеко давный,
Идеалисте непоправный!
Навіявъ ты на мене чару
Зъ далекого Катернодару. (Вороний, 1903. с. 1)

Сучасний поет, відзначав Іван Франко, не може уникнути відтворення реалій життя, він невіддільний від страждань свого народу, тому є відповідальним перед суспільством і глибоко зануреним у соціальні, психологічні та історичні проблеми свого часу. Він свідомий того, що його поетичне слово спроможне трансформувати світ:

Ахъ, друже, той поэтъ сучасный —
Винъ тымъ сучасный, що нещасный!
Поэтъ — значить, вродився хорымъ,
Болить чужымъ і власнымъ горемъ.
(Вороний, 1903. с. 2–3)

Автор цієї художньої рефлексії не скупився на слова і, по-чоловічому привільно та їдко іронізуючи, ніби в приватній розмові після театральної вечірки чи гри в покер, звертався до товариша:

Гай, гай, Мыколо, та й зъ пенькамы!
Лышь медь твоимы бъ пыть устамы.
Бый своимъ словомъ, бый до разу
Котурны, фальшь, порожню фразу,
Гоны ихъ зъ писни на псю маму,
Якъ гнавъ Исусъ миняйливъ зъ храму.
Та не гадай, — якъ фраза згыне,
Що вже тутъ сучасныкъ спочыне,
Найде тепло и розкышь въ пари,
Мовъ у жиночимъ будуари,
Найде до пестоцивъ прыклоннись,

И морфій на свою безсоннись,
На раны плястырь, лыкъ на жали,
Мовъ у державнымъ госпитали.
Ни, друже мій, не та годына!
Сучасна писня — не перына,
Не госпитальнее лежанне!

(Вороний, 1903. с. 1–2)

Микола Вороний підтримав дискусію віршем «Іванові Франкові (відповідь на його посланіє)» і погодився з тезами старшого наставника:

Ни, мий учителю и друже,
Про мене все це не байдуже. <...>
О, ни! Я, взявшы въ руки зброю,
Иду за гениемъ до бою. (Вороний, 1903. с. 4)

В умовах конфлікту між поетичною свободою та суспільними очікуваннями поета, на думку автора, повинен звільнитися від обмежень і знайти власний шлях у творчості, який дасть йому свободу, сенс і задоволення. А пошук і розширення нових тем, випробування оригінальних художніх засобів виразності — це шлях до модернізації, європеїзації й осучаснення літератури.

Поет також не зможе дистанціюватися від суспільних і громадянських проблем, він свідомий їх, але під час співпереживання до інших, повинен вміти зберігати власну ресурсність і вибудувати психоемоційну стійкість:

Душа бажае скинуть пута,
Що въ ихъ здавенъ вона закута;
Бажае шыршого простору:
Схопытысь и злетити вгору.
(Вороний, 1903. с. 5)

Альманах став спробою об'єднати відомих (Лесю Українку, Івана Франка, Миколу Вороного, Володимира Самійленка, Павла Грабовського, Осипа Маковея, Миколу Чернявського, Михайла Старицького, Бориса Грінченка, Петра Карманського, Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Ольгу Кобилянську, Антона Крушельницького, Наталю Кобринську, Івана Липу, Івана Левицького (Нечуя), Людмилу Старицьку, Василя Щурата, Агатангела Кримського, Євгена Мандичевського) і менш відомих майстрів слова, прихильників оновлення літератури з Галичини, Буковини, Наддніпрянщини (Надію Кибальчич, Марію Колцуняк, Марію Крушельницьку, Одарку Романову, Лева Лоцатинського, Платона Панченка, М. Корчинського, Василя Кравченка). Різні жанри й теми поезії та прози в збірнику розташовані безсистемно, не за хронологією. Однак свої вірші Вороний помістив серед поезій метрів красного письменства. Літературознавець Володимир Дорошенко того ж року в «Літературно-науковому віснику» в рубриці «Новини нашої літератури» підмітив:

Взагалі збірник впорядковано не зразково. Половину слід би викинути, бо то переважно літературний мотлох; «неутрального» елемента треба було брати в певній пропорції, відносно до цілого об'єму складки. З галицько-руським письменством альманах мало знайомить українського читача, бо більшість із галицьких писань збірника не варта друку. А тим часом д. Вороний міг би взяти щось із Стефаніка, Бордуляка, Мартовича, віршів Б. Лепкого, Пачовського. Було-б і гарно і не противило ся-б і назві збірника «З над хмар і з долин», а то тепер сей збірник мало цікавий для Українця. (1903, с. 41–42)

Ще 1902 року перед виходом журналу у світ подібну думку висловив Сергій Єфремов у статті «У пошуках нової краси»: «Зізнаємося, список співробітників трохи розчарував нас у наших спеціальних очікуваннях: у величезній більшості виявилися письменники заледве схильні до мандрівок у захмарні висоти і лише від 3–4 авторів можна очікувати чогось у цьому роді. Принаймні зачекаємо — побачимо» (1902, с. 113). Оглядач звинувачував авторів у сліпому наслідуванні декадансу й символізму. Гнат Хоткевич, до речі, обурювався цією статтею і вказував на фактичні помилки, безпідставні обвинувачення, набрїхування (Редакція, 1903, с. 214–218).

В іншій статті «На мертвій точці (нотатки читача)» Сергій Єфремов продовжив детально та прискіпливо критикувати письменників, які друкувалися в альманасі (1904), але «маніфестом українського модернізму» ні цей альманах, ні «Відозву» Миколи Вороного, ні вірш «Іванові Франкові (відповідь на його посланіє)» не називав:

Майже одночасно з маніфестом п. Гриневичевої з'явився в Одесі «Збірник творів сьогочасних авторів», який не зовсім вдало пародіює своєю назвою — «З-над хмар і з долин» — відомий збірник віршів п. Франка. Редактор «надхмарного» збірника, п. Вороний, як поетичну передмову до книги, помістив своє літературне сповідання віри або, краще сказати, програму літературної творчості, в формі віршованого послання до п. Франка. <...>

Дивне загалом враження справляє поетичне «посланіє» г. Вороного — враження якоїсь двоїстості та сплутаності. Ніби автор сам інстинктивно відчуває незручність зайнятої ним позиції. (1904, с. 310, 312)

Тож досить спірною в українському літературознавстві є теза про те, що Микола Вороний є зачинателем чи основоположником українського модернізму. Наприклад, суб'єктивно, без достатньої підстави критик Олександр Дорошкевич пише:

Тимчасом на порозі ХХ століття ми маємо спроби дати теорію нової школи — розуміємо

під цим хоча-б заяви М. Вороного і К. Гриневичевої, а також і організаційну форму — альманаху «З над хмар і з долин». От для цієї початкової доби й варто прийняти назву модернізму. <...>

Не помилимося, коли повторимо вже раніше висловлену думку: початків раннього українського модернізму треба шукати в Галичині. (1925, с. 71, 76)

Соломія Павличко помітила порушення закону класичної логіки — виключення третього:

Олександр Дорошкевич у статті «До історії модернізму на Україні» (1925) представив саме Вороного як засновника модернізму, хоча модерністами назвав так само Ольгу Кобилянську, Михайла Яцкова, Антона Крушельницького, Гната Хоткевича, Івана Липу, Василя Стефаніка, Богдана Лепкого, Василя Пачовського, Олександра Олеся, Катрю Гриневичеву та деяких інших. (1999, с. 97)

Інший критик, Володимир Дорошенко, аналізуючи зміст і форму альманаху, теж критично ставиться до мови тодішніх письменників:

Мова взагалі гарна, і хоч у Галичан і помітний деякий місцевий кольорит — він не дуже вражає українське ухо. Найбільше місцевої замішки у д. Карманського, але вона, як на мою думку, ще прикрашає його вірші. <...>

Дещо закинути що до мови треба-б д. Старицькому, котрий, здається, не може обійти ся без своїх улюблених слів (ласкаво, збещений) та неологізмів (як «тружень», «віщуля») і по часті москалізмів («рвань»). <...> Зате д. Хоткевич і досі не вивчив ся до ладу української мови і сипле москалізмами як із мішка. (1903, с. 41)

З рецензії В. Дорошенка довідуємося про становище видавничої справи в Україні на початку ХХ століття:

Від недавнього часу почали виходити у нас на Україні літературні альманахи, збірники з красної літератури. Досі вийшли три такі альманахи: «Літературний Збірник» (присвячений пам'яті Кониського), «Дубове Листе» (на пам'ять П. Куліша) і оце в червні «З над хмар і з долин». <...> Катеринославці складають альманах «ріжнородного змісту»; в Чернигові складають альманах дд. Коцюбинський та Чернявський; в Києві готується «Нова Рада»; в Одесі задумують видати цілий ряд збірників і складають уже один з їх «Багатте». <...> Що не кажіть, а кількість української читаючої публіки значно зросла супроти давніших часів, не дивлячись на різні нелюдські утиски. (1903, с. 36)

Цікавими є свідчення Павла Богацького, редактора київського журналу «Українська хата», про «нелюдські утиски» видавців, які постійно мали справу з тодішньою цензурою:

Київська Цензура була не чисельна урядова установа. На чолі її стояв добре відомий українцям, ворог їх, проф. Т. Флоринський, який навіть і не рахував нас за окремих нарід. У його, як професора славянства, і жадних Українців не було, були «Малороси» й тільки. Він очолював установу. Цензуру закордонних видань вів д-р С. Н. Щоголів, автор відомого ворожого українству видання — «Украинское движение, как современный этап южно-русского сепаратизма». Українці так і рахували цей твір його за підручник для жандармів і поліції. І, нарешті, секретар установи — «істино-русский малорос» — Оpatовський, який вирішав долю місцевих видань. Не раз доводилось бувати у його з якоюсь непевною статтею, і вислухувати його прикри докори — «Ну, что же, опять борьба!?! — Да какая там борьба!.. борьба мирная, культурная...» — угинався я і вмовлював його згодитися зо мною, а в правій руці вже держав «красенькую» /10 руб./ і шелестів нею. <...> «Говорите культурная, если культурная, то можно...» <...> Гидко, але так вже було заведено в царській Росії, що за нещасну десятку можна було купити совість будь-якого урядовця. (1955, с. 32–33)

Висновки і перспективи досліджень у цьому напрямі. У статті ми намагалися довести, що повинні перепрочитувати історію літератури. За результатами дослідження виявлено, що Микола Вороний в автобіографії 1928 року озвучив тезу про те, що його «Відозву» Сергій Єфремов назвав «маніфестом», коли критикував декаданс і символізм, далі в літературознавстві почали побутувати неаргументовані тези, що «Відозва» є «маніфестом українського модернізму», однак «літературним маніфестом» Єфремов означив замітку Катерини Гриневичевої, а «програмою літературної творчості, у формі віршованого послання» — вірш М. Вороного «Іванові Франкові (відповідь на його посланіє)». Також у статті висвітлено деталі щодо видання альманаху «З-над хмар і з долин», помічено, що тодішні критики навіть назву його писали по-різному. З'ясовано факти випуску збірки «Ліричні поезії» і доведено, що вона побачила світ 1912 року. А на основі свідчень Володимира Сиротенка (Вербицького), племінника Марка Вороного, подано факти з приватного життя Миколи Вороного, адже для глибшого осягнення логіки й атмосфери епохи початку ХХ століття та її цінностей, для пізнання долі і трагедій окремих особистостей, які не варто вміщувати в три слова «народився — творив — помер», важливо зважено і ретельно вивчати й висвітлювати приватний, соціокультурний та історичний контексти.

Покликання

- Бібліографія. (1902). *Кіевская старина*, 7, 196.
- Білий, Д. (2008). Краснодар. *Енциклопедія історії України в 10 т. (Т. 5)*. Наукова думка.
- Богацький, П. (1955). Цензура, репресії і закриття «Української хати». В *Українська хата. Київ, 1909–1914* (с. 32–34). Видала Українська Громада ім. М. Шаповала в Новім Йорку.
- Бойченко, М., Дзюбич, С., Корольова, Т., Новосолова, Л., Огуннаїке, Ж., Омельчук, В., Тіманова, Л., Фіклістова, О., & Яковець, Т. (2003). *Україномовна книга у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 1798–1923: Т. 1. 1798–1911*. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАН України.
- Вервес, Г. (1996). Микола Вороний. У М. Вороний. *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. Наукова думка.
- Вороний, М. (1996). *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. Наукова думка.
- Вороний, М. (Ред.). (1903). *Зъ-надъ хмаръ и зъ долинъ. Украинський альманахъ (Збірникъ творивъ сьогочаснихъ авторивъ)*.
- Гриневичева, К. (1903). Нерозумінє яко доказ. *Літературно-Науковий Вістник*, 22(6), 213–214.
- Додаток II. катальога книгарні Наукового товариства ім. Шевченка у Львові (1913). Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка.
- Дорошенко, В. (1903). «Зъ надъ хмаръ и зъ долинъ». Український альманах (Збірник творів сьогочасних авторів). Впорядкував і уложив М. Вороний [Рецензія на книгу *Зъ надъ хмаръ и зъ долинъ*]. *Літературно-Науковий Вістник*, 24(10), 36–42.
- Дорошкевич, О. (1925). До історії модернізму на Україні. *Життя й революція*, 10, 70–76.
- Єфремов, С. (1902). Въ поискахъ новой красоты. *Кіевская старина*, 10, 100–140; 11, 235–282; 12, 394–419.
- Єфремов, С. (1904). На мертвой точкѣ (Замѣтки читателя). *Кіевская старина*, 5, 305–338; 6, 567–596.
- Література, наука, умілість і техніка [Editorial]. (1912, 3 січня). *Рада*, 2, 4.
- Лютій, І. (1927). Творчість М. Коцюбинського в листах сучасників (Листи до письменника). *Україна: науковий двохмісячник українознавства*, 6, 128–145.
- Миронець, Н. (2015). Епістолярні джерела про становлення і початок діяльності видавництва «Дзвін» (1907–1916 роки). *Сіверянський літопис*, 4, 182–200.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь.
- Перший додаток до катальога книгарні Літературно-Наукового Вістника на 1912–1913 рік*. (1913). Друкарня 2-ї Артілі.
- Редакція. (1903). Дискусії. Лист д. Хоткевича. *Літературно-Науковий Вістник*, 22(6), 214–218.
- Рудяченко, О. (2019, 23 листопада). Микола Вороний. 1. Шлях, посипаний евшан-зіллям. *Укрінформ*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2822070-mikola-voronij-1-slah-posipaniy-evsanzillam.html>
- Сиротенко (Вербицький), В. (2007, 13 серпня). Поет розстріляного відродження. *Вголос*. https://vgolos.ua/news/poet-rozstrilyanogo-vidrodzhennya_108213.html
- Старицька-Черняхівська, Л. (1912). Микола Вороний. Ліричні поезії. *Літературно-Науковий Вістник*, 57(1), 201–205.
- Український Альманах. (1901). *Літературно-науковий вістник*, 16(11), 14.

References (translated and transliterated)

- Bibliografiiia. (1902). *Kievskaiia starina*, 7, 196.
- Bilyi, D. (2008). Krasnodar. *Entsyklopediia istorii Ukrainy v 10 t. (Vol. 5)*. Naukova dumka.
- Bohatskyi, P. (1955). Tsenzura, represii i zakryttia "Ukrainskoi khaty". In *Ukrainska khata. Kyiv, 1909–1914* (pp. 32–34). Vyda-la Ukrainka Hromada im. M. Shapovala v Novim Yorku.
- Boichenko, M., Dziubych, S., Korolova, T., Novosolova, L., Ohunna-ike, Zh., Omelchuk, V., Timanova, L., Fiklistova, O., & Yakovets, T. (2003). *Ukrainomovna knyha u fondakh Natsionalnoi*

- biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho, 1798–1923: T. 1. 1798–1911* [Ukrainian-language book in the holdings of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, 1798–1923: Vol. 1. 1798–1911]. Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho NAN Ukrainy.
- Dodatok II. kataloga knyhnarni Naukovoho tovarystva im. Shevchenka u Lvovi* [Appendix II of the Catalog of the bookstore of the Shevchenko Scientific Society in Lviv] (1913). Drukarnia Naukovoho tovarystva im. Shevchenka.
- Doroshenko, V. (1903). "Z nad khmar y z dolyn". *Ukrainskyi almanakh* (Zbirnyk tvoriv sohochasnykh avtoriv). Vporiadkuvav i ulozhyv M. Voronyi ["From above the clouds and from the valley." Ukrainian almanac (Collection of works by contemporary authors). Organized and laid out by M. Voronyi] [Review on the book *Z nad khmar y z dolyn*]. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*, 24(10), 36–42.
- Doroshkevych, O. (1925). Do istorii modernizmu na Ukraini [To the history of modernism in Ukraine]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 10, 70–76.
- Hrynevych, K. (1903). Nerozumnie yako dokaz. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*, 22(6), 213–214.
- Literatura, nauka, umilist i tekhnika [Literature, science, skill and technology] [Editorial]. (1912, January 3). *Rada*, 2, 4.
- Liutyi, I. (1927). Tvorchist M. Kotsiubynskoho v lystakh suchasnykh lyutyi (Lysty do pysmennyka) [Work of M. Kotsiubynskiy in the letters of contemporaries (Letters to the writer)]. *Ukraina: naukovyi dvokhmisiachnyk ukrainoznavstva*, 6, 128–145.
- Myronets, N. (2015). Epistoliarni dzhherela pro stanovlennia i pochatok diialnosti vydavnytstva "Dzvin" (1907–1916 roky). [Epistolary sources about the formation and beginning of the "Dzvin" publishing house (1907–1916)]. *Sivrianskyi litopys*, 4, 182–200.
- Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*. Lybid.
- Pershyi dodatok do kataloga knyhnarni Literaturno-Naukovoho Vistnyka na 1912–1913 rik* [Appendix 1 to the catalog of the Literary and Scientific Bulletin bookstore for 1912–1913]. (1913). Drukarnia 2 Artili.
- Redaktsiia. (1903). Dyskusii. Lyst d. Khotkevycha [Discussions. Letter from D. Hotkevich]. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*, 22(6), 214–218.
- Rudiachenko, O. (2019, November 23). Mykola Voronyi. 1. Shliakh, posypanyi yevshan-zilliam [Mykola Voronyi. 1. A path sprinkled with steppe sagebrush]. *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2822070-mikola-voronyi-1-slah-posipaniy-evsanzilliam.html>
- Starytska-Cherniakhivska, L. (1912). Mykola Voronyi. Lyrichni poezii [Mykola Voronyi. Lyric poetry]. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*, 57(1), 201–205.
- Syrotenko (Verbytskyi), V. (2007, August 13). Poet rozstrilianoho vidrozhennia [The poet of the shot revival]. *Vholos*. https://vgolos.ua/news/poet-rozstrilyanogo-vidrozhennia_108213.html
- Ukrainskyi Almanakh [Ukrainian Almanac]. (1901). *Literaturno-naukovyi vistnyk*, 16(11), 14.
- Verves, H. (1996). Mykola Voronyi. In M. Voronyi. *Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka*. Naukova dumka.
- Voronyi, M. (1996). *Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka* [Poetry. Translations. Criticism. Journalism]. Naukova dumka.
- Voronyi, M. (Ed.). (1903). *Z nad khmar i z dolyn. Ukrainskyi almanakh* (Zbirnyk tvoriv sohochasnykh avtoriv) ["From above the clouds and from the valley." Ukrainian almanac (Collection of works by contemporary authors)].
- Yefremov, S. (1902). V poiskakh novoy krasoty [In search of new beauty]. *Kievskaya starina*, 10, 100–140; 11, 235–282; 12, 394–419.
- Yefremov, S. (1904). Na mertvoy tochke (Zametki chitatelya) [At Dead Center (Reader's Notes)]. *Kievskaya starina*, 5, 305–338; 6, 567–596.

Nataliia Rozinkevych

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

DID MYKOLA VORONYI WRITE A "MANIFESTO OF UKRAINIAN MODERNISM"? ANALYSIS AND GENERALIZATION

This study deals with the collection of information concerning the life and work of Mykola Voronyi between 1901 and 1912. The object of the research is his open letter of appeal "Vidovzva" published in the *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*, letters to Mykhailo Kotsiubynskiy, the almanac *Z nad khmar i z dolyn* and the collection *Lyrical Poems*. The purpose of the article is to find out whether Serhiy Yefremov really called Vidovzva a "manifesto of Ukrainian modernism" in his reviews "In Search of New Beauty" and "At a Dead End (Reader's Notes)." The relevance of this research necessitates a critical review and analysis of sources that help to systematize the idea of a certain period of Mykola Voronyi's life, outline his contribution to the development of Ukrainian literature of the early twentieth century, and revise the view of the artist as the initiator / founder of Ukrainian modernism.

To achieve the goal, the following methods were used: descriptive — to systematize and summarize the collected material; historical, chronological, biographical and contextual analysis — to trace the chronology of the artist's life events in a certain era; content analysis — to identify inaccuracies and unverified facts in critical works of researchers.


As the result of the study it was found that Mykola Voronyi in his 1928 autobiography voiced the thesis that Serhiy Yefremov called his "Vidovzva" a "manifesto of Ukrainian modernism," but the latter called Kateryna Hrynevych's work a "literary manifesto" and the poem "To Ivan Franko (Response to His Message)" a "program of literary creativity in the form of a poetic message." The article also highlights the details of the publication of the almanac *Z nad khmar i z dolyn*, noting that critics of the time wrote even its title differently. The facts of the publication of the collection *Lyrical Poems* are clarified and it is proved that it was published in 1912. Based on the testimony of Volodymyr Syrotenko (Verbytskyi), Marko Voronyi's nephew, the facts from Mykola Voronyi's private life are presented.

Keywords: Ukrainian literature; almanac; manifesto; Kyiv censorship; collection.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.2>
УДК 821.161.2

Світлана Земляна

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0009-0007-5109-603X>
svitlana.zemliana@lnu.edu.ua

ЕКРАНІЗАЦІЯ РОМАНУ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ВОРОШИЛОВГРАД». СЕМІОЗИС ТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Перетин літератури і кіно, зокрема через екранізацію, є критичним для розуміння культурних наративів та ідентичностей. У цьому дослідженні розглядається дедалі більша важливість вивчення того, як літературні твори перетворюються на фільм, що відображає суспільні зміни та колективну пам'ять. Об'єктом дослідження є екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» у фільм «Дике поле» режисера Ярослава Лодигіна. Дослідження вивчає проблеми та обмеження, властиві адаптації складних літературних текстів до фільму, зокрема те, як можна спростити або змінити ключові елементи оповіді, що впливає на оригінальні теми та глибину зображень персонажів. Метою статті є з'ясувати, чи збережені в кінематографічній версії істотні компоненти наративу С. Жадана.

У дослідженні використано комбінацію семіотичного, порівняльного та структурного аналізу для розгляду трансформації елементів оповіді між романом і фільмом. Ці методи дають можливість ретельно дослідити, як засоби візуального оповідання впливають на зображення тем і персонажів.

Отримані результати свідчать про те, що «Дике поле» цілком вдало відображає основні мотиви наративу літературної основи, але спрощує важливі елементи, зокрема мотив дороги і переплетення пам'яті та реальності. Хронотоп фільму переноситься до 2010 року, що спричиняє значну зміну тематичного акценту, зменшення кількості ключових персонажів і спрощення сюжету, а відтак і зменшення глибини оригінальної оповіді.

Це дослідження робить внесок у сферу вивчення адаптації, надаючи тонке розуміння семіотичних трансформацій, що відбуваються, коли літературні тексти адаптуються у фільми, підкреслює, як «Дике поле» переосмислює літературний текст роману «Ворошиловград», пропонуючи розуміння кінематографічної репрезентації української ідентичності та пам'яті.

Дослідження відкриває шляхи для подальшого вивчення процесів адаптації в українському кіно та літературі, заохочуючи майбутні дослідження з вивчення інших екранізацій творів української літератури та ширших наслідків таких трансформацій для наративів національної ідентичності. Крім того, пропонується вивчити сприйняття адаптацій аудиторією, щоб краще зрозуміти вплив цих кінематографічних інтерпретацій на культурну пам'ять.

Ключові слова: «Ворошиловград»; «Дике поле»; Сергій Жадан; українська література; семіотика; адаптація; екранізація; інтермедіальність; мова фільму.

Вступ

Взаємодія літератури і кіно як визначна форма інтермедіальності залишається актуальною сферою наукових досліджень і в літературознавстві, і в теорії кіно. Як зазначає М. Хопфінгер (1974, с. 12), величезний резервуар накопичених століттями літературних творів постійно створював багату основу для творчої еволюції кінематографістів. Адаптація літературних творів до кінематографічної форми набула значної уваги і в сучасному українському кінодискурсі, прикладом чого є екранізація «Століття Якова» В. Лиса, «І будуть люди» А. Дімарова, «Захар Беркут» І. Франка тощо. Тож екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» у фільм «Дике поле» режисера Ярослава Лодигіна дає можливість дослідити семіотичні аспекти такого перекодування, особливо в контексті сучасної української літератури.

Предметом цієї статті є інтерсеміотичний процес перекладу, зокрема в контексті пострадянського українського середовища, семіотичні виміри екранізації з акцентом на наративі, просторово-часових структурах і мотивах, що перекодовуються між медіа. Дослідження враховує теоретичні основи адаптаційних студій, задані такими вченими, як Б. Макфарлейн (1996), Л. Хатчеон (2006), М. Хопфінгер (1974), Л. Брюховецька (1988, 2011), Л. Генералюк (2020).

Л. Брюховецька (1988) зазначає, що розгляд взаємодії літератури та кіно в загальному культурному контексті виявляє лише частину головних тенденцій, присутніх у цих видах мистецтва. Такий зв'язок впливає з постійного змішування різноманітних художніх способів відображення складних реалій життя. Подібним чином М. Хопфінгер (1974) досліджує тонкі семіотичні аспекти

кіноадаптації, звертаючись до теоретичних та інтерпретаційних труднощів, пов'язаних із перекладом літературних історій мовою кіно. Зокрема глибше досліджує зв'язок між знаками та символами в літературі й кіно, ілюструючи, як ця взаємодія формує розуміння адаптованих творів і додає до розмови тези про конвергенцію цих двох форм мистецтва.

Навпаки, сучасна теорія адаптації приділяє менше уваги семіотичним системам або перекладності значень, зосереджуючись замість цього на нарративі як ядрі адаптації. Б. Макфарлейн (1996) підтримує цей погляд, стверджуючи, що оповідь не є винятковою для одного медіа, але є центральною і для романів, і для фільмів. Хоча деякі вчені вважали автентичність основною метою адаптації, було показано, що навіть якщо адаптація точно відображає оригінал, вона може не повністю нагадувати літературний прототип. Це протиріччя було розв'язане шляхом розрізнення двох форм автентичності: буквальної та духу твору. Згідно з Б. Макфарлейном (1996), фільм може залишатися вірним творчості автора, вільно взаємодіючи з текстом і одночасно захоплюючи ключові якості, які визначають суть роману. Проте фільм усе одно може не передати невловного духу оригіналу, незважаючи на точне дотримання його структури. Важливо, що ці дві моделі автентичності — буквальна і духовна — не слід розглядати як взаємовиключні. Є багато прикладів, коли адаптаціям вдалося передати і букву, і дух вихідного матеріалу.

В екранізації роману «Ворошиловград» убачаємо радше вірність духу оригіналу, адже текст твору при перекодуванні з однієї семіосфери в іншу зазнає певних змін. Зокрема, семіотичний аналіз показує, що хоча часопросторово події роману «Ворошиловград» і фільму «Дике поле» закріплені в пострадянській Україні, екранізація модифікує часові рамки, поміщаючи їх саме у 2010 рік. Роман С. Жадана коливається між сьогоденням і минулим, створюючи насичений, багатоплановий нарратив, який переплітає реальність із пам'яттю. Адаптація Я. Лодигіна, однак, спрощує оповідь, покладаючись на візуальні метафори для представлення часових змін у житті головного героя. У фільмі випущено кількох героїв і кілька сюжетних ліній роману, щоб адаптувати твір до кінематографічного формату, застосовані еліпси, щоб стиснути історію.

З точки зору зображення персонажів варто зазначити: попри те, що в романі доволі широкий спектр ексцентричних постатей, які представляють складну соціальну структуру пострадянської України, багато з них не з'являються у фільмі. Це зменшення кількості персонажів змінює динаміку оповіді та позбавляє глибини деякі оригінальні теми, зокрема мотив пам'яті та її зв'язку з місцем. Так само мотив дороги, центральний у романі С. Жадана, значно менше присутній в екранізації.

Новизна цього дослідження полягає в детальному аналізі кіноадаптації сучасного українського роману, що сприяє розширенню дискурсу про семіотику адаптації та еволюцію відносин між українською літературою і кіно.

Виклад основного матеріалу

При порівняльному аналізі роману «Ворошиловград» С. Жадана (2022, перша публікація — 2010) з кіноадаптацією «Дике поле» режисера Я. Лодигіна (2018) важливо зосередитися на їхній спільній нарративній основі, яка виражається суто в словесній формі в романі та через вербальні й аудіовізуальні елементи у фільмі. Обидва носії можна розуміти як нарративні тексти, і ця спільна основа сприяє їх порівнянню. Ключові аспекти і роману, і фільму включають структуру часу та простору, хід подій, зображення персонажів, перспективу оповіді, повторювані мотиви. Ці елементи служать основними рисами, які формують оповідь в обох формах, незважаючи на відмінності в їхніх засобах вираження.

Часопросторова структура. Дж. Вагнер (1975, с. 222–226) вважає, що адаптація літературного сценарію до кінематографічних вимог може відбуватися за різними схемами, включаючи повну імітацію оригінального сценарію, представлення ключових сцен або використання художнього твору як тематичного мотиву. При використанні схеми представлення ключових сцен часто зазнає змін і хронотоп твору. Саме таку ситуацію спостерігаємо в екранізації роману.

Часопросторові структури роману та його екранізації хоч і досить схожі, проте такі не ідентичні: події роману відбуваються тут і зараз, очевидно, що змальовується вже незалежна Україна, пострадянська, проте конкретно рік, пора року, день тощо в романі не зазначені, натомість на початку фільму бачимо, що його події відбуваються у 2010 році.

Часовий проміжок фільму позначений календарем на вокзалі та побіжним коментарем Германа про майбутні вибори в країні. Для мешканців Дикого поля все це не має жодного значення, проте стверджувати, що вони поза потоком часу, було б некоректно. Мешканці Дикого поля дотримуються власної шкали часу, і події у великих містах не мають стосунку до їхньої реальності. Вони ведуть власну війну.

Не визначена і тривалість перебігу подій ані в романі, ані в його екранізації, та очевидно, що вона в романі значно довша, аніж в екранізації.

Окрім того, автор роману вводить і додаткові часопросторові площини. Він вдало маніпулює переміщеннями з минулого в майбутнє, з реальності в потойбічний світ.

Сергій Жадан створює нарратив, де минуле, наповнене спогадами дитинства, перетинається із сьогоденням, сформованим генетично модифікованим «диким капіталізмом». Минуле відроджується і через образи Пахмутової чи змінені

рядки національного гімну, і просто через карту імперії, що висить на стіні в Кочі, тепер затьмарену барвистими залишками сьогодення:

Під фото знаходилась велика літера С. Це була карта. Скоріше за все, Радянського Союзу, і скоріше за все, географічна: суглинок — це Карпати, Кавказ і Монголія, салат — тайга і Прикаспійська низовина, там, де суглинок тверднув, беручись крейдяною сухістю, — мали бути пустелі. Тихий океан був темно-синій, Північний — блакитно-слюдяний. На місці Північного полюса висіла гола баба з відрізаною головою. Гурток юних краєзнавців. (2022, с. 58)

У тому минулому для оповідача приховане щось глибоко значуще, що впливає як на сьогодення, так і на майбутнє. Минуле постає у творі радше ностальгійним. Особливу увагу автор приділяє опису місць, здебільшого помешкань, і саме через речі, старі календарі та статуетки характеризує їхніх мешканців. Неодноразово бачимо, як такі місця служать точкою перетину минулого і майбутнього:

Кухня, коридори і навіть ванна цього напівзруйнованого помешкання були забиті довшими меблями, потріпаними книгами та стосами журналу «Огонёк». На столах, стільцях і просто на підлозі було звалено посуд та кольорове дрантя, до якого Федір Михайлович ставився ніжно й викидати не дозволяв. Ми не викидали, тож до чужого мотлоху додався ще й наш. (2022, с. 14)

Нашарування «мотлоху» минулого та сучасності, дивний симбіоз старих і нових речей служать для створення топосу тексту та побудови самих персонажів. Образи героїв часто також прив'язані до місць, у яких вони живуть, і речей, що їх оточують:

Я тримав удома різний мотлох, мов перекупник, ховав під канапою грамофонні платівки й хокейні ключки, кимось залишений жіночий одяг і десь віднайдені великі залізні дорожні знаки. Я не міг нічого викинути, оскільки не знав, що з цього всього належить мені, а що є чужою власністю. (2022, с. 10)

У такий спосіб С. Жадан створює не лише хаотичний простір, показуючи зв'язок поколінь, а й тунель для подорожі часом і простором. Особливо яскравим прикладом такої подорожі є футбольний епізод: легендарний матч між командою газовиків і місцевими футболістами-аматорами, серед яких були Герман, Травмований та інші старі друзі, відтворюється в день футбольної перемоги: «Було ще видно, тож вогонь палав зовсім невидимо в призахідних сонячних променях.

Газовики сиділи на витопаному футбольному газоні й готували свою баранину. Схожі були на монголо-татар, котрі відпочивали після вдалого набігу на газові вишки Київської Русі» (2022, с. 156).

Фари вантажівок, що стоять біля краю поля й освітлюють його, створюють майже сюрреалістичну атмосферу. Старі друзі Германа більше нагадують привидів, а йому багато хто нагадує татуйованих зомбі. Пізніше він буде шукати їхні могили на міському кладовищі, щоб упевнитись, що вони мертві вже кілька років. Роблячи це, Герман стикається з альтернативною реальністю, перетинаючи поріг, який штовхає його далі на шляху. Ця футбольна сцена не про повернення в минуле, а радше про те, як минуле постійно залишається та існує як окремий, паралельний вимір часу й простору.

Такі паралельні часопросторові виміри створює і режисер кінострічки, проте вони трапляються в сюжеті не так часто і зазвичай є логічно пояснюваними — як наслідок впливу психотропних речовин. Саме так було зі сценою, де Герман після того, як вживає «снодійні пігулки» Кочі, поринає в подорож між простором і часом, бачить перед собою кочівників з минулого, і раптом навколо постають новий час і новий простір, у яких головний герой не існує, він тільки спостерігач, а не учасник подій.

З точки зору топосу дії варто зазначити, що ключовими топонімічними референціями в романі є Харків і Ворошиловград, але місто в центрі головних подій залишається неназваним. Автор свідомо уникає використання адміністративних назв великих регіонів. У «Ворошиловграді» східний кордон веде до Донбасу, за яким — порожнеча, а далі за цією порожнечею — Китай.

Так само не окреслено просторову перспективу й у кінострічці. Проте на відміну від роману, тут немає такої топонімічної точки, як Ворошиловград. Якщо в романі Ворошиловград — це місто-примара, місто з поштової листівки, яке головному героєві доводилося описувати на уроках німецької мови скупими завченими фразами, а водночас символ пам'яті і точки неповернення, то в екранізації цю роль на себе перебирає маленьке містечко, куди повертається головний герой.

Розвиток дії. Початок роману маркує дзвінок, який вривається в розмірене життя головного героя, наповнене незалежністю від батьків, передвборчою підготовкою, політичними дебатами, спонсорськими переказами сумнівного походження та вірними партнерами Льоліком і Боліком. Автор надає неабиякого значення не лише цьому дзвінку, а й загалом телефону. Цікавим є те, що С. Жадан починає свій текст роздумами про значення телефонів і телефонних дзвінків у житті героя: «Телефони існують, щоб повідомляти ними різні неприємності. Телефонні голоси звучать холодно й офіційно, офіційним голосом простіше переказувати погані новини. Я знаю,

про що говорю. Усе життя я боровся з телефонними апаратами, хоча й без особливого успіху» (2022, с. 9). Автор наче готує читачів до того, що станеться. Телефон покликаний виконати роль рушниць, яка за законами драматургії, з'явившись у першому акті, зобов'язана вистрілити у фіналі. Проте в тексті С. Жадана постріл, а точніше телефонний дзвінок, чуємо вже на початку першого акту:

Але з першого дня, від тієї миті, як я сюди потрапив, телефонний апарат лежав просто на підлозі серед кімнати, викликаючи ненависть своїм голосом і своїм мовчанням. Лягаючи спати, я накривав його великою картонною коробкою. Зранку виносив коробку на балкон. Диявольський апарат лежав посеред кімнати і нав'язливим тріскотом повідомляв, що я комусь потрібен. Ось і тепер хтось телефонував. Четвер, п'ята ранку. (2022, с. 10)

У контексті того, що станеться далі, цей дзвінок послужить тим закликком, якому доведеться стати початком усіх перипетій. Дзвінок надходить з дому, точніше з АЗС, яка юридично належить Гері, хоча фактично нею керує його старший брат. Коха, місцевий механік на станції, голосом, «так ніби замість легень йому вмонтували старі пропалені динаміки» (2022, с. 10), повідомляє йому, що сталася «шняга»: його брат несподівано втік в Амстердам, залишивши все без будь-яких пояснень та інструкцій. Це власне момент початку повернення Германа додому — до безіменного міста його дитинства, звідки його родина колись утекла до Харкова, за 200 кілометрів на північ. Дорогою додому Герман ще не підозрює, що його «одноденна» подорож може тривати нескінченно.

Герман повертається в місто свого дитинства, щоб узяти під опіку бізнес зниклого брата, але наражається на пригоди: переходить степ разом із контрабандистами і біженцями, дискутує з пастором, бореться з рейдерами.

У кінострічці «Дике поле» розвиток подій хронологічно відповідає тексту роману, тільки зазнав незначних змін. Оскільки хронометраж кінострічки передбачає певне скорочення сюжету, деякі події залишилися не перенесеними до тексту екранізації, а відтак зникло і чимало персонажів. Тобто в екранізації був застосований еліпсис — випускання подій з оповіді для прискорення оповідного темпу.

Режисер не додає жодних нових сцен, яких не було в тексті роману, і не вигадує нових персонажів. Стиль письма Сергія Жадана відзначається великою кількістю метафор, розлогих описів природи й інших відступів, окрім того, типовим для автора є розміщення тексту в тексті. Використовує він цей прийом й у «Ворошиловграді», проте це залишається поза текстом екранізації.

Зміненим є і фінал оповіді. У романі Травмований гине, захищаючи аеродром разом з Ернстом, —

в екранізації Травмований гине, захищаючи автотранспорт.

Зображення персонажів. Роман характеризується значною кількістю постатей. Зокрема, в тексті зображені сім жіночих персонажів: тинейджерка Катя — утілення суперечностей, адже бачимо її легковажність і підліткову спонтанність (сцена, у якій дівчина раптом оголює груди перед головним героєм) і водночас недитячу серйозність; дві грузинки — Таміла і Тамара; дві бухгалтерки — «попеляста», «важка», «лінива», «запекла», «замучена» Анжела Петровна та «кольору промислової міді» Брунгільда Петровна; Кароліна, що вже на початку твору в старому «Ікарусі» повчає Германа життя, а в кінці як раптово з'являється, так і зникає; покійна теща Кочі; і, звісно ж, Ольга.

Чоловічих постатей у романі значно більше: окрім головного героя Германа та двох інших протагоністів Кочі й Травмованого, бачимо не менш важливого персонажа Ернста, Льоліка і Боліка, є тут і персонажі-антагоністи — Ніколай Ніколаїч та Владлен Марленович, адвокат. Є в романі й низка постатей, які з'являються лише в одній сцені, а потім безслідно зникають: Карпо З-Болгаркою, Саша Пітон, брати Балалаєшнікови, Сірьюжа Насильник, Коля Півтора-Ноги, Вася Отріцало, Жора Лошара, Гогі Православний та інші. Загалом роман перенасичений різноманітними екстравагантними і колоритними посталями, які, хоч часом і не відіграють жодної ролі в становленні сюжету, проте вражають своєю автентичністю й ексцентричністю.

В екранізації роману бачимо вже значно менше героїв. У ній, окрім другорядних персонажів, що не впливають на сюжет, зникають і досить вагомі, які урухомлюють сюжет, допомагають у побудові постаті головного героя. До прикладу, немає в екранізації Таміли і Тамари, Кароліни і Ернста. Відповідно взагалі зникають, зазнають модифікацій сюжетні лінії, пов'язані з цими персонажами, або ж інші герої перебирають на себе їхні функції. До прикладу, на початку твору, коли Герман уперше зустрічає Кароліну в старому «Ікарусі», між ними відбувається досить значущий діалог, у якому автор розкриває мотив повернення додому та й дому загалом:

— Куди ти їдеш? — знову запитала Кароліна, розглядаючи мене в напівтемряві.

— Додому, — відповів я.

— А хто тебе там чекає? — вона витягла ніж зі своєї зачіски, і густе волосся розсипалось, ховаючи її очі.

— Ніхто не чекає.

Кароліна теж засміялась.

— Навіщо їхати туди, де тебе ніхто не чекає? — спитала вона, дістаючи звідкись гранат і розрізаючи його навпіл. (2022, с. 37)

А ще в цьому діалозі автор розвиває образ головного героя, змальовуючи його як такого, що не має дому, а отже, і творячи мотивацію для його дій — знайти дім. Очевидно, що цей діалог є вагомим, а оскільки образ Кароліни відсутній у тексті екранізації, її слова озвучує водій «Ікаруса», переймаючи таким чином роль Кароліни.

Навпаки, деякі герої фільму відіграють значно важливішу роль у розвитку сюжету, ніж у романі. Так, Пастору відведена роль моралізатора, автора, який споглядає на ситуацію дещо збоку, відсторонено і повчає за допомогою своєї псевдорелігії та промов з інтернету. В екранізації цей персонаж займає багато простору: він часто з'являється в кадрі, бере участь у сценах, у яких у тексті роману він був відсутній. Також бачимо, що за допомогою роботи камери режисер теж акцентує увагу на цій постаті: є чимало портретних кадрів, він перебуває в центрі кадру, розділяючи його на симетричні половини, або ж отримує метафоричні надможливості (як у сцені, де він уподібнюється дракону і випускає полум'я з вуст).

Характеристику образів ми отримуємо здебільшого із закадрового голосу, який описує героїв текстами, що переважно є цитуванням роману. Закадровий голос розділяє персонажів на своїх (дещо умовно) і чужих (негативних персонажів). «Чужі» підтверджують свою роль тим, що намагаються відібрати бензоколонку і не зупиняться, навіть якщо потрібно буде завдати шкоди людям. «Свої» на початку теж виступають антагоністами в протиставленні до головного героя, не сприймають його власне за «свого», уважають, що він слабак і зрадник. Проте «своїми» їх роблять спогляди з дитинства і те, що, хоч і наприкінці оповіді, але вони таки «приймають» героя.

Щодо візуального відтворення героїв варто зауважити, що кіногерої цілком відповідають своїм літературним прототипам не лише за рисами характеру. Режисеру вдалось чудово і відтворити образи героїв візуально, і передати їхні характери, навіть стиль мовлення. До прикладу, на сторінках роману стикаємося з таким описом Кочі: «Кочі було під п'ятдесят. Як на свої роки, був він жвавий, голомозий і соціально невлаштований» (2022, с. 50). Згодом автор додає: «Виглядав строкато, лисина його мала ніжно-рожевий відтінок, а окуляри робили схожим на божевільного хіміка, який щойно винайшов альтернативний, екологічно чистий кокаїн і тут-таки поставив на собі досліди. І досліди ці дали позитивний результат» (2022, с. 54).

С. Жадан також досить лаконічно розповідає історію життя Кочі, перераховуючи химерні факти з його біографії: «Наступні пару років Коча марно намагався взятись за розум, тричі розлучався, причому з тією-таки жінкою» (2022, с. 53); «Кілька років тому Кочу з його квартири вигнали цигани, і він переїхав сюди, на заправку» (2022, с. 54). Уже в тексті кінофільму бачимо, як головний герой приїжджає на автозаправку, заходить

до старенького будівельного вагону й розглядає Кочину «стіну ностальгії», де той старанно вміщував вирізки з газет і журналів, старі фото, пости. Усе це майже дослівно відтворюють кадри кіно, а закадровий голос розповідає про життєву історію Кочі, цитуючи роман. І ось перед нами з'являється і сам герой — чоловік п'ятдесяти років, у старому робочому одязі, щоправда, без лисини та окулярів. Проте загалом режисер вдало перекладає образ літературного Кочі засобами кіномови.

Головний герой роману, що водночас виконує роль оповідача, постає на сторінках роману таким:

Мені 33 роки. Я давно та щасливо жив сам, з батьками бачився рідко, з братом підтримував нормальні стосунки. Мав нікому не потрібну освіту. Працював незрозуміло ким. Грошей мені вистачало саме на те, до чого я звик. Новим звичкам з'являлись було пізно. Мене все влаштовувало. Тим, що мене не влаштовувало, я не користувався. Тиждень тому зник мій брат. Зник і навіть не попередив. По моєму, життя вдалось. (2022, с. 22–23)

Загалом режисер вдало передає образ героя в екранізації «Дике поле», проте Герман не є типовим драматургічним героєм: він не має мети і мотивації, він не переживає надзвичайних змін характеру, не рефлексує на події, що відбуваються довкола. На початку фільму вчинки головного героя і його мотивацію коментує закадровий голос, та він, хоч і оповідає, чий дзвінок розбудив Германа вранці, не пояснює, чому той повинен їхати на Слобожанщину і розбиратися зі старою бензоколонкою. Не зрозумілою залишається і ситуація з братом. Якщо стосунки між ними не були близькими, як зазначають і автор, і режисер, чому Герман вирішує таки поїхати до бензоколонки? Його мотивація не зовсім зрозуміла. Чи він це робить, щоб знайти брата (але згодом повністю припиняє пошуки, так їх до ладу й не розпочавши), чи для того, щоб «налагодити» братів бізнес (про те, як це зробити, він не має ані жодного уявлення, ані бажання)? Загалом його мотивація не зрозуміла, а отже, герой постає перед нами досить не чітким. Не він рухає сюжет уперед, а автор, постійно вигадуючи нові сюжетні повороти чи нових героїв, щоб урятувати ситуацію.

Ще один протагоніст — Травмований: «Він був живою легендою, кращим бомбардиром за всю історію фізкультурного руху в нашому місті» (2022, с. 62). Автор тексту подає детальний опис зовнішності героя, що частково адаптовано й до тексту кінострічки: «Був невеличкого зросту і, з піжонськими вусиками та поважним пузом, скидався не так на бомбардира, як на якого-небудь клубного масажиста» (2022, с. 62).

Знову ж таки режисер застосовує такий самий спосіб «показати» героя — розповісти про нього за допомогою закадрового голосу. Саме тому

в адаптації спостерігаємо закадровий голос, що стисло та лаконічно, неначе біографічна довідка, переповідає чергові химерні факти із життя героя. У такий спосіб дізнаємось про його «надмірний потяг до жінок» і про те, що «був він добрий, проте трішки скутий», і про те, що полюбляв хамити усім довкола (2022, с. 63–64). Режисер не використовує жодного іншого способу для експозиції героя, окрім закадрового голосу. Кіномова в репрезентації героїв загалом досить не багата, а тому ми не пізнаємо героя за допомогою сценографії, інших героїв, виключної роботи камери чи монтажу — ми бачимо на екрані актора, що перебуває у відповідному місці, і чуємо, як закадровий голос коментує і пояснює все, що відбувається.

Те саме і з жіночими постатями: автор твору змальовує їх багатогранними, загалом творить неповторні й особливі образи, як-от образ Ольги. С. Жадан подає факти стосовно її віку та зовнішності: «Була десь одного віку з моїм братом, але виглядала доволі добре, мала кучеряве руде волосся й крейдяну, мовби підсвічену зсередини лампами денного світла, шкіру. Майже не користувалась косметикою, можливо, це й робило її молодшою» (2022, с. 83). Очевидно, що певні фрагменти літературного тексту є неперекладними. Тож якщо вік героїні можна перекласти засобами кіномови практично безпосередньо, то метафоричність мовлення автора дає значно більше простору для кіноперекладу, тобто такий опис зовнішності героїні спричиняє широке поле для інтерпретацій: «були заплющені, і повіки були прозорі, наче крига, під якою можна було побачити похмурі тіні потопельників і темно-зелені повільні водорості, що, мовби перекотиполе, тяглись підводними течіями її тіла кудись на південь, у бік серця» (2022, с. 231). Метафоричність мови С. Жадана забезпечує широке поле для маневрів при адаптації літературного твору мовою кінематографа, проте, як і з іншими героями, попри те, що режисеру вдається досить вдало передати «дух» і загальний образ героїні, метафоричність мовлення не знаходить свого відображення в кінотексті.

Цікавою постаттю є й дівчинка-підліток Катя: «Стояла дівчинка років шістнадцяти. Мала коротко підстрижене чорне волосся, великі сірі очі й пластмасові сережки у вухах. Були на ній світла коротка майка й джинсова спідничка. На ногах мала легкі сандалі» (2022, с. 67). На екрані перед нами постає дівчинка, що цілком відповідає опису героїні. Вона — чи не найбільш «достеменний» кінопереклад літературної героїні як зовнішньо, так і за характером:

Зрозумівши, що її викрито, дівчинка засміялась і помахала у відповідь. Потім швидким несподіваним рухом задерла на грудях майку, показавши все, що в неї там було. Утім, уже наступної миті зникла. Я не повірив своїм

очам, постояв, чекаючи, чи не з'явиться вона знову. Але її не було. «Яка дивна», — подумав я і пішов назад. (2022, с. 69)

Епізоди з цією постаттю режисер майже «дослівно» копіює з літературного тексту, перекладаючи їх мовою кінематографа. Щоправда, як і у випадку з іншими персонажами, кіномова, яку використовує автор, досить скупа.

Отже, творцям фільму й зокрема режисерові Я. Лодигіну цілком удалось перекласти літературних героїв мовою кінематографа. Постаті відповідають атмосфері твору та зовнішнім і внутрішнім характеристикам своїх літературних прототипів. Щоправда, головний герой у творах і літературному, і кінематографічному позбавлений мотивації своїх учинків, не зазнає внутрішніх змін та не рефлексує на події, які відбуваються довкола.

Оповідна перспектива. М. Хендриковський (1999) акцентує на важливості заглиблення в мову рухомих зображень, аналізуючи семіотичні елементи кінокомунікації, щоб розгадати, як візуальні знаки та символи сприяють складному процесу передачі значення в кіно. Цікавим у цьому випадку постає і сам спосіб переказу літературного тексту з погляду кінематографа, тобто оповідна перспектива.

Наратором у романі «Ворошиловград» є герой роману, тобто оповідь ведеться від першої особи: «Ми винаймали дві кімнати в старій виселеній комуналці, в самому центрі...» (2022, с. 13); «Я відкрив холодильник, дбайливо оглянув порожні полиці» (2022, с. 16); «Я знав їх з університету, ми разом закінчували історичне відділення» (2022, с. 18). Такий тип оповіді сприяє сприйняттю історії як особистої, а отже, поширює ангажування читачів у процес творення сюжету. Так історія стає більш «правдивою» і суб'єктивною. Цей самий прийом застосовує і режисер стрічки: оповідь так само ведеться від суб'єкта сюжету, проте форма реалізації кінострічки цілком заперечує цю ідею. Окрім закадрового голосу, який так само розповідає історію від першої особи, нічого іншого, що дало б можливість показати історію як «суб'єктивну» розповідь у кіномові, не зустрічаємо. Камера завжди залишається об'єктивною, ми жодного разу не бачимо світ «очима героя», навпаки, виключно «об'єктивне спостереження». Камера також більшість часу нерухома. Монтаж динамічний, з частою зміною ритму, що додає певної динаміки і в сам сюжет. Цікавим є і музичне оформлення, яке часто навмисно суперечить візуальному зображенню.

Як зазначає Л. Хатчеон (2006, с. 23), кінематографічна мова залучає кілька сенсорних органів одночасно через візуальні, звукові й іноді навіть тактильні враження, надаючи комплексний сенсорний досвід, тоді як літературна мова здебільшого залучає зоровий і слуховий аналізи. Описи стимулюють уяву читача, але обмежені тим, що

може бути передано через мову. Тож музичне оформлення, а особливо використання аудіовізуального контрапункту неабияк урізноманітнює текст кінострічки, поглиблюючи та розкриваючи додаткові мотиви нарації. Закадровий голос виконує функцію не так оповіді, як пояснення. Є чимало сцен, де саме завдяки цьому кінематографічному прийому глядач розуміє, що відбувається. При відсутності взаємодії персонажів, що візуально переповідала б текст літературного твору, глядач отримує відповідь на питання про те, що відбувається, від невидимого оповідача. Але до середини фільму закадровий голос зникає, і відповіді на питання стає нікому.

Цікавим є й мовне питання текстів. Обидва тексти сповнені обценної лексики. Окрім того, в екранізації роману бачимо також наявність двох мов, проте тільки головний герой спілкується українською, тимчасом як усі навколо послуговуються російською мовою. Це не спосіб поділу на «свій — чужий», а радше змалювання реалістичної картини мовного фону Донбасу. Однак тоді незрозуміло, чому головний герой розмовляє українською мовою. На відміну від екранізації, у літературному джерелі всі розмовляють виключно українською мовою.

При класифікації екранізацій звертаємо увагу на пропозицію Д. Ендрю (1980, с. 10), який виділяє три основні способи підходу до літературного матеріалу: запозичення, трансформацію та схрещування. Запозичення — це найпростіший і найпоширеніший випадок, коли можна запозичити все що завгодно: ідею, окремі елементи, саму тему або вибрану сцену. Трансформація включає складніші види діяльності, у яких літературна тематика трансформується за характером кіносередовища. Схрещування (intersection) Д. Ендрю визначає як модель, у якій оригінальний текст зберігається, наскільки це можливе.

Адаптація «Дике поле» класифікаційно належить до типу трансформації. Фільм відзначається певним відходом від оригінального літературного тексту, окремі частини або скорочені, або доповнені елементами з інших творів автора. Проза, що описує внутрішні думки героїв, перетворюється на діалоги, монологи й різні форми закадрової оповіді.

Мотиви. Л. Генералюк (2020) уважає, що дослідження художніх образів у літературі, які виникають у взаємодії візуального та вербального кодів, є одним із найважливіших завдань при аналізі інтермедіального перекодування. Особливу увагу звертаємо на перекодування мотивів тексту.

Центральним мотивом роману є соціальна солідарність і спротив. Містяни об'єднуються, щоб не допустити захоплення землі, яку вони вважають комунальною власністю. Сам Герман озвучує одному з рейдерів просту істину: люди, які тут вирости і живуть, нікому не віддадуть ні своїх прав, ні землі, ні бізнесу, ні спогадів. Цю частину

роману можна розглядати як художнє послання С. Жадана до деморалізованого сучасного українського суспільства.

Цей мотив залишає і режисер, навіть більше — оскільки режисер робить чимало натяків на «сучасність» дії, цей мотив набуває нового значення.

Роман «Ворошиловград» заглиблюється в тему пам'яті, яку можна дещо парадоксально охарактеризувати як особисту й історичну. Герої постійно концентруються на минулому, що промовляє крізь листівки, фотографії чи розвалені стіни покинутих таборів, відкриваючи фрагменти свого дитинства та молодості. Часто саме помешкання стає втіленням образу пам'яті:

Ми з розумінням ставились до нашого господаря та його піратських скарбів, до порцелянових фігурок Леніна, важких виделок із фальшивого срібла, запилених штор, крізь які пробивалось, розганяючи кімнатою пил та протяги, жовте, ніби вершкове масло, сонце. Вечорами, сидячи на кухні, ми читали написи на стінах, зроблені Федором Михайловичем: якісь номери телефонів, адреси, схеми автобусних маршрутів, намальовані хімічним олівцем просто на шпалерах, розглядали вирізки з календарів і фотопортрети невідомих родичів, пришпилені ним до стіни кнопками. (2022, с. 15)

Саме Ворошиловград, що є радянською назвою Луганська, — один із яскравих символів пам'яті роду. В екранізації режисер Ярослав Лодигін також розкриває мотив пам'яті, проте не такою мірою, як Сергій Жадан. Зникає образ Ворошиловграда, режисер не екранізує сцену розмови Гери з Олею про старі листівки з містом. Натомість цей мотив знаходить своє втілення в ностальгійній дошці пам'яті Кочі, у настінних малюнках дітей у кімнаті табору тощо. Проте тут цей мотив не такий виразний. Бачимо це насамперед з того, що в кінострічці пам'ять постає здебільшого як декорація, а не художня деталь, тож і образи «ностальгійних» помешкань не знаходять свого втілення в кінотексті.

Значним мотивом роману є дорога, що часто виявляється рушійною силою оповіді. Герман постійно в русі, ніколи не засиджується на одному місці, іноді він їде на весілля, іноді на похорон, тікає то від поліції, то від контрабандистів. Проте, незважаючи на весь цей рух, не вистачає справжнього імпульсу, оскільки його подорожі відбуваються з волі автора. Аналізуючи «Ворошиловград» Сергія Жадана, можна виокремити кілька аспектів цього мотиву: дорога як структурний елемент, що організовує лінійний сюжет; дорога як засіб зображення розвитку героїв; дорога як спосіб зцілення тіла і душі; і дорога як метафора пошуку ідентичності, що відображає вибір поведінки, вирішення проблем і шлях до

духовного зростання, заснованого на загальнолюдських цінностях.

Мотив дороги втілений і в екранізації роману, але знову ж таки значно меншою мірою.

Мотив, який підкреслює автор кінострічки, — боротися за своє. Фільм «Дике поле» оновлює роман, перекидає його в сучасну дійсність і проливає світло на динаміку сучасного суспільства, що робить його надзвичайно актуальним. Це тому, що минуле служить ключем до розуміння сьогодення, тож і мотив відкривається в цілком новому значенні. Історія починається з повернення юнака до свого коріння, що символізує відкриття себе заново та спробу оновлення. Філософська тональність нарації поступово зміщується до більш конкретних роздумів про поточний стан країни. Україна зображується як край між зовнішніми окупантами і місцевими злочинцями, які з ними співпрацюють.

Висновки

Отже, екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» (2022, перша публікація — 2010) у фільм «Дике поле» (2018) є прикладом взаємодії між літературою та кіно, демонструє і вірність тексту, і творче переосмислення. Фільм «Дике поле» хоча і відрізняється стилістично від роману, усе ж зберігає його сутність. Це можна побачити в тому, як зображуються теми місця, належності до рідної землі та пошуку ідентичності, що є центральними для роману. Незважаючи на те, що деякі сюжетні лінії були скорочені, ключова тема залишається центральною і в романі, й у фільмі.

Екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» є прикладом вдалого балансу між вірністю кінематографічного тексту його літературному відповіднику та авторською інтерпретацією. У статті представлено концепцію того, що адаптації можуть залишатися вірними «букві» або «духу» вихідного матеріалу. Зокрема, кінострічка «Дике поле» (2018) є прикладом того, як можна зберегти роман, навіть якщо його форму та стиль змінено.

З'ясовано, що персонажі роману набули нових рис у фільмі. Хоча їхні мотивація й основні риси збережені, адаптація фільму вносить певні зміни у вигляд або поведінку героїв. Наприклад, постать Пастора у фільмі видається більш харизматичною і має виражену фізичну присутність, тоді як у романі його характер переважно проявляється через взаємодію з головним героєм.

Знаки та символи, які С. Жадан використав у літературному творі, перетворюються на візуальні образи у фільмі. Такий міжмедійний підхід демонструє глибші рівні аналізу адаптації. Зокрема, важливу роль відіграє візуалізація простору, що є одним із центральних елементів і роману, і фільму: в екранізації занедбані будівлі та промислові пейзажі символізують соціальну й економічну кризу, яка пронизує наратив С. Жадана.

Майбутні дослідження могли б стосуватися того, як ці семіотичні трансформації відображають ширшу соціально-політичну динаміку в Україні, зокрема у зв'язку з національною ідентичністю та пам'яттю.

Покликання

- Брюховецька, Л. (1988). *Література і кіно: проблеми взаємин*. Рад. письменник.
- Брюховецька, Л. (2011). *Кіномистецтво*. Логос.
- Генералюк, Л. (2020). Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і Час*, 3, 3–27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>
- Жадан С. (2022). *Ворошиловград*. Meridian Czernowitz.
- Лодигін, Я. (2018). *Дике поле* [Фільм]. Limelite.
- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: Adaptation in film history and theory. In S. Conger, & J. R. Welsch (Eds.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. West Illinois University Press.
- Hendrykowski, M. (1999). *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova.
- Hopfinger, M. (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Ossolineum.
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of adaptation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Wagner, G. (1975). *Novel and cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.

References (translated and transliterated)

- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: Adaptation in film history and theory. In S. Conger, & J. R. Welsch (Eds.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. West Illinois University Press.
- Briukhovetska, L. (1988). *Literatura i kino: problemy wzajemyn* [Literature and cinema: problems of relations]. Rad. pismennyk
- Briukhovetska, L. (2011). *Kinomystetstvo* [Cinematography]. Lohos.
- Hendrykowski, M. (1999). *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova.
- Heneraliuk, L. (2020). Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen [Ways of formation of intermediate studies]. *Slovo i Chas*, 3, 3–27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>
- Hopfinger, M. (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Ossolineum.
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of adaptation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- Lodyhin, Ya. (2018). *Dyke pole* [Wild field] [Film]. Limelite.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Wagner, G. (1975). *Novel and cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Zhadan S. (2022). *Voroshylvhrad*. Meridian Czernowitz.

Svitlana Zemliana

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

FILM ADAPTATION OF SERHII ZHADAN'S NOVEL "VOROSHYLOVHRAD". SEMIOSIS OF POSTMODERN UKRAINIAN LITERATURE TEXT

The intersection of literature and film, particularly through film adaptation, is critical to understanding cultural narratives and identities. This study examines the growing importance of examining how literary works are transformed into film, reflecting social changes and collective memory. The object is the screen adaptation of Serhii Zhadan's novel *Voroshlovhrad* in the film *Wild Field* directed by Yaroslav Lodyhin. The study explores the challenges and limitations inherent in adapting complex literary texts to film, including how key narrative elements can be simplified or changed, affecting original themes and character depth. The article's goal is to find out whether the essential components of S. Zhadan's narrative have been preserved in the cinematic version.

The study uses a combination of semiotic, comparative, and structural analyses explore the transformation of narrative elements between the novel and the film. These techniques allow for a careful examination of how visual storytelling devices affect the depiction of themes and characters.

The obtained results indicate that *Wild Field* quite successfully reflects the main motifs of the narrative of the literary base, but simplifies important elements, in particular, the motif of the road and the interweaving of memory and reality. The timeline of the film is moved to 2010, which leads to a significant change in the thematic emphasis. This led to a reduction in the number of key characters and a simplification of the plot, which somewhat reduces the depth of the original narrative.


This study contributes to the field of adaptation studies by providing a nuanced understanding of the semiotic transformations that occur when literary texts are adapted into films, and emphasizes how *Wild Field* reinterprets the literary text of the novel *Voroshlovhrad*, offering an understanding of the cinematic representation of Ukrainian identity and memory. The study opens up opportunities for further studies of adaptation processes in Ukrainian cinema and literature, encouraging future research into other screen adaptations and the broader implications of such transformations for national identity narratives. In addition, it is proposed to study the audience's perception of adaptations better to understand these cinematic interpretations' impact on cultural memory.

Keywords: "Voroshlovhrad"; "Dyke Pole"; Serhii Zhadan; Ukrainian literature; semiotics; adaptation; screen adaptation; intermediality; the language of the film.

Стаття надійшла до редколегії 27.08.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.3>
УДК 821.161.2-3.09:004.774

Дмитро Зозуля

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01061, Україна
 <https://orcid.org/0009-0004-3291-0823>
dzozulia29@gmail.com

ПОЕТИКА ФОРМИ В ДИДЖИМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

Сьогодні, в епоху стрімкого розвитку цифрових технологій, яку британський дослідник А. Кірбі називає диджимодернізмом, література зазнає істотних змін найперше на рівні форми. Трансформуються традиційні паперові видання, а в електронному просторі виникають абсолютно нові явища, існування яких було неможливим до появи комп'ютерів, інтернету, соціальних мереж тощо. Зокрема, упродовж останніх десятиліть з'явилися й значно розвинулися нові прозові форми, потреба в детальному аналізі яких зумовлює актуальність дослідження. Мета статті — виокремити й схарактеризувати особливості поетики форми художньої прози в епоху диджимодернізму, визначити, які ознаки диджимодерністської текстуальності їм притаманні. Предметом цього дослідження є такі явища, як ергодична, мережева (як-от Facebook-роман) та інтерактивна література, гіпертекстуальний роман як приклад протодиджимодерністської прози, ЛітРПГ, фан-фікшн, візуальна новела та генерована проза. У дослідженні застосовано інтермедіальний, компаративний і структуралістський методи аналізу.

У результаті дослідження з'ясовано, що в епоху диджимодернізму традиційні паперові видання можуть зазнавати змін шляхом додавання в них текстографіки (комп'ютерного коду та інтернет-листування) й QR-кодів, поєднуючись таким чином із віртуальним простором. На прикладах зі світової й української літератури розглянуто гіпертекстуальний роман як зразок протодиджимодерністської літератури, виявлено, що прозові форми в літературі цифрової доби здебільшого інтерактивні та мультимедійні, являють собою багаторівневі мистецькі явища й передбачають глибшу взаємодію читача з текстом. Новизна дослідження полягає в тому, що в ньому визначено, що для прозових форм цифрової доби характерні такі ознаки диджимодерністської текстуальності, як поступальність, хаотичність, скороминущість, перероблення та опосередкованість текстових ролей, анонімне, множинне й соціальне авторство, плинність рамок, електронно-цифрова форма. Перспективи подальших досліджень пов'язані з потребою аналізу й класифікації поетичних форм диджимодерністської літератури.

Ключові слова: диджимодернізм; цифрові технології; проза; роман; текст; сучасна українська література.

Вступ

Технологічний прогрес завжди був однією з ключових причин докорінних змін у соціумі. Так, Маршал Маклюен у класичній праці «Галактика Гутенберга» писав: «Будь-яка технологія прагне до того, щоб створити нове середовище існування людини» (2024, с. 11). Учений стверджував, що свого часу рукописний шрифт і папірус витворили соціальне середовище, яке тепер асоціюється з імперіями стародавнього світу; друкарський верстат і поява друкованого слова (а отже, й книги в її традиційному розумінні) створили «публіку», характерною ознакою якої стала поглиблена самосвідомість із наголосом на візуалізацію (2024, с. 11–12). Цим визначалося соціальне середовище з часів пізнього середньовіччя й аж до ХХ століття. А сьогодні саме тотальна цифровізація та доступність інтернету, які є наслідками процесу «переходу від технологій, що ґрунтуються на механіці колеса, до технологій, основа яких — електричні сплетіння» (2024, с. 11), визначають нове середовище існування людини, повністю

або частково переміщуючи сфери її діяльності в простір віртуальної реальності. Британський дослідник Алан Кірбі, звертаючи увагу на комп'ютеризацію тексту і появу нової форми текстуальності, утвердив народження й домінування нової культурної парадигми — диджимодернізму (Kirby, 2009, p. 1).

Література як один із найдавніших способів осмислення дійсності в епоху диджимодернізму також зазнає суттєвих змін. Зокрема, протягом останніх кількох десятиліть з'явилися абсолютно нові форми й відбулися зсуви змістових акцентів у художній прозі, що потребують детального вивчення і розробки термінологічного апарату.

Огляд літератури

Зацікавлення проблемами цифрових технологій і їхнім впливом на культуру загалом та літературу зокрема в західній гуманітаристиці триває останні кілька десятиліть. Наприклад, термін «ергодична література» в науковий обіг увів і детально обґрунтував норвезький дослідник

Е. Дж. Аарсет, автор праці «Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature» (1997). Одним із перших дослідників генерованої літератури став Ж.-П. Бальпе, автор роботи «Principles and Processes of Generative Literature: Questions to Literature» (2005). Також слід згадати напрацювання естонської дослідниці Пірет Віірес, до кола наукових зацікавлень якої входить проблема існування літератури в кіберпросторі — «Literature in Cyberspace» (2005). Саму теорію диджимодернізму розробив уже згадуваний британський учений А. Кірбі в книзі «Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture» (2009). Жанрові форми електронної літератури досліджував американський науковець Скотт Реттберг, зокрема в книзі «Electronic Literature» (2018). Серед закордонних учених дослідженню явища текстових рольових ігор (ТРПГ) присвячено роботи Е. Кінг, як-от «Re-Imagining Collaborative Composing: Insights from a Text-Based RolePlay Game Forum» (King, 2018). Питаннями цифрової поетики в літературі займався ірландський академік Джеймс О'Салліван: у роботі «Towards a Digital Poetics: Electronic Literature & Literary Games» (2019) він досліджував зокрема зв'язок літератури й відеоігор. Візуальну новелу вивчав у книзі «Video Games & The Novel» (2021) Е. Хейот, також аналізуючи зв'язки між відеоіграми та романами.

Серед українських учених питаннями мережевої літератури займалися Ю. Завадський (2005) та С. Підопригора (2022). Явище фанфікшн досліджували М. Кузнецова (2014), А. Гурдуз і О. Невестюк (2018).

Дискусія

Літературні твори в цифрову епоху й надалі успішно втілюються у вигляді традиційної паперової книги. Однак водночас деякі з них тепер мають ще й зв'язок із віртуальним простором, який встановлюється, зокрема, за допомогою QR-кодів. Візуальні, аудіальні й текстові матеріали, що доповнюють друковане видання та розміщуються в мережі «Інтернет», стають важливою частиною твору, і доступні саме за

вдяки QR-кодам. Серед українських авторів QR-коди з художньою метою використовували Юрій Андрухович (роман «Радіо Ніч»), Дорж Бату (романи «Моцарт 2.0» та «Коко 2.0»), Валерій Маркус (роман «Сліди на дорозі»), Олексій Декань (збірка оповідань «Алфавіт для андроида»), Макс Кідрук (роман «Доки світло не згасне назавжди»). Наведений список авторів не вичерпний: до можливостей цього посередника між паперовим носієм і цифровим простором звертається дедалі більше митців, переслідуючи різні цілі, проте однаково спричиняючи зміни в структурі класичних друкованих видань і підвищуючи ступінь активної взаємодії читача з твором.

Іншим прикладом змін у формі традиційної паперової книги внаслідок розвитку цифрових

технологій є використання в тексті елементів комп'ютерного коду, що можна розглядати як один із варіантів текстографіки. Т. Бовсунівська визначає текстографіку як втручання в текстуру твору, покликане позбавити зміст рівноваги, створити дисбаланс звичних словесних образів, накопичити й примножити нехарактерні раніше форми образного мислення в мистецтві — «неприсутні образи» (2016, с. 7):

Текстографіка — це новий стиль, вираження в якому мотивоване більш загальними когнітивними сенсами. Текстографіка розширює межі стилю до обрїю значущості будь-якого знаку в системі культури, до ймовірності самої спроможності заміни художнього образу чимось іншим, не менш інформативним, але не осмисленим раніше як частина культури. (2016, с. 7)

Серед творів української літератури, де комп'ютерний код використовується як текстографіка, можна згадати роман Андрія Горбунова «Ctrl + Alt + F11. Робот — не вовк», у якому епіграфи до кожного з розділів написані мовою програмування й дають підказки до розуміння того, як розгортатиметься сюжет. Крім цього, автор подає коротке пояснення сенсу закодованого повідомлення. Епіграф до першого розділу під назвою «Баг», за твердженням самого автора, — це «вочевидь, спроба відтворити в штучному інтелекті жіночу логіку» (2016, с. 14). Увесь розділ присвячений невдалим стосункам одного з героїв роману, програміста Корі, з дівчатами. Так, і епіграф, і сама назва розділу постають досить іронічними, оскільки терміном «баг» позначається помилка чи дефект у програмі або системі, що призводить до незрозумілої чи нетипової поведінки. Для Корі незрозумілою є поведінка жінок.

Також очевидним прикладом впливу цифрових технологій на тексти паперових книг, а водночас і ще одним варіантом текстографіки є імітація інтернет-листування між персонажами твору. У друкованих виданнях такі листування подаються або за допомогою зміни шрифту (із використанням курсиву, підкреслень тощо) і застосування емоджі (часто складених зі знаків пунктуації та спецсимволів), або за допомогою вживлення в текст скриншотів повідомлень з електронної пошти чи месенджерів на зразок Telegram, Viber, WhatsApp тощо. Одним із перших прозових творів, автор якого вдається до подібної імітації, є роман польського письменника Януша Леона Вишневського «Самотність у мережі»: значна частина оповіді в ньому подана саме так. На час першого видання книги це художнє рішення виявилось настільки оригінальним, що принесло авторові неабияку популярність. Тепер такий прийом досить поширений, його можна часто зустріти в текстах масової літератури: роман «Червоний, білий, королівський синій» Кейсі Макквістон, «Саймон проти гомо(сапієнс) пропаганди»

Беккі Альберталі тощо. Серед творів української літератури в цьому контексті можна згадати роман Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи» (2021), де звичайна текстова оповідь подекуди переривається зображеннями листування героїв (Марка й Соні, а також Марка й Ніки) у російській соціальній мережі VK. Такі вставки оформлені графічно, також у них використовуються смайли, розроблені компанією Емої, і стікери «Персик», «Навчальні будні» авторства Олени Савченко та «Спотті» Андрія Яковенка. На титульному аркуші паперового видання розміщено подяку зазначеній компанії й авторам за можливість використовувати їхню продукцію в тексті.

Наведені приклади підтверджують тезу про значущість впливу цифрових технологій на літературні форми, навіть якщо відштовхуватися винятково від традиційних паперових видань. Утім література епохи диджимодернізму виходить далеко за межі медіуму друкованої книги, знаходячи втілення в інтернет-мережі, часто послуговуючись інструментарієм інших видів мистецтва й перетворюючись таким чином на інтермедіальне явище.

Отже, нова форма текстуальності оприявнюється в диджимодерністських текстах. На думку А. Кірбі, до них належать реаліті-шоу типу «Big Brother»; форми Веб 2.0 типу Wikipedia, блогів, чатів, соціальних мереж; відеоігри (BioShock, Mass Effect тощо); SMS-повідомлення; частина радіо-шоу (із глядацьким голосуванням), а також альбом «Everest» гурту The Beatles (2009, с. 51). Для текстів диджимодернізму як культурної парадигми характерні такі ознаки: хаотичність, поступальність, скороминущість, опосередкованість і перероблення текстових ролей, множинне й соціальне, часто анонімне авторство, плинність рамок, електронно-цифрова форма (2009, с. 51–54).

На думку А. Кірбі, родоначальником диджимодерністського тексту є «ергодична література» (2009, с. 53) — поняття, розробкою якого займався Е. Дж. Аарсет. За визначенням норвезького дослідника,

в ергодичній літературі потрібні нетривіальні зусилля, щоб дозволити читачеві пройти через текст. Якщо ергодична література має сенс як концепція, має існувати й неергодична література, де зусилля для проходження тексту є тривіальними, без жодних екстраемоційних обов'язків, покладених на читача, окрім (наприклад) руху очей та періодичного чи довільного перегортання сторінок. (1997, с. 1)

Як можна зрозуміти вже з назви книги Е. Дж. Аарсета «Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature», дослідник розробляв це поняття на базі текстів, що існують у мережевому просторі, оскільки саме вони в першу чергу і потребують додаткових зусиль для прочитання й сприйняття. Через це в українському літературознавстві

побуває думка, що аналогом терміна «ергодична література» може бути «мережева література». Однак такий підхід невиправдано звукує поняття ергодичної літератури, оскільки, якщо виходити з того, що «мережевою» ми можемо назвати літературу, яка першочергово існує в електронному просторі, доводиться ігнорувати цілу низку друкованих творів, які також потребують особливих зусиль для читацької рецепції, а отже, цілком можуть називатися ергодичними. А. Татаренко слушно зауважує: «Визначальною характеристикою ергодичної літератури є спосіб, у який функціонує текст: у ньому мають бути закладені іманентні правила власного використання-прочитання» (2011, с. 112). Дослідниця стверджує, що праергодичними можна вважати, зокрема, фігурні вірші-каліграми епохи бароко, які в українській літературі створював Іван Вишенський (2011, с. 112). До цієї плеяди текстів доречно віднести й авангардну зорову поезію початку ХХ століття, наприклад сюрреалістичні каліграми Гійома Аполлінера, футуристичні поезомалярства Михайля Семенка, а пізніше — поетичні експерименти Емми Андієвської (які також можна розглядати в руслі сюрреалістичної традиції). Із цього робимо висновок, що поняття ергодичної літератури не тотожне терміну «мережева література», а зразки такої літератури наявні серед творів дуже різних епох і періодів.

Ергодичною літературою можна вважати і таке постмодерністське явище, як гіпертекстуальний роман. Т. Бовсунівська в роботі, присвяченій жанровим модифікаціям сучасного роману, зазначає: «Гіпертекст інтернету й гіпертекст постмодернізму стають нерозривно пов'язаними та взаємозумовленими явищами, а гіперроман є породженням постмодерністської естетики та філософії у сукупності з ІТ-технологіями» (2015, с. 34). З огляду на міцний зв'язок гіпертекстуального роману з цифровими технологіями цю жанрову модифікацію слід розглядати також і як протодиджимодерністське явище. Тож варто детальніше окреслити деякі його характеристики.

А. Татаренко, цитуючи дослідження С. Йованова, пише, що концепцію «гіпертексту» ще в липні 1945 року сформулював Веннівер Буш в есе «As We May Think», однак сам термін запропонував на двадцять років пізніше Тед Нельсон (Татаренко, 2011, с. 107). Тут акцентуємо на тому, що поняття «гіпертекст» і «гіпертекстуальність» не синонімічні. Гіпертекст слід розглядати як електронний текст, написаний для прочитання на комп'ютері, реалізований у віртуальному просторі й такий, для якого характерні нелінійність, варіативність, відсутність обмеження лінійного простору і відмова від фіксації тексту (Татаренко, 2011, с. 113). Таким чином характеристики гіпертексту перегукуються з ознаками диджимодерністської текстуальності, які вивів А. Кірбі, серед них — скороминущість та електронно-цифрова природа. Водночас гіпертекст має постмодерний

характер, оскільки відповідає визначальним рисам постмодернізму за І. Гассаном: відкритій формі, партиципації, ризоматичності, плюралізму, децентрації, фрагментарності, інтертекстуальності (Татаренко, 2011, с. 110). Натомість гіпертекстуальність потрібно трактувати як характеристику літературного твору, який позначений ознаками гіпертексту: нелінійністю, внутрішніми кореляціями, посиланнями тощо (Татаренко 2011, с. 113). Отже, друковані твори цілком можуть бути гіпертекстуальними, але при цьому не є гіпертекстом, а гіпертекстуальна література може бути постмодерністською за своєю суттю, відповідаючи також і деяким із характеристик диджимодерністської текстуальності.

У художній літературі чи не першим, хто описав ідею гіпертекстуального твору, був Хорхе Луїс Борхес, тут ідеться про його оповідання «Сад з розгалуженими стежками» (1941). О. Румянцева-Лахтіна стверджує, що «зачинателем жанру гіпертекстуального роману можна вважати Ж. Перека, творчість якого припала переважно на 60–70-ті роки ХХ ст.» (2021, с. 283). Власне, гіпертекстуальними або такими, що мають риси гіпертекстуальності, є деякі твори Х. Кортасара, К. Воннегута, Т. Пінчона та багатьох інших письменників, але найяскравішим автором, який працював на цій ниві, є, безумовно, Мілорад Павич, засновник і послідовний розробник (як у науковому, так і в художньому вимірі) «нелінійної прози» (2021, с. 283). Найвідоміші твори з його літературної спадщини — романи «Пейзаж, намальований чаєм» (1988), «Дамаскин: історія для комп'ютера і циркуля» (1998), а також «Хозарський словник» (1984), який можна розглядати як своєрідне охуждження концепту словника-довідника чи енциклопедії. Наукові видання такого типу гіпертекстуальні за природою, оскільки не потребують лінійного прочитання. Їхні статті часто містять посилання одна на одну. Це спонукає читача до інтерактивної взаємодії зі словником / енциклопедією, яка полягає в переходах між розташованими непослідовно фрагментами тексту в процесі пошуку необхідної інформації. У подібний спосіб можливе й прочитання «Хозарського словника». Здебільшого творам М. Павича притаманні постмодерністські поетика й естетика, однак останній роман письменника «Друге тіло: побожний роман» (2006) А. Татаренко вважаю вже прозою постпостмодерністського стибу (Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 284). В українській літературі зразками гіпертекстуальної прози є, зокрема, романи Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2009) та Юрія Іздрика «АМ™» (2005). Т. Бовсунівська, аналізуючи «АМ™» із позицій когнітивного літературознавства, стверджує:

Аналогом розуміння фреймової структури гіпертекстуального роману може служити будь-яка комп'ютерна гра, в якій ми переходимо кордони між світами, долаємо різні рівні, кміт-

ливо долаємо всі випробування тощо. Кожен такий рівень може розглядатися як окрема фреймова система зі своїми персонажами, подіями, випробуваннями тощо. (2016, с. 8)

Ця думка підтверджує тезу про те, що постмодерністську за своєю суттю гіпертекстуальну літературу варто розглядати як протодиджимодерністське явище через близькість її природи до комп'ютерних ігор — диджимодерністського тексту в чистому вигляді.

Однією з ключових властивостей гіпертекстуальної літератури є інтерактивність. Фактично більшість ергодичної літератури інтерактивна, що, однак, має дуже різні форми вираження. Твори інтерактивної літератури можуть існувати у формі друкованої книги, у цифровому просторі або ж поєднувати обидва ці виміри. Отже, інтерактивна література — це парасольковий термін, що об'єднує під собою досить різні явища.

В. Чернявська розглядає інтерактивну літературу як утілення концепції «відкритого тексту» Умберто Еко. За її визначенням, «інтерактивна література — будь-який різновид художніх творів, сюжет яких не є фіксованим, а здатний змінюватися відповідно до дій читача» (2015, с. 150). Важливо зауважити, що в широкому сенсі інтерактивною є не лише художня, а й навчальна література, оскільки перші книги-ігри створювалися саме з освітньою метою — для полегшення навчального процесу студентів. У 1970–1980-х роках з'явилися вже художньо-розважальні інтерактивні друковані видання, найпопулярнішими серед яких були книги серії «Choose Your Own Adventure» («Обери собі пригоду»). В. Чернявська виділяє з-поміж них коротке оповідання Едварда Паккарда «Таємниця покинутого замку» (1979), яке складається зі 121 текстового фрагмента й лінійне прочитання якого не має сенсу, оскільки не дає змоги скласти цілісний сюжет: у кінці кожного фрагмента читачеві пропонується перелік можливих варіантів розвитку сюжету із зазначенням сторінки й параграфу, куди потрібно «перестрибнути» для продовження оповіді (2015, с. 151). Отже, «Таємниця покинутого замку» має ознаки гіпертекстуальності та як друковане видання належить до постмодерністської літератури, оскільки характеризується ризоматичністю, децентралізацією й грою з читачем. Утім слід зауважити, що інтерактивні твори на кшталт цього доцільно розглядати також і як протодиджимодерністські, оскільки «увійти» в них можна лише в певній точці сюжету — оповідання Паккарда має чітку зав'язку, у якій читач повинен здійснити вибір, чи заходити головному героєві в замок, чи краще пропустити спершу туди його сестру (2015, с. 151), тож тут певною мірою оприявнюються хаотичність і перероблення текстових ролей (читач частково перебирає на себе роль автора, а також фактично стає актором сюжету).

Ще одним зразком друкованої інтерактивної літератури В. Чернявська вважає твір Джо Девера «Самотній вовк». Дослідниця зазначає, що в цьому творі, окрім відповідної текстової структури, складеної з фрагментів і розгалужених систем, наявний досить сильний рольовий елемент (2015, с. 152). У цьому тексті читач після ознайомлення з правилами гри може своїм вибором впливати на ведення бою, деталізувати зовнішність персонажа, впливати на долю інших персонажів, збирати різні предмети тощо (2015, с. 152). Цьому творові ще більше притаманна зміна текстових ролей, тож інтерактивну літературу подібного типу теж слід розглядати як протодиджимодерністську. На підтвердження цієї тези варто зазначити, що нині існує гра для смартфонів на оперативній системі Андроїд «Lone Wolf Saga», заснована на романі Джо Девера.

Попри те, що обидва згадані прозові тексти можуть розглядатися як друковані зразки протодиджимодерністської літератури, більш цікавими для аналізу є їхні генетичні наступники, які мають уже цифрову форму. Так, «Таємниця покинутого замку» Е. Паккарда — провісник візуальної новели, електронного мистецького явища, яке існує на межі літератури та комп'ютерної гри. Тут варто наголосити, що візуальну новелу не слід плутати з графічним романом — одним із різновидів коміксів, явищем спорідненим, але іншим за формальними характеристиками.

Отже, візуальна новела зазвичай має текстовий, візуальний і аудіальний складники та передбачає готовність реципієнта до різнорівневої взаємодії з твором. Текст тут представлений здебільшого короткими монологами й діалогами, часто питаннями читачеві-гравцеві від персонажів із варіантами відповідей, що визначають подальший розвиток історії. Візуальний складник включає статичні або слабко анімовані зображення тла (локації, де відбувається дія) й персонажів (накладаються на зображення локації), аудіальний — звукові ефекти, іноді — озвучування слів персонажів і саундтрек. Читання й інтеракція з прочитаним через кліки мишкою відіграють визначальну роль у процесі художньої рецепції тексту користувачем-читачем (а разом глядачем і слухачем). Візуальна новела формально близька до такого жанру комп'ютерних ігор, як симулятор побачень, проте вона вирізняється значно пропрацьованішим сюжетом і глибшою літературністю, тоді як взаємодія з персонажами в романтичному руслі в ній часто вторинна. Візуальні новели особливо популярні в Японії, де їх активно виробляють, а також в США та Західній Європі. В Україні це радше нішевий продукт. Прикладами візуальних новел є «VA-11 Hall-A: Cyberpunk Bartender Action» (2016), «Clannad» (2004) тощо.

А. Гребенюк указує: «Візуальні новели мають різний ступінь інтерактивності, звичайно, досить низький, роль гравця у створенні сюжету пере-

важно зводиться до вибору варіанта в діалозі. Проте вони можуть містити міні-ігри або враховувати віддалені наслідки вчинків гравця, як зростання лояльності персонажа з часом» (2014, с. 57). Утім такого рівня інтерактивності достатньо, аби візуальна новела відповідала одразу кільком характеристикам диджимодерністського тексту, починаючи з електронно-цифрової форми та перероблення текстових ролей і закінчуючи відсутністю конкретних рамок, скороминущистю й поступальністю. Останні три ознаки пов'язані, зокрема, із тим, що візуальні новели існують переважно у вигляді додатків для смартфонів, браузерних розширень або програм на комп'ютері, тяжіють до нескінченних продовжень і сюжетних розгалужень, які розробники вводять у структуру твору за допомогою постійних оновлень, що підвантажуються користувачами автоматично чи вручну з інтернету. Потенційно візуальні новели здатні постійно видозмінюватися й розростатися.

«Самотній вовк» Джо Девера генетично споріднений із ЛітRPG. Цей термін використовується на позначення двох культурних явищ, які так чи інакше походять від настільних рольових ігор, найвпливовішою й найпопулярнішою серед яких є «Dungeon & Dragons» (D&D). D&D значно популяризувала жанр фентезі в літературі й спричинила появу багатьох цікавих мистецьких феноменів.

По-перше, ЛітRPG — це жанр літератури, що імітує комп'ютерні ігри типу MMORPG (Massively multiplayer online role-playing game — масова багатоосібна онлайнова рольова гра). Твори цього жанру рясніють описами характеристик персонажів, подібних до ігрових (наприклад, «сміливість», «спритність», «витривалість», «інтелект» тощо із розподіленими між ними очками досвіду), інвентаря; сюжет наслідує проходження рівнів комп'ютерної гри, тобто ці тексти імітують естетику комп'ютерних ігор. Уже сам факт такої імітації свідчить про опосередкований вплив цифрових технологій на художні тексти. До прикладів такої прози належать романи тетралогії «Otherland» (1996–2004) американського письменника Теда Вільямса, роман «Еріс» (2004) ірландського автора Конора Костика, роман британського фантаста Чарльза Стросса «Halting State» (2007). В українській прозі ЛітRPG реалізується здебільшого у творах авторів-аматорів на спеціальних літературних онлайн-платформах типу «Букнет» чи «Аркуш»: «Життя взамін»¹, «Реактивація»² Степана Кулика, романи циклу «Первісний інстинкт»³ користувача «Букнету» під ніком FrostFox. Ці твори мають низку диджимодерністських характеристик, а саме: електронно-цифрову форму, перероблення й опосередкованість текстових ролей, що виражається в тяжінні до анонімності (якщо Степан Кулик —

¹ <https://booknet.ua/book/zhittya-vzamn-b420219>

² <https://booknet.ua/book/reaktivacya-b418878>

³ <https://booknet.ua/frostfox-u10376484/cycles>

це класичний зразок літературного псевдоніму, під яким приховується автор на ім'я Олег Говда, то FrostFox — це вже приклад мережевого нікнейму) й колективності авторства (на користь чого свідчить наявність під частинами тексту читацьких коментарів, потенційно здатних впливати на зміст творів), а отже — і диджимодерністської поступальності.

По-друге, термін ЛітRPG вживається на позначення літературних (або ж текстових, форумних) рольових ігор — явища колективної мистецької взаємодії, що є по суті текстовим аналогом настільних рольових, а також рольових ігор живої дії. Місцем реалізації цієї літературної форми раніше були інтернет-форуми, утім зараз більшість ЛітRPG відбувається в соціальних мережах і месенджерах (Facebook, Telegram, рідше — Twitter/X, оскільки там розмір постів має занадто маленьку кількість символів). Користувачі створюють літературний усесвіт або беруть за основу вже наявний, часто простором художньої дії ЛітRPG стає, наприклад, Середзем'я з книг Дж. Р. Р. Толкіна; розподіляють ролі, детально розписуючи в спеціальних анкетах характеристики персонажів, за яких будуть грати; супроводжують такі анкети зображеннями персонажів і їхнього інвентарю тощо. Варіантів і видів рольових ігор існує багато, кожне ЛітRPG функціонує за власними правилами, прописаними гейм-майстром («майстром гри» — її творцем, який зазвичай також модерує ігровий процес) або групою гейм-майстрів. Утім, якщо дуже спростити, ігровий процес зводиться до написання учасниками постів від імені своїх персонажів в окремих темах на форумі (у соціальній мережі) для виконання різноманітних завдань — проходження квестів, позаквестової взаємодії між персонажами тощо. Кожен учасник ЛітRPG, окрім того, що є гравцем, одночасно також і автор-аматор, і читач, що свідчить про опосередкованість і перероблення текстових ролей. До того ж, вигадуючи імена своїм персонажам, учасники фактично беруть собі ігрові псевдоніми. Додавання зображень, аудіо- й відеоматеріалів до текстів, що передбачено можливостями соціальних мереж і форумів, перетворює ЛітRPG на інтермедіальне явище. ЛітRPG характеризуються також поступальністю (оскільки мають початок написання, наприклад створення гейм-майстром першого допису з правилами гри, але при цьому потенційно не мають кінця, як і будь-який текст у мережевому просторі) й хаотичністю (сюжети літературних рольових ігор можуть розвиватися абсолютно непередбачувано). Вони погано піддаються фіксації й не мають чітких меж, бо теми на форумі чи в месенджері можуть видалятися / додаватися, як, власне, і будь-які матеріали всередині цих тем. Електронно-цифрова природа таких текстів очевидна, оскільки будь-яка спроба їхнього перенесення на паперовий носій неможлива без суттєвих втрат. В українському мережевому просторі існує багато

ЛітRPG, навіть у результаті поверхового пошуку в месенджері Telegram можна наштовхнутися на текстову рольову гру за всесвітом серії фентезійних романів Ерін Гантер «Коти-Вояки»⁴, текстову рольову гру за серіалом «Величне століття»⁵, текстову рольову гру за комп'ютерною грою «Genshin Impact»⁶ і одну з найрозробленіших оригінальних рольових ігор на цій платформі «Immortal Story»⁷. Кількість учасників «Immortal Story» станом на момент написання статті становить 383 особи, що доволі показово в контексті популярності й актуальності цієї форми диджимодерністської літератури сьогодні.

Неоригінальні рольові ігри, тобто такі, що засновані на вже наявних літературних, комп'ютерно-ігрових чи кінематографічних усесвітах, є одним із варіантів фанфікшн. Загалом терміном фанфікшн (від англ. fan-fiction — фанатська творчість) можна означити всі літературні твори (фанфіки), що є вторинними відносно оригінального (вихідного) об'єкта культури (книги, гри, фільму, аніме, ТБ-шоу тощо), зазвичай їх пишуть автори-аматори й публікують у мережі «Інтернет», здебільшого на спеціальних фан-сайтах (наприклад, Fanfiction.net, Wattpad тощо). Як самобутнє явище фанфікшн починає оформлюватися в 60-ті роки ХХ століття, у час виходу американського телесеріалу «Зоряний шлях» (1966), й остаточно утверджується в кінці ХХ — на початку ХХІ століття, коли публікуються книги Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера (Гурдуз & Невестюк, 2018, с. 89). Унаслідок читацького / глядацького бажання в той чи інший спосіб розширити сюжет оригінального твору, змінити долю улюблених персонажів тощо названі твори породжують величезну кількість фанфіків. Інтернет і поширення цифрових технологій спростили шлях для таких текстів із полицки в столі письменника-аматора до читацької аудиторії, яка зазвичай також створює подібну літературу. М. Кузнецова вказує: «Світ фанфікшн функціонує на засадах суворо встановлених конвенцій та спеціалізованої термінології, які використовуються і змінюються всередині кожного окремого фандому» (2014 с. 94). Так, фанфіки мають власну систему жанрів, які частково збігаються з жанрами в літературознавстві, але не тотожні їм (2014, с. 94). Деякі з них згодом перетворюються на оригінальні твори й публікуються як друковані книжки. Найпоказовішою в цьому контексті є серія романів британської письменниці Е. Л. Джеймс «Fifty Shades of Grey» («50 відтінків сірого»), яка почалася саме як еротичний фанфік до саги «Twilights» («Сутінки») Стефані Маєр. Симптоматично, що «Fifty Shades of Grey» і самі породили незчисленну плеяду текстів-фанфіків.

⁴ <https://t.me/warriorcats96>

⁵ https://t.me/muhtesem_rolova

⁶ https://t.me/genshin_rolka_inf

⁷ <https://t.me/immortalstory>

Фанфікшн притаманні всі характерні ознаки диджимоде́рністської текстуальності. Поступальність виражається в тому, що фанфікшн-література має першотвір, який постійно доповнюється текстами авторів-аматорів, що можуть бути приквелями, сиквелами, інтерквелями або й альтернативними оригіналу історіями. Із цим пов'язана й хаотичність фанфіків. Зафіксувати і скласти перелік усіх наявних фанфіків навіть стосовно одного мистецького першотвору видається завданням неможливим. Про опосередкованість і перероблення текстових ролей у фанфікшн уже йшлося вище, як і про його електронно-цифрову форму. Отже, підсумовуючи, можна стверджувати, що фанфікшн — це яскравий приклад диджимоде́рністського тексту.

Тут уже було розглянуто термін «мережева література» на позначення творів, що мають електронно-цифрову форму й існують у мережі «Інтернет». У вужчому розумінні цим поняттям позначаються тексти, що повністю або частково публікуються в соціальних мережах типу Facebook, Instagram, Telegram, Twitter/X тощо. Найбільше це характерно для поезії, утім проза також доволі продуктивно втілюється в просторі соціальних мереж. Прикладами цього в українській літературі є роман О. Шинкаренка «Кагарлик»⁸ і частково — повість Олександра Терещенка «Життя після 16:30», що розвинулася з кількох дописів на Facebook ветерана АТО про власний травматичний досвід.

Мережеву літературу створюють і автори-аматори, і професійні письменники. Олег Шинкаренко — автор кількох романів і збірок оповідань, лауреат низки літературних премій, а його творчість уже ставала об'єктом дослідження вітчизняних літературознавців. Так, у 2006 році О. Шинкаренко отримав літературну премію видавництва «Смолоскип» за збірку оповідань «Як зникнути повністю» (вийшла друком у 2007 році в згаданому видавництві), друкувався у виданнях «НАШ», «ШО», «Хрещатик» та ін., а у 2009 році закінчив написання роману «Смачного!» Це свідчить про те, що вже на момент початку роботи над фейсбук-романом О. Шинкаренко не підпадав під категорію авторів-аматорів, а після написання 2013 року «Кагарлика» в мережі й виходу трьох його друкованих видань у «Видавництві Сергія Пантюка» (2014), у «Лютій Справі» (2015) та англійською в Kalyna Language Press (2016) остаточно реалізувався як професійний письменник.

«Кагарлик» О. Шинкаренка у Facebook поєднує в собі текст, ілюстрації та покликання на музичні композиції автора в жанрі «конкретної музики» на SoundCloud. Твір у мережі втілений через дописи-епізоди, обсяг кожного з яких складає 100 слів. До деяких із цих дописів є коментарі: читацькі (із висловленням емоцій щодо

прочитаного, із питаннями до автора, із критичними заувагами тощо) та авторські (містять відповіді читачам або додаткову до основного тексту інформацію). На думку С. Підпригори, завдяки коментарям і читач, і автор отримують зворотний зв'язок, що робить процес читання інтерактивнішим і цікавішим (2022, с. 93). Можливість редагувати чи видаляти наявні коментарі та дописи, а також додавати нові свідчить про диджимоде́рністську природу тексту «Кагарлика» та притаманність йому ознак поступальності, хаотичності, скороминущості й плинності меж.

Музичні композиції, доступ до яких О. Шинкаренко надає через електронні покликання на SoundCloud, розміщені окремими дописами на сторінці «Кагарлика» у Facebook і, з одного боку, дещо нагадують кінематографічні саундтреки, а з другого — наслідують фільмовий саунд-дизайн, оскільки поєднують у собі мелодичний складник і сторонні звуки. С. Підпригора зазначає, що в композиції «Звуки кімнати», яка супроводжує пробудження головного героя роману в незнайомому приміщенні, ми можемо почути стукіт, сміх, жіночий спів, незрозумілі слова, а просування персонажа далі озвучується композицією «Рух коридором» (2022, с. 93). Отже, прослуховування цих композицій паралельно з читанням відповідних епізодів «Кагарлика» сприяє глибшому зануренню в текст роману і є важливим для загального сприйняття твору, що свідчить про диджимоде́рністське перероблення текстових ролей, множинність авторства.

С. Підпригора, аналізуючи ілюстративні матеріали, розміщені в дописах на Facebook - сторінці «Кагарлика», зазначає:

Візуальний ряд доповнює вербальний, а візуальні метафори актуалізують додаткові смисли. Наприклад, коли йдеться про намагання персонажів дізнатися, який зараз рік, автор розміщує фотографію сторінки відривного календаря за 2009 р. Пожовклий колір, записи ручкою того, що було заплановано на день, вказують на давність. Однак метафорична ознака загубленості в минулому часі, невідповідності справжнім потребам доби міститься в переліку подій, якими визначний 2009 рік та день 16 серпня. (2022, с. 93)

Вочевидь зображення на кшталт цього не мають прямого впливу на розвиток сюжету, однак їхнє сприйняття важливе для розуміння ідейного наповнення роману, а декодування й інтерпретація закладених у них сенсів передбачають додаткові зусилля читача. Також частина візуальних матеріалів у дописах-епізодах «Кагарлика» виконує класичну ілюстративну функцію, як-от графічне зображення конектома — копії людської свідомості.

Отже, Facebook-роман О. Шинкаренка «Кагарлик» — це інтерактивний мультимедійний проект,

⁸ <https://facebook.com/kaharlyk>

яскравий зразок мережевої літератури, інтернет-версії якого притаманні всі ключові риси диджимодерністської текстуальності. У друкованих виданнях роману українською мовою (2014 й 2015 років), а також англійською (2016 року) ці ознаки теж реалізуються, хоча й меншою мірою.

Аналізуючи форми диджимодерністської прози, неможливо оминати явище генерованої літератури, до якої належать тексти, що повністю або частково створені за допомогою однієї з технологій штучного інтелекту (ШІ) — нейромережі. Загалом слід зазначити, що в українському книговиданні можливості штучного інтелекту доволі активно застосовують протягом останніх кількох років, однак здебільшого це стосується візуального складника видання: обкладинки або ілюстрацій. Наприклад, нейромережею згенеровані зображення на обкладинках кількох книжок видавництва «Темпора», зокрема «Перед очима» (2022) Міли Смолярової, «Приазовська савана» (2023) Олексія Вишніка, «Краще не читай» (2023) Каті Орловської, перекладного роману «Емпусіон» (2023) польської письменниці Ольги Токарчук. Генеровані штучним інтелектом тексти на українському літературному ринку поки зустрічаються рідко: прецедентом у цьому контексті стало дитяче нонфікшн-видання «Хочу на Марс!», що вийшло у видавництві «Ранок» 2023 року. І текст, і ілюстрації цієї книги повністю згенеровані за допомогою нейромереж ChatGPT та Midjourney відповідно.

У контексті розмови про генеровану художню прозу слід згадати проєкт Kazka.fun⁹, розробниками якого виступили троє харків'ян: Зоя та Володимир Стеценки й Артем Буйновський. Сервіс Kazka.fun використовує можливості штучного інтелекту ChatGPT для швидкого генерування казок. Усе, що потрібно для створення тексту, — зареєструватися на сайті й заповнити форму, обравши одну із запропонованих тематичних категорій (зараз їх доступно чотирнадцять: джунглі, козаки, космос, лицарі та принцеси, школа тощо) та, за потреби, вигадавши ім'я головного героя й кілька подій сюжету. Загалом можна обмежитися лише тематичною категорією, тоді головного героя й сюжет нейромережа вигадасе самостійно. Після цього штучний інтелект швидко згенує коротку історію, написану для полегшення дитячого сприйняття лексично й синтаксично простою мовою, а також проілюструє її одним зображенням. Після генерування казки й ілюстрацію до неї можна відредагувати: художня якість нередатованих історій здебільшого доволі низька. Протягом однієї доби користувач сервісу Kazka.fun може безкоштовно згенерувати до п'яти казок, кожна з яких відображається на його особистій сторінці та в розділі сайту «Нові казки». Казки доступні для ознайомлення широкому загалу, прочитати й уподобати їх можуть

і незареєстровані користувачі сервісу, а найпопулярніші історії автоматично потрапляють на головну сторінку Kazka.fun. Так, на момент написання статті найбільш уподобаними на сайті є казка «Марго та гупі москалі» користувача під нікнеймом Yuriy, серія казок «2-Б Мафія, пригоди тварин», «2-Б Школа чарівництва: незвичайні уроки Оксани Ярославівни» користувачки Natalie, серія казок про Кота Пулю користувача Ярослава Мороза.

Творам генерованої літератури притаманна більшість ознак диджимодерністського тексту, але найхарактернішими з них є електронно-цифрова форма (текст генує електронна нейромережа на основі матеріалів певної цифрової інформаційної бази, розміщується він зазвичай в інтернеті), поступальність, плинність рамок (зокрема, згенеровані на Kazka.fun казки можуть легко видалятися, редагуватися й дописуватися), перероблення текстових ролей. Утім найяскравіше тут реалізується видозміна концепції авторства. На думку дослідника Ж.-П. Бальпе, у генерованій літературі також є автор, але його функція полягає не в написанні тексту, вона дещо інакша (2005, с. 2). Зазвичай автором генерованого твору визначається людина, що формулює запит до нейромережі й редагує отриманий у результаті текст. Часто автор зберігає анонімність, як у випадку з користувачами сервісу Kazka.fun, що мають нікнейми й важко ідентифікуються. Загалом щодо правомірності застосування інструментів штучного інтелекту у творчості тривають дискусії, оскільки через свою новизну це явище поки не внормоване юридично.

Висновки

У цьому дослідженні визначено, що в епоху диджимодернізму розвиток цифрових технологій і поширення інтернету значно вплинули на художню прозу. Традиційні літературні форми зазнали змін: у класичні друковані видання подекуди додається текстографіка у вигляді комп'ютерного коду та інтернет-листування, які сучасні письменники часто застосовують для встановлення зв'язку між паперовою книгою й віртуальним простором. Гіпертекстуальний роман розглянуто як зразок протодиджимодерністської прози, окреслено ключові особливості нових прозових форм — ергодичної, мережевої та інтерактивної літератури, фанфікшн, візуальної новели та генерованої літератури відповідно до характерних ознак диджимодерністської текстуальності, які запропонував А. Кірбі. З'ясовано, що для диджимодерністської прози характерні інтерактивність і мультимедійність, що робить її багаторівневим мистецьким явищем, для повноцінного сприйняття якого читачеві необхідно глибше взаємодіяти з текстом.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з потребою проаналізувати нові змістові акценти в прозових текстах диджимодерністської епохи,

⁹ <https://kazka.fun>

а також класифікувати й схарактеризувати поетичні форми цифрової доби, зокрема мережеву поезію, кодопоезію, відеопоезію, генеровану поезію тощо.

Покликання

- Бовсунівська, Т. (2015). *Жанрові модифікації сучасного роману*. Діса пліус.
- Бовсунівська, Т. (2016). Фреймова структура роману «AM™» Юрія Іздрика і особливості сучасного жанрового освоення. *Мова і культура*, 19(3), 5–11.
- Горбунов, А. (2016). *Ctrl + Alt + F11. Робот — не вовк*. Гамазин.
- Гребенюк, А. (2014). Інтерактивна література як новий феномен української культури. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки*, 18, 55–59.
- Гурдуз, А., & Невестюк, О. (2018). Фанфікшн: парадокси статусу в художньому просторі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 34(1), 89–91.
- Завадський, Ю. (2005). Кібтерекст і ергодична література: типологічна модель мережевої літератури Еспена Дж. Аарсета. *Studia Methodologica*, 16, 54–59.
- Кідрук, М. (2021). *Не озирайся і мовчи*. КСД.
- Кузнецова, М. (2014). Жанрова специфіка комунікативно-текстового феномена «фанфікшен» (на матеріалі саги Дж. Р. Р. Мартіна «A song of ice and fire»). *Нова філологія*, 60, 93–97.
- Маклюен, М. (2024). *Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги*. Лабораторія, Ніка-Центр.
- Підпригора, С. (2022). Соціальна мережа як онлайн-платформа експериментальної художньої літератури. *Pomiedzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, 4(7), 87–95.
- Румянцева-Лахтіна, О. (2021). Гіпертекстуальність як дискурсивний вимір романів М. Павича та сімейної саги «Музей покинутих секретів» О. Забужко. У О. Маленко (Ред.), *Матеріали I Міжнародної славістичної конференції, присвяченої пам'яті святих Кирила і Мелодія* (с. 281–289). ХІФТ.
- Татаренко, А. (2011). «Гіпертекст», «гіпертекстуальність», «ергодична література»: походження та окремі аспекти функціонування термінів. *Studia Slavistica*, 11, 102–116.
- Чернявська, В. (2015). Інтерактивна література як відкритий текст (на матеріалі творів Едварда Паккарда «Таємниця покинутого замку» та Джо Девера «Самотній вовк»). *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*, 247(259), 150–154.
- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. JHU Press. <https://doi.org/10.56021/9780801855788>
- Alley, K. M., & King, J. R. (2018). Re-Imagining collaborative composing: Insights from a text-based role-play game forum. *The Journal of Literacy and Technology*, 19(1), 2–24.
- Balpe, J. P. (2005). Principles and processes of generative literature: questions to literature. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, 34, 1–8. <https://doi.org/10.25969/mediarep/17664>
- Hayot, E. (2021). Video games & the novel. *Daedalus*, 150(1), 178–187. https://doi.org/10.1162/daed_a_01841
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Bloomsbury Publishing.
- O'Sullivan, J. (2019). *Towards a digital poetics. Electronic literature & literary games*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11310-0>
- Rettberg, S. (2018). *Electronic literature*. Wiley.
- Viies, P. (2005). Literature in cyberspace. *Folklore*, 29, 153–174. <https://doi.org/10.7592/FEJF2005.29.cyberlit>
- Balpe, J. P. (2005). Principles and processes of generative literature: questions to literature. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, 34, 1–8. <https://doi.org/10.25969/mediarep/17664>
- Bovsunivska, T. (2015). *Zhanrovi modyfikatsii suchasnoho romanu* [Genre modifications of the modern novel]. Disa plius.
- Bovsunivska, T. (2016). Freimova struktura romanu "AM™" Yurii Izdryka i osoblyvosti suchasnoho zhanrovoho osnovlennia [The problem of semantic relationships between text fragments of hyperfictional novel of the 21st century (Based on the novel "AM™" by Yuriy Izdryk)]. *Mova i kultura*, 19(3), 5–11.
- Cherniavska, V. (2015). Interaktyvna literatura yak vidkrytyi tekst (na materiali tvoriv Edvarda Pakkarda "Taiemnytsia pokynutoho zamku" ta Dzhо Devera "Samotnii vovk") [Interactive fiction as an attempt of new comprehension of the notion of open text in modern socio-cultural envelopment (Based on "The Mystery of an Abandoned Castle" written by Edward Packard and "The Lone Wolf" Written by Joe Dever)]. *Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturознаvstvo*, 247(259), 150–154.
- Hayot, E. (2021). Video games & the novel. *Daedalus*, 150(1), 178–187. https://doi.org/10.1162/daed_a_01841
- Horbunov, A. (2016). *Ctrl+Alt+F11. Robot — ne vovk* [Ctrl + Alt + F11. A robot is not a wolf]. Hamazyn.
- Hrebenuk, A. (2014). *Interaktyvna literatura yak novyi fenomen ukraïnskoi kultury* [The perspectives of evolving national interactive fiction]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropetskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filosofski nauky*, 18, 55–59.
- Hurdz, A., & Nevestiuk, O. (2018). *Fanfikhshn: paradoksy statusu v khudozhnomu prostori* [Fanfiction: the status paradoxes in the art space]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 34(1), 89–91.
- Kidruk, M. (2021). *Ne ozyraisia i movchy* [Do not look back and be silent]. KSD.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Bloomsbury Publishing.
- Kuznetsova, M. O. (2014). Zhanrova spetsyfika komunikatyvno-tekstovoho fenomena "fanfikshen" (na materiali sahy DZh. R. R. Martina "A song of ice and fire") [Genre specificity of "fanfiction" as a communicative and textual phenomenon (on the material of G. R. R. Martin's "A Song of Ice and Fire")]. *Nova filolohiia*, 60, 93–97.
- McLuhan, M. (2024). *Halaktyka Hutemberha. Stanovlennia liudyny drukovanoi knyhy* [The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man]. Laboratoriia, Nika-Tsentr.
- O'Sullivan, J. (2019). *Towards a digital poetics. Electronic literature & literary games*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11310-0>
- Pidopryhora, S. (2022). Sotsialna merezha yak onlain-platforma eksperymentalnoi khudozhnoi literatury [Social network as an online platform of experimental fiction]. *Pomiedzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, 4(7), 87–95.
- Rettberg, S. (2018). *Electronic literature*. Wiley.
- Rumiantseva-Lakhtina, O. (2021). Hipertekstulnist yak dyskursyvnyi vymir romaniv M. Pavycha ta simeinoi sahy "Muzei pokynutykh sekretiv" O. Zabuzhko [Hypertextuality as a discursive dimension of M. Pavych's novels and the family saga "Museum of Abandoned Secrets" by O. Zabuzhko]. In O. Malenko (Ed.), *Materialy I Mizhnarodnoi slavistychnoi konferentsii, prysviachenoï pam'iaty sviatykh Kyryla i Mefodiia* (pp. 281–289). KIFT.
- Tatarenko, A. (2011). "Hipertekst", "hipertekstualnist", "erhodychna literatura": pokhodzhennia ta okremi aspekty funktsionuvannia terminiv ["Hypertext", "hypertextuality", "ergodic literature": origin and aspects of term functions]. *Studia Slavistica*, 11, 102–116.
- Viies, P. (2005). Literature in cyberspace. *Folklore*, 29, 153–174. <https://doi.org/10.7592/FEJF2005.29.cyberlit>
- Zavadskiy, Yu. (2005). Kibertekst i ergodychna literatura: typolohichna model merezhevoi literatury Espena Dzh. Aarseta [Cybertext and ergodic literature: a typological model of networked literature by Espen J. Aarseth]. *Studia Methodologica*, 16, 54–59.

References (translated and transliterated)

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. JHU Press. <https://doi.org/10.56021/9780801855788>
- Alley, K. M., & King, J. R. (2018). Re-Imagining collaborative composing: Insights from a text-based role-play game forum. *The Journal of Literacy and Technology*, 19(1), 2–24.

Dmytro Zozulia

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

THE POETICS OF FORM IN DIGIMODERNIST PROSE

Nowadays, in the era of rapid development of digital technologies, which the British researcher A. Kirby calls digimodernism, literature is undergoing significant changes, first of all, at the level of form. Traditional paper editions are being transformed, and completely new phenomena are emerging in the electronic space, the existence of which was impossible before the advent of computers, the Internet, social networks, etc.

In particular, in recent decades, new prose forms have emerged and developed significantly, and the need for a detailed analysis of these forms makes this study relevant. The purpose of the article is to identify and characterize the peculiarities of the poetics of the prose form in the era of digitalism, to determine what features of digital textuality are inherent in them. The subject of this study is ergodic, network (in particular, Facebook novel) and interactive literature, hypertext novel as an example of proto-digital prose, LitRPG, fanfiction, visual novel and generative prose. The study uses intermedial, comparative, and structuralist methods of analysis.

As a result of the study, it was found that in the era of digimodernism, traditional paper publications can be changed by adding textography (computer code and Internet correspondence) and QR codes, thus combining with the virtual space. Using examples from world and Ukrainian literature, we have examined the hypertext novel as an example of proto-digimodernist literature, and found that prose forms in the literature of the digital age are mostly interactive and multimedia, represent multilevel artistic phenomena and require the reader to interact with the text on a deeper level. The novelty of the study is that we have determined that prose forms of the digital age are characterized by such features of digital textuality as onwardness, haphazardness, evanescence, reformulation and intermediation of textual roles, anonymous, multiple and social authorship, the fluid-bounded text, and the nature of electronic-digitality.


Prospects for further research are related to the need to analyze and classify poetic forms of digimodernist literature.

Keywords: digimodernism; digital technologies; prose; novel; text; contemporary Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редколегії 03.08.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.4>
УДК 821.161.2-3 Костецький: [141.32+7.036.7]

Вадим Василенко

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>
vadym.s.vasilenko@gmail.com

ДОЛАЮЧИ ВІДЧУЖЕННЯ. ГУМАНІСТИЧНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ТЕХНІКА В ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО Частина перша

Стаття присвячена екзистенційно значущій в українській еміграційній літературі проблемі відчуження і способам її художньої реалізації в прозі Ігоря Костецького другої половини 1940-х років (зокрема, у таких «екстравертно» експериментальних творах», як «Поїзд раз у раз спинявся», «Новела для тебе», «Ми з Недж», «Поет і його жінчини», «Божественна лжа», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повість про останній сірник», в основі кожного з яких — людина в системі її зв'язків зі світом і з собою). Означену проблему розглянуто в контексті гуманістичного екзистенціалізму як певного типу мислення письменника й ідейно-світоглядної основи його творів, а також крізь призму експресіоністської поетики його художньої прози. Мета цього дослідження: проаналізувати значення проблеми відчуження і способи її художнього втілення в деяких прозових творах І. Костецького 1940-х років, а відповідно розширити уявлення про екзистенціалістську основу його прозових творів й експресіоністську техніку художнього письма. Для цього використано соціокультурний (для визначення теоретичних аспектів поняття «відчуження»), біографічний (для розуміння взаємозв'язку між текстом і автором), компаративний (для з'ясування міжтекстових паралелей та інтертекстуальності) методи аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в контексті проблеми відчуження розглянуто сукупність тем, образів і мотивів прози письменника цього періоду, розкрито екзистенціалістський та експресіоністський аспекти його творчості. До аналізу залучено літературно-критичні й літературознавчі розвідки сучасників письменника (передусім Юрія Шереха, Володимира Державина, Віктора Петрова, Григорія Костюка, Василя Барки) і нинішніх дослідників його доробку.

У результаті дослідження доведено, що експресіонізм як провідний модус художнього осмислення феномена відчуження позначився на образній системі, характерах, типі оповіді й реалізованій на різних рівнях естетичної цілісності кожного твору (проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному, часово-просторовому). Розглядаються механізми виникнення відчуження як результату зіткнення особистісного й суспільно зумовленого, роз'єднаності людини і світу, визначаються шляхи подолання відчуження й художні засоби, що дають змогу письменникові досягнути поставлених цілей (чинники мови, гри, маски).

Ключові слова: відчуження; експресіонізм; екзистенціалізм; гуманізм; «потік свідомості»; «текст у тексті»; новела; повоєнна доба.

Постановка проблеми. Формування Ігоря Костецького як письменника-модерніста розпочалося всередині 1940-х років зі звернення до жанрів новели та оповідання, у межах яких і окреслилися провідні ідейно-естетичні й проблемно-тематичні напрями його творчості. Увага І. Костецького до малих епічних форм зумовлена різними чинниками, серед яких, можливо, найсуттєвіші — оновлення цих форм у повоєнній українській прозі та їх співзвучність із читацькими запитами, ідейно-ціннісними орієнтирами покоління Ді-Пі загалом, а також інший, цілком відмінний од міжвоєнного, хоча й підготовлений ним, підхід до розуміння людини, її зв'язку зі світом і з собою. Післявоєнна реальність потребувала

нових, лаконічних і мобільних форм, які б у невеликих обсягах, але вичерпно охарактеризували зміни, що відбулися з людиною і світом. І. Костецький зафіксував ці зміни через тематично-проблемний діапазон своєї прози (зображення складності й суперечливості психосоціального буття особистості, її відчуження, двійництва, безґрунтяності тощо) і специфічну поетику (відмову від описовості, подієву концентрацію, обмежене коло персонажів, використання кінематографічних, психоаналітичних технік та ін.). Попри посилену увагу І. Костецького до великого епосу (розпочаті в 1940-х роках романи й повісті з різних причин залишилися незавершеними) для його естетичного світогляду, у якому переважало

експресіоністичне начало, новелістичний жанр був найбільш органічним. Крім того, малі жанри виявилися доволі продуктивними для втілення авторської концепції «української людини» з «плянети Ді-Пі», художнього аналізу її внутрішнього світу, трагізму її буття після пережитої воєнної катастрофи, в умовах нестабільного повоєнного часу.

Незважаючи на унікальність своїх мистецьких настанов і їх співзвучність із власним часом, мала проза І. Костецького, крім кількох творів, не здобула належного визнання. Питання про роль жанрів новели та оповідання у творчості письменника, а також специфіку художньої образності, творення характерів, мотивну структуру й особливості ідіостилю, спектр екзистенційних і пов'язаних із ними соціально-психологічних проблем усе ще не стали предметами дослідження. Не в останню чергу це пов'язано зі своєрідністю прозописма І. Костецького і з упередженням або й несприйняттям еміграційною, а згодом — у деяких випадках — і материковою критикою формалістських експериментів письменника, нерозумінням його новаторських підходів, настороженим ставленням до них або доволі поверховим проникненням у їхню суть. Про те, що його твори не здобули реципієнта, здатного розуміти зміст написаного, про брак свого читача (на якого він терпляче роками чи навіть десятиліттями чекав, водночас декларативно відкидаючи будь-який компроміс із видавничими вимогами¹) і про те, що «ті, хто читають мої твори, не є читачами. Вони або нечисленні мої друзі, самі літератори-професіонали, або ж люди з спеціальним фахом, який полягає в тому, щоб вишукувати в моїх писаннях те, чого там нема» (Костецький, 2005, с. 109), І. Костецький говорив не без докору в одному з інтерв'ю Юрію Соловію. Уважаючи І. Костецького «єдиним у цілому нашому письменстві белетристом, що органічно (а не в порядку зовнішньої імітації, як-от Ю. Косач) пов'язаний із сучасними течіями західноєвропейської і американської мистецької прози» (що означає: він не наслідує їх, а глибоко інтегрує у свою творчість, і це робить його тексти багатозначними та складними), Володимир Державин стверджував, що саме з цим пов'язаний і «брак розуміння (письменника. — В. В.) в ширших читацьких колах та іронічне небажання розуміти з боку нашої літературно-критичної напівінтелігенції, яка залюбки обурюється з приводу таких, здавалося б, самозрозумілих речей, як звукопис, словотворчість і глосолялія» (1948а, с. 21), умисне замовчуючи його набутки.

¹ Звернімо увагу на це самозізнання письменника: «Безглуздо, зізнаюсь, але я таки сподівався, що хтось нарешті здогадається власним розумом, збагне, для чого я пишу, пояснить іншим, бодай трошечки просвітить нашу принципово антилітературну громадськість. Але справа безнадійна» (Костецький, 2005, с. 110–111).
У цитатах, наведених у статті, збережено правописні особливості оригіналу.

Один із небагатьох, хто був здатен зрозуміти й оцінити написане І. Костецьким (до цього кола належали також Віктор Петров і Василь Барка), В. Державин пов'язував творчі експерименти письменника з художніми новаціями його європейських і американських сучасників передусім через змістові та формотворчі чинники. Літературознавець визначав творчий підхід І. Костецького як прагнення до емоційної та чуттєвої комунікації через мистецьку форму, здатну активувати внутрішні переживання читача, — і цей підхід акцентував на важливості мистецтва не лише в його змісті, а й у способах вираження: «За основне скрізь править у І. Костецького шукання тих нових форм вислову, які повинні не описувати й визначати раціонально ідей та почуттів авторових, а викликати їх у читача поза літеральним сенсом твору — викликати їх безпосередньо самою вже високоартистичною структурою вислову» (1948b, с. 143). Крім того, учений наголошував на винятковій ролі слова у творчості І. Костецького як важливого засобу для оприявлення ідей, оскільки вважав, що справжнє мистецтво звертається до читача «не прозаїчним змістом слова, а самим словом — тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все сказане й несказане, як безпосередній еквівалент несказаної ідеї» (1948b, с. 143). Тому, позиціонуючи І. Костецького як творця «нового ідеалістичного мистецтва», В. Державин приділяв особливу увагу тим стилістичним і композиційним елементам, що вирізняли твори письменника в тогочасній українській прозі, української обережній у своїх експериментах, і в такий спосіб змінювали її (інша річ, що ці зміни зумовили й нові проблеми, пов'язані зі співвідношенням форми і змісту, наслідуванням певних манер письма — з ризиком збитися на копіювання тощо). Зокрема, він писав:

Для української белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь тих стилістично-композиційних спроб і шукань, надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малопрístupних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т. зв. реалізму і оперує переважно емоціями й артефактами, відчуваними поза літературним словом і поміж граматичних словосполук. (1946, с. 25)

Зі свого боку, Ю. Шерех визначав «літературне експериментаторство» І. Костецького метафорично — як «реалізм людської душі» (у тому сенсі, що зображувані письменником події та характері, ґрунтуючись на дійсності, найвиразніше розкривають глибинні тенденції життя й людей) — і вважав, що основа цього підходу полягає

в переконанні, що «Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду» (загалом І. Костецькому ніколи не бракувало віри в здатність української літератури відображати загальнолюдські істини). Основний метод І. Костецького — «потік свідомості» — Ю. Шерех виводив зі «школи Джойса» з її фокусуванням на динаміці індивідуальної свідомості, а не статичної об'єктивної реальності:

Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна статика, а схоплення безупинної плинності людської свідомості в її русі, фіксуєчи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Цей метод, з одного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого, — підкреслює спільне всім людям, нівелює, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне, — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму. (1946, с. 64)

Однак у цій, здавалось би, суттєвій перевазі, Ю. Шерех помічав і недоліки такого методу, уважаючи, що його надмірна суб'єктивність і загальність спрощують твори І. Костецького, перетворюючи їх на «фонографічний запис думання», — вони здаються критику лише матеріалами до творів, «технологічно цікавими для письменників, але ледве чи потрібними читачеві» (Шевчук, 1947, с. 4). Визнаючи за автором «право на експеримент», Ю. Шерех водночас намагався визначити і його «межі», насамперед звузити метод «потіку свідомості» (що певним чином нагадувало прагнення контролю в літературі, навіть якщо йшлося про вибір художньої техніки). До того ж, Ю. Шерех демонстрував викривлене сприйняття сутності цього методу, адже його значення — не лише у фотографічній достовірності певного відрізка життя, а правила не завжди узгоджуються з традиційними структурними вимогами. Звісно, критик не зауважував того, що залежність від «меж» може зашкодити появі оригінальних і новаторських рішень, які виникають безпосередньо з творчого досвіду. Перспектива, яку Ю. Шерех відводив для І. Костецького, полягала в «розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягаря культури як спеціального об'єкта демонстрування», що означало відмову від європейських впливів і засвоєння «національної органічності». Певна річ, таке сприйняття, крім спрощення творчості І. Костецького, обмежувало й Шерехову ідею «національно-органічного стилю», зводячи її до статичної категорії, яка не враховує динаміки культурного процесу.

Переконання в тому, що конвенційні жанрові форми не здатні адекватно передати складність людського досвіду, передусім у контекстах війни й повоєнного часу, І. Костецький висловив у низці критичних розвідок, теоретичних статей і рецензій

періоду МУРу. У художній практиці письменника це відобразилося у «схрещенні» різних жанрових різновидів (новели, притчі, афоризму, алегорії та ін.), використанні нестандартних прийомів (кінематографізму, «потіку свідомості», фрагментарності й асоціативності), пошуках таких форм вислову, які були спрямовані на досягнення інтуїтивно-асоціативного сприйняття твору. З цим переконанням пов'язані й упередження І. Костецького до реалізму як методу і стилю письма² та його послідовне обстоювання модерністських ідей і технік, зокрема культивування експресіонізму, заангажованість екзистенціалістською проблематикою, міфологізмом, релігійністю та ін. Відмову од канонічних жанрових форм і відтворення ідей та образів через традиційні, раціонально фіксовані художні засоби продемонстрували дві збірки малої прози («Оповідання про переможців» 1946 року і «Там, де початок чуда» 1948 року), а також новели та оповідання, що не ввійшли до них.

Про те, що «форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір» (Костецький, 1960, с. 70), а отже, є не лише конструктивним елементом, а й способом дослідження реальності, свідчить, до прикладу, новела «Дзвінки в порожнє мешкання» (1958–1959), у якій автор прагне детально пояснити, яким би міг бути цей твір, якби його було написано. Відмовляючись од створення традиційного тексту із сюжетом і фабулою, І. Костецький удається до аналізу своїх ідей, концепцій і технічних нюансів, які, можливо, залишились би непоміченими в межах стандартного сюжетного наративу, але в сконструйованому таким чином вони стають не лише інструментом пояснення, а й самоціллю — повноцінними об'єктами уваги, поряд із подіями і персонажами. Отже, замість викладу сюжету письменник уводить читача у світ самого художнього процесу, розкриваючи власне бачення способу розповіді, типу персонажа, наголошуючи на творчих перипетіях, які зазвичай залишаються поза кадром, і викликах, із якими може зіштовхнутися автор потенційного твору³. Звісно, І. Костецький не лише переймався поняттями форми, структури й композиції — чітко окресленими

² Із перспективи початку 1960-х І. Костецький визнавав, що реалізм асоціювався в нього з певними стереотипами та обмеженнями, зокрема з домінуванням у літературному процесі традиційних представників цього напрямку. Він також заперечував можливість адекватного відтворення реальності через реалістичні форми, оскільки вважав її абсурдною і складною, наповненою багатограними переживаннями, які не піддаються звичайному опису, та наголошував, що лише деструкція традиційної поетики і структурні нововведення можуть відобразити глибинні зміни як людини, так і світу.

³ Важливим аспектом цього підходу автора є спроба залучити читача до активної участі в процесі художнього сприймання, перетворити його з відстороненого спостерігача на співучасника процесу творення, а також нагадати йому про недооцінення літератури як мистецтва, — і ця мета має дидактичний характер.

й ретельно продуманими, попри враження хаотичності й незавершеності власних текстів, а й надавав неабиякої уваги моделюванню художньої реальності. До того ж, шукаючи нових форм вираження, він не випускав із поля зору важливих духовних і етичних проблем, суспільних і культурних запитів власного часу.

Визначальну роль в осмисленні проблеми відчуження як однієї з основних у творчості І. Костецького та його сучасників (серед яких В. Петров, Ю. Косач, Т. Осьмачка) відіграли біографічні чинники — війна й еміграція (і не лише як фізичне переміщення, а й внутрішнє переживання втрати — батьківщини, культури, мови). Увагу до особистісного досвіду, свободи вибору й пошуку сенсу життя привернув екзистенціалізм, що став основою прозомислення І. Костецького як автора, який наголошував на унікальності людського досвіду й важливості автентичності у взаєминах між людьми, а експресіоністські засоби художнього вираження, які він удосконалював, виявилися вельми продуктивними для передачі складних емоційних станів після пережитого воєнного жаху.

Мета цього дослідження: проаналізувати значення проблеми відчуження і способи її художнього втілення в деяких прозових творах І. Костецького 1940-х років (передусім тих, у яких відобразились естетичні пошуки й технічні новації письменника, а також гуманістичні, життєствердні тенденції його світосприйняття, як-от: «Поїзд раз у раз спинявся», «Перед днем грядущим», «Тобі належить цілий світ», «Новеля для тебе», «Ми з Недж», «Поет і його жінчини», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повість про останній сірник»), а відповідно, розширити уявлення про екзистенціалістську основу його прозомислення й експресіоністську техніку художнього письма. Для цього використано соціокультурний (для визначення теоретичних аспектів поняття відчуження), біографічний (для розуміння взаємозв'язку між текстом і автором) і компаративний (для з'ясування міжтекстових паралелей та інтертекстуальності) **методи аналізу**.

Результати дослідження. Безперечно, має рацію Олег Соловей, який пов'язує проблематику відчуження в прозі І. Костецького з гуманістичними переконаннями письменника, а також указує на його спроби знайти шляхи для її розв'язання через оновлення форми, зокрема використання прийому учуднення, спрямованого на «переорієнтацію з механічного читання до цілком усвідомленого взаємнення з “іншою реальністю” (рекреаційним простором літератури)» (2021, с. 212). Особливого значення дослідник надає чиннику «колючої (учудненої) мови» І. Костецького як інструмента для увиразнення внутрішньої боротьби персонажів і складності їхніх зв'язків із навколишнім світом, а його творчу місію як «захисника гуманізму в культурі» вбачає в пошуку шляхів до відкриття людського в людині,

відновлення справжніх міжлюдських взаємин, заснованих на вічних цінностях: «Гуманізм Костецького в тому і полягає, що в основі своєї місить кругле (вичерпне) розуміння найскладнішого плетива проблематики (а відтак і міжнаціонального) взаємнення на користь загального добра, творчої праці й відчутної перспективи самого людського існування» (2021, с. 227).

Свого часу в розвідці «Екзистенціалізм і ми» (1946) В. Петров наголошував на особливому аспекті екзистенціалізму як «суб'єктивістичного гуманізму», який «робить з людини головний предмет своїх споглядань і все інше вивчає в залежності від неї». Цей гуманізм В. Петров визначав як «розчарований», «відчайдушний» і «цинічний», оскільки він перетворював людину в «мірило» всіх речей і явищ у світі, що, однак, не завжди відповідало її очікуванням і прагненням:

Людина робить себе мірою своїх речей, але тому, що речі не відповідають її мірці, то речі тим самим втрачають для неї свою дійсність. Людина може побудувати свою онтологію, але це будуть лише конструкції її духу, перенесені нею на буття, концепції її сприйняття, проєкції її свободи. (1946, с. 42)⁴

У своїй творчості І. Костецький демонстрував цю екзистенціалістську тезу через розпад цілісного погляду на світ і фіксацію внутрішніх змін у психіці й свідомості персонажів, які, переживаючи інтелектуальні, емоційні, морально-етичні й духовні кризи, стикаються із психосоціальною ізольованістю та недовірою до себе й інших. Попри це І. Костецького важко назвати послідовником чи однодумцем своїх сучасників-екзистенціалістів, чий погляд мали здебільшого атеїстично-матеріалістичний характер (наприклад, Жана-Поля Сартра, Альбера Камю та ін.), а творча сутність виражена через позицію відсторонення. Хоча один із критиків охарактеризував І. Костецького як «матеріалістичного віталіста», зауваживши наявність певної матеріалістичної основи в його прозі, ця категорія не є вичерпною: матеріалістичний аспект формує своєрідний соціокультурний контекст, у якому розгортаються події та характери персонажів (і це не зменшує важливості їхнього психоемоційного досвіду), а зосереджений на життєвих переживаннях віталізм письменника надає його творам глибини й динамічності. У творах І. Костецького чітко простежуються релігійні орієнтири, що мають християнське походження, його занепокоєння кризою гуманізму та віра в людину і її здатність до оновлення

⁴ Становище відчуженої людини в повоєнному світі, зокрема втрату нею світоглядних орієнтирів унаслідок кризи, В. Петров осмислив у циклі статей, серед яких: «Засади поетики» (1946), «Історіософічні етюди» (1946), «Наш час, як він є» (1946), «Сучасні духові течії Європи» (1946), «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики» (1947), «Проблема епохи» (1947) та ін.

свідчать про прагнення не лише усвідомити проблему (чого, звісно, недостатньо), а й знайти можливі шляхи до її вирішення. Важливо зазначити, що ця позиція І. Костецького резонувала з основним постулатом експресіонізму, який його сучасниця Оксана Черненко описала як «бунт проти змеханізованого світу, позбавленого ідеалізму та одухотворення» (1989, с. 12).

«Себе я виводжу з німецького експресіоністичного театру, передусім з Георга Кайзера, Штернгайма, якоюсь мірою — з Гоголя» (Онишкевич, 1998, с. 134), — не забував підказувати своїм критикам І. Костецький. Згадані в уривку з листа до Лариси Залеської Онишкевич чільні представники німецького експресіонізму (до них варто додати й Казимира Едшмідта, праці якого І. Костецький перекладав і досліджував), безумовно, справили вплив на творчу практику письменника. Це відобразилося передусім у засвоєнні гуманістичного, основоположного для світогляду І. Костецького аспекту експресіонізму, а також у його підході до форми, використанні символів і метафор для вираження складних емоційних настроїв і станів, контрасті між раціональним та емоційним сприйняттями речей і явищ, — письменник доклав чимало зусиль для вироблення художніх прийомів, здатних адекватно відобразити специфіку його світосприйняття. Згадка про Миколу Гоголя в цьому контексті потребує докладнішого пояснення, однак ідеться насамперед про засвоєння І. Костецьким гоголівської традиції (успадкованої, своєю чергою, від барокової драми, інтермедій та інтерлюдій), елементів гротеску, фантазмагорії, принципу двосвіття тощо.

Сучасники І. Костецького (В. Державин, В. Барка, Г. Костюк) трактували його «хімерну своєю вигадкою, несамовитими ситуаціями й сюжетною конструкцією прозу» (Костюк, 1983, с. 469) саме як експресіоністську, проте вважали, що підхід письменника виходить за межі традиційного експресіонізму, й констатували еволюцію його художньої техніки і витворення нового стилю. До прикладу, В. Державин підкреслював вплив на техніку І. Костецького таких авторів, як Ернест Гемінгвей і Джон Дос-Пассос, та вказував, що український письменник поєднує експресіоністські елементи із сюрреалістичними та неоромантичними, а отже, що його стиль містить індивідуально-творчі особливості, які надають йому унікальності (Державин, 1948b, с. 142). В. Барка вбачав суть експресіоністської поетики І. Костецького в його «відмові від описів матеріальності в її щоденному вигляді» та прагненні натомість передавати її прихований смисл, дати «одухотворені вираження самого життя в найсуттєвіших духовних темах». Водночас він твердив, що «з експресіонізму Костецький виснував власний стиль, бо прибрав той “ізм” якраз до своєї творчої вдачі» (1963–1964, с. 203). Зі свого боку, Г. Костюк зазначав, що в основі стилю І. Костецького — «виражати ідеї, а не зображувати їх. Це, звичайно, від

експресіонізму, але це не експресіонізм. Це вже щось нове. Сучасне» (1983, с. 470), однак цього «нового і сучасного», уважав критик, І. Костецькому не вдалося розкрити вповні (й цю місію літературознавець покладав на нове покоління модерністів, передусім представників Нью-Йоркської групи). Виводячи експресіонізм І. Костецького з незавершених авангардистських проєктів українських 1910–1920-х, які той певним чином продовжував, Марко Роберт Стех безпосередньо ототожнює «ідеалістичний, суб'єктивно індивідуалістичний світогляд» письменника з його стильовим пріоритетом (2014, с. 191). Ця думка, однак, не враховує впливу, який мали на І. Костецького його сучасники, адже він не лише розвивав починання українських експресіоністів, а й активно залучав у свою творчість елементи західноєвропейського культурного контексту. Ідею про те, що експресіоністські пошуки І. Костецького ґрунтуються на гуманістичних засадах, розвиває також О. Соловей, доводячи, що технічні прийоми в художній прозі письменника не лише виконують естетичну функцію, а й сприяють вираженню гуманістичних істин, пов'язаних із людською природою, етикою і мораллю (2017, с. 110). Звісно, не всі експресіоністські елементи у творчості І. Костецького можна однозначно інтерпретувати з позицій гуманізму, а проблеми, з якими стикаються його персонажі, відображають складні, навіть контроверсійні аспекти людського досвіду, й деякі з них виходять за межі гуманістичного контексту і наближаються до нігілізму. Хоча питання про співвідношення гуманізму й нігілізму у творчості І. Костецького ще потребує вивчення, у деяких аспектах ці ідеї в нього співіснують. Свого часу Соломія Павличко обґрунтовувала визначення І. Костецького як нігіліста, указуючи на його схильність до оскарження стереотипних уявлень про національну літературу й те, що він прагнув використати ситуацію еміграції для повного відриву від застарілих художніх традицій і модернізувати українську культуру, зокрема її мову. Літературознавиця писала:

На думку Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська, а найбільш епатажною на той час була деструкція мови. Саме тому Ігор Костецький проводить таку деструкцію на абсолютно різних рівнях: на рівні риторики її політичної лірики, розважливого плину її нарративних стилів, її сексуального пуританізму, канону-іконостасу її класиків, а також на рівні самої мови, непридатної до модерного вислову. (1999, с. 350)

Експресіоністська техніка суттєво вплинула на мову І. Костецького (її динамічність і урбанізм), зміну принципів розповіді (з описового до антиописового), функцію персонажів (зокрема їхню взаємозамінність) і роль художньої деталі,

зумовила його «новий образ технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом фізичного світу, що існував досі» (Петров, 2013, с. 718), і концепцію функціональної (механічної, не природної) людини як найвиразніше втілення цього світу. Серед письменників-модерністів доби МУРу І. Костецький — один зі зразкових експресіоністів, особливо порівняно з його українськими сучасниками. Наприклад, на відміну від Тодося Осьмачки чи Івана Багряного, які також використовували експресіоністські техніки, І. Костецький уникає романтичних ідеалів героїзму, дистанціюється від культу «сильної особистості», зосереджуючи увагу здебільшого на звичайних людях і побутових ситуаціях, складність і унікальність яких розкривається лише при глибокому аналізі. Це зближує його з класичними, передусім німецькими, експресіоністами, але й віддаляє від них, адже у викладі І. Костецького наявні алогічність і абсурдність змісту, які він використовує і як художні прийоми для «оздоблення» своїх творів. І. Костецький творить своїх персонажів не цілісно, а фрагментарно, через окремі образи-деталі, контраст між зовнішнім виглядом і внутрішньою сутністю, а також прагне звільнити їх од вторинних, соціальних та політичних характеристик і зосередитися на універсальних аспектах людського досвіду. Свого часу Г. Костюк відзначав абстрактний підхід І. Костецького до зображення людини поза історичним контекстом, стверджуючи, що в його творчості

чи не вперше в українській повоєнній літературі акцентовано увагу на абстрактному образі людини. Людини взагалі. Поза простором і часом. Людини як об'єкта гри, експерименту, дослідження. Її душа, її психіка, переживання — це лише поле бою абстрактних, вічних ідей: милосердя і жорстокості, добра і зла, Бога і диявола, віри і безвірництва, поневолення і поневолювачів, поступу і назадництва. (1983, с. 469–470)

Образ «універсальної людини» як об'єкта авторського експерименту і гри, що є не лише «мірою часу», а й вічною фігурою на полі битви ідей, відображає екзистенціалістське світосприйняття письменника (де особистість перебуває в постійній боротьбі зі світом і з собою, стикається з абсурдом і безсенсовністю існування, а також зі складними морально-етичними дилемами, які й виявляють її сутність). У контексті розв'язання екзистенційно значущої для повоєнної літератури проблеми відчуження експресіоністські засоби дали змогу І. Костецькому зобразити ілюзію комунікації та неприродність взаємодії між людьми: через вживання незвичних слів, деформацію мови, спотворені діалоги його персонажі виявляють нерозуміння одне одного, а також неможливість порозумітися в суспільстві, основними ознаками якого стали автоматизм і механічність.

Спробу подолання стану відчуження І. Костецький опрацьовує в новелі «**Поїзд раз у раз спився**» (1946), яку О. Соловей вважає «маніфестом усієї гуманістичної творчості письменника». «Маємо тут конденсат індивідуальної письменницької етики у вигляді стислих рефлексій персонажа Пилипенка, який серед океану післявоєнної байдужості та відчуження гостро відчуває власну відповідальність за увесь загрожений світ» (2018, с. 337), — так формулює дослідник мету і тему твору. Аналізуючи, здавалось би, цілком буденну ситуацію з життя українських оstarбайтерів у Німеччині 1940-х, І. Костецький прагне відшукати в ній далеко не буденні істини і порушує питання про важливість моральної відповідальності й пагубність суспільного егоїзму. Дилема, що стоїть перед героєм новели (ми нічого не знаємо про нього, крім прізвища), проста і складна водночас: поступитися місцем німецькій черниці в переповненому вагоні чи вдати, що він, як і більшість пасажирів, зациклені на власних справах, її не помічає. Цей момент стає для колишнього оstarбайтера моральним викликом: чи варто відмовитися від зручності заради інших? У ситуації, коли немає кому контролювати дотримання людиною законів сумління, на її вибір, як учинити, не має впливу середовище, а самі етичні норми здаються необов'язковими, спокуса відмовитися від них, доводить письменник, загрожує не більше ніж «падінням світу». «Коли нікого нема, і ти сам, ти сам і контролюєш себе, ні? Зрештою, нікого більше не треба. Сам собі не даси зіпсуватися, і абсолютно байдуже, чи обдарує тебе теплом у відповідь. Але от далеко не байдуже, коли завалиться світ» (2001b, с. 125), — розмірковує герой. Отже, у цьому випадку йдеться не так про те, чи поступиться він місцем літній черниці (так само, як на попередній зупинці віддав своє місце іншій німкені) серед німецьких пасажирів (які вдають, ніби не помічають її), чи ні. Вибір підвестися і запропонувати сісти (обидві німкені, певна річ, навіть не подякують йому, а люди навколо проігнорують цю ситуацію, продовжуючи займатися власними справами) чи відмовитися поступитися місцем має інший сенс: залишитися людиною, якій знайоме співчуття, чи механічним гвинтиком, подібним до тих, які тебе оточують (а ті, що оточують героя, лише посилюють його сумніви в базових засадах існування людства). Це вибір між тим, щоб зняти із себе відповідальність за долю світу й перекласти її на інших чи зважитися і прийняти її як неминучість. Занесений вихором подій чи збігом обставин далеко за межі своєї батьківщини, українець Пилипенко не втрачає людяності в умовах соціального нігілізму (хоча його психобіографічний досвід оstarбайтера та ситуація інакшості в німецькомовному середовищі залишаються поза текстом, вони прочитуються між рядків), а відсутність реакції з боку інших пасажирів нагадує про ізоляцію особистості у світі, де зв'язки

між людьми знецінені та перетворені на автоматизовані механічні процеси. Чи справді має значення один учинок? Чи здатна людина спричинити зміни, якщо вирішить узяти на себе відповідальність за інших? Письменник уникає прямих відповідей на ці питання — читач повинен віднайти їх сам.

Значно виразніше питання вчинку і самовизначення особистості І. Костецький розкриває в новелі «**Перед днем грядущим**» (1947) в епізоді зіткнення-протистояння двох світоглядів — раціоналістичного й романтичного, що втілені в образах поета і підпільника Ярослава Володимировича та безіменного професора. Присвята новели Олегу Ольжичеві контекстуалізує її, надаючи ідеологічно й біографічно заангажованого змісту. (До речі, зв'язок між біографією і чином Олега Ольжича, на честь якого написано новелу, і її головним героєм — бойовиком-націоналістом Ярославом Володимировичем має свій аналог у повісті «Еней і життя інших» Ю. Косача в історії археолога і лідера підпілля Ірина.) І. Костецький прагне надати образу Ярослава психологічної переконливості й реалістичності, уникаючи романтичних шаблонів і штучного пафосу, які можуть спотворити справжнє розуміння героя, і показує його як складну особистість із власними переживаннями й сумнівами. Як зауважив В. Державин, у своїй «белетристичній мініатурі» І. Костецький «спромігся подати героїчний образ великого поета, вояка й мученика нашої національної державності не лише з гідним його постаті пієтетом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка, замість псевдопатетичного бронзування, розкриває в герої людину» (1948а, с. 21). Новела «Перед днем грядущим» відображає прикметну для І. Костецького тенденцію до перетворення боротьби українського націоналістичного підпілля на міфічний епос (розвинуту також у новеллах «Боротьба за прапор», «Тобі належить цілий світ», незвершеному романі «Мертвих більше нема» й інших прозових творах), проте її патріотичний і гуманістичний пафос урівноважується характерною двозначністю, що виявляється в діалозі-дискусії персонажів — носіїв різних ідеалів, світоглядів і цінностей.

У новелі відсутня дія у звичному розумінні, але є події, які їй передують. Композиційно вона складається з трьох нерівномірних частин: прощання Ярослава з вагітною дружиною, діалог із професором про сутність героїзму, значення самопожертви і роль особистості в історії та читання професором передсмертного листа Ярослава. Сцена прощання з дружиною, у якій панує стримана драма, увиразнює почуття Ярослава, оголюючи його страхи й сумніви, і вияскравлює сподівання на життя, що має з'явитися, — подружжя обговорює ім'я майбутньої дитини. Цей момент є «психологічним нервом» твору, у якому любов до жінки і відповідальність перед сім'єю

переплітаються з обов'язком перед окупованою батьківщиною. Діалог із професором, який має раціональний, скептичний погляд на речі, тож ставить під сумнів романтичні ідеали Ярослава, спонукаючи його задуматися над доцільністю своїх дій, підсилює тему внутрішнього конфлікту героя та поглиблює драматизм його становища. Професор сприймає Ярослава як ідеаліста, який утратив зв'язок із реальністю й людьми, і прагне вберегти його від безглуздої смерті, доводячи, що його талант має велике значення і що через своє мистецтво він може досягнути більшого, ніж через акт насильства: «Ви поет. Ваша справа — образ великий, вічний, холодний, надхненний. Повірте мені, не існує більшого злочину, як втручати поета в боротьбу гвельфів і...» (2005, с. 64). Але Ярослав не дає йому завершити і запевняє, що не шукає слави чи визнання, а лише виконує свій обов'язок — те, що спонукає його, дужче за наказ, заборону чи смерть. Професор нагадує Ярославу, що його жертва буде змарнованою в умовах тотального винищення і що в атмосфері суспільного нігілізму її ніхто не помітить: «Треба вміти доцільно важити життям. Бо коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурикне. Бо не та доба, інша доба, Ярославе Володимировичу» (2005, с. 65). Рішення Ярослава виконати задумане, незважаючи на відсутність розуміння чи визнання його вчинку, свідчить про складну внутрішню боротьбу, у якій ідеали самопожертви і патріотизму зіштовхуються з особистими переживаннями, — ця психологічна напруга, викликана розривом між прагненням і дійсністю, зумовлює глибоке відчуження персонажа, виражене в листі, який він залишає, прощаючись, професору. Загалом цей діалог відображає складність вибору між дією і творчістю, активним і пасивним спротивом в умовах окупації та духовної зневіри. За змістом він є авторською ремінісценцією, яка нагадує подібний епізод із незвершеного роману «Мертвих більше нема» (уперше опублікований 2011 року) — дискусією, що відбувається між оунівським бойовиком на псевдо Андрій і професором Н. в окупованому німцями Львові. І той факт, що автор розвиває порушену проблему в кількох творах, свідчить про її важливість для його ідейно-естетичної концепції.

Етичною і психологічною кульмінацією новели стає передсмертний лист-послання Ярослава: адресований «кому-небудь» і «нікому спеціально», він є своєрідною програмою дій (апологією чину) і водночас психологічним документом — художнім дослідженням людської душі в екстремальних умовах. Аби розкрити психологію персонажа й пояснити мотиви його вибору і вчинку, письменник використовує прийом вмонтовування одного тексту в інший, досягаючи таким чином «відкритого діалогу» між різними рівнями твору та забезпечуючи багатозначність його змісту і складність структури (відповідно читач сприймає не лише основний сюжет, а й приховані

значення, контекст, морально-етичні й філософські рефлексії тощо). У листі Ярослав розмірковує про необхідність самопожертви, дарма що вона не буде визнана, належно оцінена, а можливо, буде сприйнята негативно: він відкидає можливість будь-якого визнання навіть у майбутньому і припускає, що «настане час, коли не буде такого наклепу, якого б не стали чіпляти до пам'яті» про нього і його соратників (2005, с. 67). Аскетизм мови, простота й лаконічність висловлювань відображають глибоку внутрішню самотність персонажа, його прагнення до чіткості й зрозумілості думки, а використання повторів, таких як «Про Вас потім скажуть...», підсилює відчуття циклічності історії. Розчиняючи себе в абстрактному «ми» (за яким — воєнне покоління українських підпільників-націоналістів), Ярослав відмовляється від власного імені, що символізує втрату його індивідуальності й перетворення на анонімну фігуру в історії (отже, відчуження тут проявляється передусім як відмова від власного «Я» і вибір позиції анонімності). «Ви добровільно втратили Ваше ім'я, — прочитав професор, — щоб безіменно загинути, виконавши під дитячими псевдонімами свій обов'язок» (2005, с. 66). Безіменність, отже, увиразнює думку про те, що в екстремальні часи особистість стає другорядною порівняно зі спільнотою, а також що справжні мужність і сила виявляються не в особистих здобутках, а в дії задля інших. «Ви втратили ім'я, — читав далі професор, — щоб довести всьому світові велич спільного всім імені, щоб довести всьому світові, на що здатний великий поневолений нарід, який потоваришував з усіма, собі подібними» (2005, с. 67). Утрата імені є також актом служіння спільноті, яка виборює свободу. Міркування про силу єдності й колективного спротиву, про недовіру обивателів до безіменних — основні лейтмотиви Ярославового послання. Ідейно це послання перегукується з монологом героя-оунівця з роману «Мертвих більше нема», який говорить про глибоке бажання людей вірити в те, що хтось прийде, аби викупити їх своєю кров'ю. Однак, продовжує герой, віра стає безглуздою і втрачає свою значущість, якщо не підтверджується вчинком, — це усвідомлення і спонукає Ярослава до доленосного рішення.

Люди вірять, що хтось їх викупить своєю кров'ю. Вони вірять через роки й віки, і все не приходять той, що має викупити. Але мусить, врешті, прийти, віра не може лишитись без здійснення, інакше це не віра, а блуд. Віра ж не може бути блудною. Істина одна. (2011, с. 343)

Прикметно, що в більшості творів І. Костецького оповідь ведеться від першої особи у формі «потoku свідомості» чи асоціативних спогадів, які не підпорядковуються чітким причинно-наслідковим і часово-просторовим зв'язкам, а основна увага зосереджена не на сюжетних інтригах,

динаміці подій і зовнішніх конфліктах, а на прагненні заглибитись у внутрішній світ людини, зафіксувати гаму її думок, емоцій і переживань, осягнути причини й мотиви її рішень та вчинків, збагнути складність і хиткість її буття. Усе це відображає новела «Тобі належить цілий світ» (1946; 1950), яку М. Р. Стех називає «міні-романом із міні-прологом, який накреслює "передісторію" героя, характеризуючи вихідний психологічний і духовний стан» (2005, с. 171). У цьому творі І. Костецький розкриває історію морально-психологічної трансформації, яку переживає німецький солдат Фріц Мюллер, пройшовши через війну, полон і концтабір та усвідомивши абсурдність своїх колишніх уявлень про те, кому належить світ. Повернувшись до розбомбленого дому та сім'ї, якій дивом удалося вижити, він намагається знайти своє місце в житті, однак спроби встановити взаєморозуміння з матір'ю, дружиною і сином виявляються безрезультатними. Фріц Мюллер, який раніше вважав, що «йому належить цілий світ», розуміє, що це уявлення облудне і що для справжнього володіння світом треба відмовитися від контролю над іншими та обрати шлях взаємодії з ними. Його моральні сумніви підживлюються спогадами про перебування в полоні у вояків УПА та виявлені повстанцями до нього, ворога, людяність і довіру: спостерігаючи за поведінкою українських підпільників — полковника Дробота, сотника Корбутяка, радистки Дусі, — Фріц усвідомлює, що реальна сила — не в пануванні, а в братерстві (цю ідею увиразнює упівський лозунг «Свободу народам — свободу людині!» й цитата з Шевченка «Обніміте, брати мої, найменшого брата»). Таким чином І. Костецький продовжує міфологізацію діяльності УПА як справи, заради якої найкращі представники воєнного покоління готові відмовитися від звичного способу життя, обрати боротьбу і невизначеність власної долі, а також порушує проблеми пацифізму й прощення, — і ця двозначність надає його твору гуманістичного звучання, актуалізуючи його в контексті морально-етичних та історичних випробувань.

Прийом «потoku свідомості», використаний для розкриття внутрішнього світу Фріца Мюллера, дає змогу глибше зануритися в його думки, переживання й сумніви. У такий спосіб письменник реалізує принцип суб'єктивності сприйняття (усі зовнішні події, що відбуваються довкола героя, виражені у відбитках спогадів, хаотичних мареннях і мінливих психологічних станах, що контрастують між собою), зміщує часові рамки, поєднуючи спогади про війну й реалії повоєнного повсякдення (герой наче випадає з дійсності, балансуючи на межі між минулим і теперішнім), здійснює переходи від однієї форми розповіді до іншої (перемежовуючи слова автора, пряму мову героя, репліки інших персонажів). Важливу роль у відтворенні внутрішнього світу Фріца Мюллера відіграє експресіоністська техніка — з її вільною

структурою, нестандартними образами, мовними засобами (зокрема, синтаксичною, графічною і пунктуаційною аномативністю, як-от: інверсії, написання слів по складах, численні повтори тощо). Мова Фріца відображає його відчуження від реальності — він наче спостерігає за собою збоку: слова «я німець і не-німець» підкреслюють його несприйняття себе і почуття розгубленості (наприклад, образ «чорної завіси» символізує темряву минулого — страждання, які він пережив під час війни, полону і концтабору). Самоозначення «ти маленька людина» вказує на відчуження героєм власної малозначності, незахищеності у великому світі, а продовження фрази «в собі несеш маленьке зернятко» вказує на прихований потенціал: «маленька людина» здатна змінювати світ не менше, ніж будь-хто інший.

Покликання

- Барка, В. (1963–1964). Експресіоністична проза Ігоря Костецького. У *Ігор Костецький. Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника* (с. 199–205). Видання «На горі».
- Державин, В. (1946). Ігор Костецький і нове мистецтво новел. У І. Костецький, *Оповідання про переможців. Дев'ять новель* (с. 25–26). Золота брама.
- Державин, В. (1948a). *Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)*. Академія.
- Державин, В. (1948b). Українська еміграційна література (1945–1947). У Т. Курпіта (Ред.), *Календар-альманах на ювілейний 1948 рік* (с. 130–152).
- Костецький, І. (1960). Стаття про вірші. У В. Лесич, *Крейдяне коло* (с. 59–82). На горі.
- Костецький, І. (2001b). Поет та його жінки. *Кур'єр Кривбасу*, 136, 144–165.
- Костецький, І. (2005). *Тобі належить цілий світ: вибрані твори*. Критика.
- Костецький, І. (2011). Мертвих більше нема. Збережені фрагменти другої частини роману. *Кур'єр Кривбасу*, 260–261, 340–354.
- Костюк, Г. (1983). З літопису літературного життя в діаспорі. У *У світі образів та ідей. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980* (с. 440–490). Сучасність.
- Онишкевич, Л. (1998). Листування з Ігорем Костецьким. *Сучасність*, 6, 130–149.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь.
- Петров, В. (1946). Екзистенціалізм і ми. *Рідне слово*, 11, 34–43.
- Петров, В. (2013). Ігор Костецький та його критики. У *Розвідки* (Т. 2, с. 715–718). Темпора.
- Соловей, О. (2017). Етичні максими в художній прозі Ігоря Костецького. *Матеріали наукової конференції професорсько-викладацького складу, наукових працівників і здобувачів наукового ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2015–2016 рр.* (Т. 2, с. 107–110). ДонНУ імені Василя Стуса.
- Соловей, О. (2018). До розуміння експресіоністичної поетики Ігоря Костецького. У *Діалог мов — діалог культур. Україна і світ. VIII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики* (с. 328–341). Open Publishing LMU.
- Соловей, О. (2021). Проблема відчуження у новелі Ігоря Костецького «Шість ліхтарів і сьомий місяць». У А. Віннічук та ін. (Ред.), *Літературні контексти ХХ століття: Вип. 7. Ігор Костецький і доба* (с. 209–229). ТОВ «Твори».
- Стех, М. Р. (2005). Стиль. У І. Костецький, *Тобі належить цілий світ* (с. 163–175). Критика.
- Стех, М. Р. (2014). Листування через океан і бар'єр між поколіннями. *Кур'єр Кривбасу*, 290–300–301, 189–193.
- Черненко, О. (1989). *Експресіонізм у творчості Василя Стефаника*. Сучасність.

- Шевчук, Гр. (1947). Право на експеримент і його межі. *Українська трибуна*, 11(35), 4.
- Шерех, Ю. (1946). Стилі сучасної української літератури на еміграції. *МУР — Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики*, 1, 54–80.

References (translated and transliterated)

- Barka, V. (1963–1964). Ekspresionistyczna proza Ihoria Kostetskoho [Expressionist prose by Ihor Kostetskyi]. In *Ihor Kostetskyi. Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pysmennyka* (pp. 199–205). Vydannia “Na hori”.
- Chernenko, O. (1989). *Ekspresionizm u tvorchosti Vasylia Stepanyka* [Expressionism in the work of Vasyl Stefanyk]. Suchasnist.
- Derzhavyn, V. (1946). Ihor Kostetskyi i nove mystetstvo noveli [Ihor Kostetskyi and the new art of the short story]. In I. Kostetskyi, *Opovidannia pro peremozhstv. Deviat novel* (pp. 25–26). Zolota brama.
- Derzhavyn, V. (1948a). *Try roky literaturnoho zhyttia na emihratsii (1945–1947)* [Three years of literary life in exile (1945–1947)]. Akademia.
- Derzhavyn, V. (1948b). Ukrainiska emigratsiina literatura (1945–1947) [Ukrainian emigration literature (1945–1947)]. In T. Kurpita (Ed.), *Kalendar-almanakh na yuvileinyi 1948 rik* (pp. 130–152).
- Kostetskyi, I. (1960). Stattia pro virshi [Article about poems]. In V. Lesych, *Kreidiane kolo* (pp. 59–82). Na hori.
- Kostetskyi, I. (2001b). Poet ta yoho zhenshchyny [The poet and his women]. *Kurier Kryvbasu*, 136, 144–165.
- Kostetskyi, I. (2005). *Tobi nalezhyt tsilyi svit: vybrani tvory* [The whole world belongs to you: selected works]. Krytyka.
- Kostetskyi, I. (2011). Mertvykh bilshе nema. Zberezeni frahmenty druhoi chastyny romanu [There are no more dead. Fragments of the second part of the novel have been preserved]. *Kurier Kryvbasu*, 260–261, 340–354.
- Kostiuk, H. (1983). Z litopysu literaturnoho zhyttia v diiaspori [From the annals of literary life in the diaspora]. In *U sviti obraziv ta idei. Vybrane. Krytychni ta istoriko-literaturni rozdumy 1930–1980* (pp. 440–490). Suchasnist.
- Onyshkevych, L. (1998). Lystuvannia z Ihorem Kostetskyim [Correspondence with Ihor Kostetskyi]. *Suchasnist*, 6, 130–149.
- Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainiskii literaturi* [Discourse of modernism in Ukrainian literature]. Lybid.
- Petrov, V. (1946). Ekzyzstentsiializm i my [Existentialism and us]. *Ridne slovo*, 11, 34–43.
- Petrov, V. (2013). Ihor Kostetskyi ta yoho krytyky [Ihor Kostetskyi and his critics]. In *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 715–718). Tempora.
- Sherekh, Yu. (1946). Styli suchasnoi ukrainiskoi literatury na emigratsii [Styles of modern Ukrainian literature in emigration]. *MUR — Mystetskyi Ukrainyskyi Rukh. Zbirnyky literaturno-mystetskoj problematyky*, 1, 54–80.
- Shevchuk, Hr. (1947). Pravo na eksperyment i yoho mezhi [The right to experiment and its limits]. *Ukrainska trybuna*, 11(35), 4.
- Solovei, O. (2017). Etychni maxymy v khudozhnii prozi Ihoria Kostetskoho [Ethical maxims in the artistic prose of Ihor Kostetskyi]. *Materialy naukovoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu, naukovykh pratsivnykiv i zdobuvachiv naukovoho stupenia za pidsumkami nauково-doslidnoi roboty za period 2015–2016 rr.* (Vol. 2, pp. 107–110). DonNU named after Vasyl Stus.
- Solovei, O. (2018). Do rozuminnia ekspresionistychnoi poetyky Ihoria Kostetskoho [Towards an understanding of the expressionist poetics of Ihor Kostetskyi]. In *Dialoh mov — dialoh kultur. Ukraina i svit. VIII Mizhnarodna naukova Internet-konferentsiia z ukrainistyky* (pp. 328–341). Open Publishing LMU.
- Solovei, O. (2021). Problema vidchuzhennia u noveli Ihoria Kostetskoho “Shist lihtariv i somiy misiats” [The problem of alienation in Ihor Kostetskyi’s novel “Six Lanterns and the Seventh Moon”]. In A. Vinnichuk et al. (Eds.), *Literaturni konteksty XX stolittia: Vol. 7. Ihor Kostetskyi i доба* (pp. 209–229). Tvory.
- Stekh, M. R. (2005). Styl [Style]. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit* (pp. 163–175). Krytyka.
- Stekh, M. R. (2014). Lystuvannia cherez okean i bariez mizh pokolinniami [Correspondence across the ocean and the barrier between generations]. *Kurier Kryvbasu*, 290–300–301, 189–193.

Vadym Vasylenko

Shevchenko Institute of Literature NAS of Ukraine, Ukraine

**OVERCOMING ALIENATION.
HUMANISTIC EXISTENTIALISM AND EXPRESSIONIST TECHNIQUE IN IHOR KOSTETSKYI'S PROSE
Part one**

The paper deals with the existentially significant problem of alienation in Ukrainian emigration literature and the ways of its artistic realisation in the prose of Ihor Kostetskyi of the second half of the 1940s (in particular, in such 'extroverted' experimental works such as *The Train Stopped Every Now and Then*, *A Novella for You*, *We and Nedzh*, *The Poet and His Women*, *The Divine Lie*, *Six Lanterns and the Seventh Moon*, *The Story of the Last Match*, each of which is based on a person in the system of his or her connections with the world and with oneself). This problem is considered in the context of humanistic existentialism as a certain type of the writer's thinking and the ideological and worldview basis of his works, as well as through the prism of expressionist poetics of his fiction. The purpose of this study is to analyse the significance of the problem of alienation and the ways of its artistic embodiment in some prose works by I. Kostetskyi of the 1940s, and, accordingly, to expand the understanding of the existentialist basis of his prose thinking and expressionist technique of fiction writing. For this purpose, the article uses socio-cultural (to determine the theoretical aspects of the concept of alienation), biographical (to understand the relationship between the text and the author) and comparative (to clarify intertextual parallels and intertextuality) methods of analysis.

The *scientific novelty* of the study lies in its first-time exploration of a range of themes, images, and motifs in Kostetskyi's prose of this period within the context of alienation, revealing the existentialist and expressionist aspects of his work. The analysis incorporates literary criticism and studies from Kostetskyi's contemporaries (notably Yuri Sherekh, Volodymyr Derzhavyn, Viktor Petrov, Hryhorii Kostiuk, and Vasyl Barka) as well as current researches.


The result of the study is the conclusion that expressionism, as a dominant mode of artistic interpretation of the phenomenon of alienation, has influenced the imagery system, character development, narrative style, and is realized at various levels of aesthetic integrity in each work (problematic-thematic, plots-compositional, and temporal-spatial). The mechanisms of alienation's emergence are examined as a result of the clash between the personal and the socially conditioned, as well as the disconnection between the individual and the world. Additionally, the paths to overcoming alienation and the artistic means that enable the writer to achieve their goals (including factors such as a language, play, mask, etc.) are analyzed.

Keywords: alienation; expressionism; existentialism; humanism; "stream of consciousness"; "text-in-text" technique; short story; post-war period.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.5>
УДК 821.163.42-3.09

Тетяна Доброштан

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-1889-6549>
darse_avval@ukr.net

ОБРАЗ МІСТА ВИШЕГРАДА В АРХІТЕКТОНІЦІ РОМАНУ ІВО АНДРИЧА «МІСТ НА ДРИНІ»

Розвиток сучасних мистецтва й літературознавства позначається увагою до дослідження інтермедіальності, інтертекстуальності, а також екфразису як їхньої функціональної складової. Взаємопроникнення різних видів мистецтва та різних явищ культури, відоме як синтез мистецтв, набуває популярності й дає змогу авторові краще відтворити образ епохи. Словесний опис візуальних образів у літературі (архітектури, скульптури, живопису тощо) створює неповторний стиль автора та збагачує художній твір. Архітектурний екфразис є осердям роману І. Андрича «Міст на Дрині» і предметом дослідження цієї статті. *Метою* розвідки є інтермедіальний аналіз образу міста Вишеграда в архітектоніці роману Іво Андрича «Міст на Дрині». У роботі використано такі методи і прийоми філологічних досліджень, як описовий, хронотопічний, інтермедіальний, стилістичний.

Результати. Роман належить до жанрового типу «роман-фреска» / мозаїка / обрамлення / роман-хроніка з фресковою структурою. Образ міста органічно пов'язаний у романі з центральним і ключовим образом моста через річку Дрину. Запропоновано називати текст роману «дринівським текстом», оскільки місто розвивається і живиться саме завдяки мосту. Показано зв'язок образів міста і моста з образом світового дерева та його ізоморфами (водою, колом, горою / горами, храмом, кораблем, ліхтарями). Ці образи з'являються в тексті в описі руйнівних наслідків війни та демонструють негативну семантику світового дерева як символу смерті, руйнації, занепаду. Аналіз тексту продемонстрував, що історичні зміни упродовж майже чотирьох століть Іво Андрич зобразив тісно пов'язаними між собою образами міста і моста. Автор використовує історичну тематику для філософського осмислення сучасності, сенсу буття людини й пошуків виходу з кризових ситуацій. З'ясовано, що архітектурний текст Андрича за допомогою архітектурних образів роману демонструє одночасно множинність часових просторів. Аналіз тексту продемонстрував медіальне положення та медіальне значення міста і моста (медіатор між містом і передмістям, між річками Рзавом і Дриною, між Сходом і Заходом, між ворожими державами, що беруть участь у війнах).

Ключові слова: архітектурний код; образ; символ; хроніка; роман-фреска; екфразис.

Вступ

Роман «Міст на Дрині» Іво Андрича є певною квінтесенцією його історичної прози. С. Корач називає цей роман одним із п'яти найкращих сербських романів усіх часів (1979, с. 571–572), а П. Рудяков зараховує його до найдовершеніших зразків романного жанру в літературах народів Югославії (2000). Роман написано 1945 року, а 1961-го авторові присуджено Нобелівську премію з літератури. Характерною особливістю роману є те, що він складається з окремих новел, вони описують різні площини сюжетного часу, який загалом охоплює майже чотириста років. У романі значна кількість персонажів: і головних (наприклад, Алі-ходжа, Лотика), і другорядних (наприклад, люди робочих професій і картярів), епізодичних (Салко Джоркан, перекладач Шефко) і навіть таких, що згадуються в тексті лише раз (випадкові перехожі: робітник з млина Миле, дідусь Єлисей). Ці риси притаманні жанровим утворенням, які позначають як «роман-фреска» /

мозаїка, або обрамлення (за П. Рудяковим), роман-хроніка з фресковою структурою (за Н. Білик). Основними ознаками такого твору називають велику кількість героїв, розлогість зображення, певну сюжетну й колористичну розмитість, пов'язану з використанням тільки особливих, розведених водою фарб (Сиваченко, 1993, с. 58; Глигорић, 1956, с. 31). В І. Андрича дія роману пов'язана з містом Вишеградом. П. Рудяков зазначає, що світ творів Андрича починається з Вишеграда й створюється Вишеградом, Травником і Сараєвом (Рудяков, 2000).

Інтерес до історії, утілений у творах І. Андрича, характерний для всієї його творчості. Як видається, увага письменника в романі «Міст на Дрині» більше зміщується в бік історії, ніж людини. Незмінним свідком усіх подій є Вишеградський міст через Дрину. Автор використовує історичну тематику для філософського осмислення сучасності, сенсу буття людини й пошуків виходу з кризових ситуацій. Мета статті — проаналізувати

смысловий спектр образу міста Вишеграда в архітектоніці роману І. Андрича «Міст на Дрині».

Життєвий і творчий шляхи письменника активно вивчалися та вивчаються і його співвітчизниками, і українськими науковцями. Так, П. Паллавестра (1992), Р. Вучкович (1974), В. Глігорич (1956), А. Єрков (1998) досліджували поетичну та прозову спадщину автора, акцентуючи на глибоко суб'єктивному, релігійному і філософському характері його лірики. Крім того, Р. Вучкович також звернув увагу на регіональний підхід в оцінці Андричевих творів і зазначив, що він вважався найкращим письменником Боснії, оскільки зумів зобразити типи мусульман Боснії ретельніше та цікавіше за інших, передати турецький колорит і традиції Боснії за допомогою фольклору (1974, с. 156). С. Корач, що досліджував сербський і хорватський роман доби модерну, звернувся до вивчення романів І. Андрича, а також жіночих образів у прозі письменника (Кораћ, 1979). Д. Велькович-Станкович (2023) дослідила концепт води в романі «Міст на Дрині». Свою монографію П. Рогич (2020) присвятила дослідженню орієнталізмів (турецьких, арабських, перських слів) і їхнього співвідношення в болгарській, македонській та сербській версіях цього роману. З. Шолак (2010) звернувся до аналізу знакових міст і образів у творчості Іво Андрича, зокрема в названому романі.

І. Юшук (1973) розглянув новели І. Андрича. П. Рудяков (2000, 2008) досліджував історичність романів автора, його життєвий і творчий шляхи, особливості стилю та розмаїття образів його прози. Праці Н. Білик присвячені вивченню українсько-сербських літературних взаємин, систематизації перекладів творів І. Андрича українською мовою, аналізу його літературних контактів з українськими поетами, письменниками та перекладачами (2008), а також дослідженню знакового символу моста в романі «Міст на Дрині» (2009). Увагу О. Ткаченко зосереджено на жіночій персоніфері прози І. Андрича та на жіночих долях його героїнь (Ткаченко, 2008; Деркач, 2011). О. Микитенко (2012) дослідила втілення слов'янської фольклорної традиції у творах І. Андрича, репрезентувавши генетичний зв'язок його поезики з фольклором і розглянувши фольклорні символи й метафори в його прозі.

Розвиток мистецтвознавства, філософії, філології в останні роки позначився науковим зацікавленням інтермедіальністю як особливим типом внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. Одним із таких кодів, що яскраво візуалізується в тексті, є архітектурний код, що й виступає предметом розгляду в цій статті. Тому в дослідженні архітектурного тексту роману застосовано методику інтермедіального аналізу. До архітектури як об'єкта культурологічного дослідження апелювали зокрема У. Еко (Есо, 1968), Ч. Дженкс (Jencks, 1991),

розробляючи в межах структуралістського підходу стратегії тлумачення текстів як знакових систем. Спробу показати кореляцію між формою сучасного суспільства і формою архітектури здійснили В. Беньямін (2002), Е. Блох (1995), Н. Еліас (1983), М. Фуко (2020). Поняття «архітектурний код» запропонував У. Еко, вивівши його з «геометричного коду» й описавши як міждисциплінарне утворення (Есо, 1968). Дотичним до нього є поняття «культурний код», яке активно досліджували не лише У. Еко, але й М. Бахтін, Ю. Лотман, Ю. Крістева, Р. Барт та інші.

Результати дослідження

Архітектура безпосередньо пов'язана із життям, тому фіксує і транслює умови часу й стилю, розкриває істинний характер історичної епохи. Архітектурний витвір набуває символічного значення і бере участь у комунікації, а отже, є свого роду текстом, який прочитується, переосмислюється і дає значний простір для подальших інтерпретацій (Гарань, Коберська, 2022, с. 13–14). Серед просторових образів, які організують художній простір літературного твору, зазвичай протиставляють локації міста і села (Коломієць, Яременко, 2021, с. 48–49). Тема міста є однією з найбільш популярних і самодостатніх тем у літературі ХХ–ХХІ століть (Кая, 2021, с. 18), а саме поняття «міський текст» рясніє «локальними варіантами», як-от «київський текст», «стамбульський текст» тощо. Період активного формування образу міста в літературах світу припадає саме на ХХ століття.

Місто Вишеград як архітектурний об'єкт у романі

І. Андрич звертається до опису архітектурних об'єктів у романі «Міст на Дрині», одним із яких є місто Вишеград. У романі Вишеград — це місто-історія, а міст на Дрині — це центр Всесвіту або архітектурне втілення світового дерева. Це дерево непохитне та незмінне, живиться воно з коренів і сягає небес. Міст у романі є центральною віссю, навколо якої організовано простір і час. Тому текст роману «Міст на Дрині» можна назвати «дринівським текстом».

Якщо коротко представити рефлексії письменника щодо міста в романі, то вимальовуються два основні складники цього образу: його органічний зв'язок із мостом (радше своєрідне «витікання» з мосту, його логічне продовження) і різноманітність (національна, релігійна, політична, енергетична). Вишеград у романі — це місто, що спрямоване в минуле. Звернення до минулого, енергетичний акцент на минулому спостерігаються впродовж усього роману. Навіть на останніх сторінках тексту І. Андрич, описуючи смерть Алі-ходжі, спрямовує його думки в минуле: персонаж згадує історію моста, своє місто, доля якого тісно пов'язана з мостом, а також свою сім'ю, із якою йому більше не судилося побачитися.

Досліджуючи «стамбульський текст» і його центр, Семіх Кая наголошує, що Стамбул — мусульманське місто з візантійським минулим (Кая, 2021, с. 44). Можемо провести певну паралель із романом І. Андрича і назвати Вишеград містом контрастів із мусульманським минулим, де перетинаються мусульманські, християнські, європейські, єврейські традиції. На відміну від різних урбаністичних прозових текстів кінця ХХ — початку ХХІ століть, місто І. Андрича гармонійне, воно приймає у свої обійми різних людей різних вір і національностей, і кожен знаходить тут свій притулок. Навіть той, хто спочатку вороже ставиться до міста і самих вишеградців, згодом асимілюється та приходиться на браму відпочивати разом з іншими мешканцями. Єдине, що заважає жити вишеградцям щасливо, — це війна.

Досліджуючи просторові образи як елемент художньої концепції дійсності в українській та зарубіжній прозі середини — другої половини ХІХ століття, Н. Коломієць і Н. Яременко зазначають, що місто, на противагу селу, є ворожим для людини простором, де людина губиться і шукає себе (Коломієць, Яременко, 2021, с. 49).

Натомість, як показав аналіз тексту, у романі «Міст на Дрині» місто не є ворожим до людей. Навпаки, тут за бажанням може знайти свій притулок кожна людина, незалежно від віри, релігії, культури та національності:

Багато хто з чиновників (чужих, новопризначених) з побоюванням переходив міст і з огидою вступав у місто, де спочатку відокремлювався від усіх, наче крапля масла у воді. Але вже через кілька років той самий угорець чи поляк сидів годинами на брамі, кутив з товстого янтарного мундштука. <...> Були серед цих чужоземців і такі, хто одружився в місті, вирішивши вже не залишати його. (Андрич, 1957, с. 174)

Знаний своєю пильною увагою до деталей, І. Андрич протягом усього роману звертається до читача, доносить до нього всі деталі описів і роздумів, ніби задалегідь переконуючись, що читач уявив повну картину та цілком зрозумів зміст слів автора. Про це свідчать конструкції на кшталт «щоб ясніше уявити собі», «щоб краще зрозуміти», «необхідно мати на увазі» тощо. Так, на самому початку роману, описуючи місто Вишеград як «місто, оточене водою», І. Андрич пише:

Щоб ясніше уявити собі і краще зрозуміти, який вигляд мало місто, а також щоб збагнути характер його зв'язку з мостом, необхідно мати на увазі, що в місті була і ще одна річка і ще один міст. Це Рзав і дерев'яний міст через нього. На одній із околиць Вишеграда Рзав впадає в Дрину, через що центр міста і його основна частина розташовані на піщаній косі між двома річками — великою і малою, які тут

зустрічаються. Розкидані околиці простягаються по другий бік мостів — на лівому березі Дрини та на правому березі Рзава. Місто оточено водою. (1957, с. 4)

Просторова і часова організація роману

Місто являє собою особливу структурну організацію фізичного і географічного простору, деформуючи природну просторову структуру, створює власну — зовнішню і внутрішню.

Розглядаючи урбаністичний дискурс, Н. Міхно згадує теорії міст, що виникли в урбаністиці у 1950–60-х роках. Серед концепцій цього періоду можна назвати «місто-структуру» І. Фрідмана, «просторове місто» групи японських метаболістів, «кібернетичне місто» Н. Шеффера, «біотехнічне місто» П. Солери, «місто-хмарочос» Ф. Райта, «тотальне місто» Ж. Бернара та ін. (2020, с. 2). У романі «Міст на Дрині» місто органічно пов'язане з мостом. Місто виникло завдяки мосту, логічно продовжує його. Будь-який рух починається в романі на мосту (ігри дітей, зустрічі християн і мусульман, весільні процесії, введення / виведення військ під час воєн тощо) та завершується на мосту (смерті, страти, похоронні процесії). Саме тому пропонуємо називати місто Вишеград у романі Іво Андрича «містом-мостом».

Архітектурний текст міста є найбільш наочним об'єктом, що його постійно «перечитують» мешканці. Одні й ті самі об'єкти являють різні часові простори та їхні смислові наповнення (Артеменко, 2020, с. 15). Саме цю множинність часових просторів можемо побачити і в романі «Міст на Дрині». Іво Андрич крізь призму архітектурних об'єктів показує процеси, що розгортаються в соціальній площині. Так, автор з перших сторінок роману описує, як розвивалося місто завдяки мосту: «Отак і тут з часом вирости будинки, і поселення розширювалося по обидва боки моста. Міст був тим міцним коренем, що живив місто і сприяв його росту» (1957, с. 4), як місто змінювалося під час австрійської окупації:

Місто і справді міняло свій вигляд (під час австрійської окупації), бо чужинці рубали дерева, в інших місцях саджали нові, лагодили і будували дороги, копали канали, зводили нові громадські будівлі, <...> на ринку були знесені крамниці, що висовувалися з рядів. <...> Замість цих старих крамниць, покритих гонтою, були ґрунтовно побудовані нові, з дахами, покритими черепицею або бляхою, з металевими шторами на дверях. <...> Базарну площу розширили і розрівняли. Збудували новий конан — високу будівлю, в якій розташовувався суд та повітове управління. А військові <...> будували бараки, корчували старі дерева і саджали нові, роблячи невпізнаними вишеградські пагорби. <...> Адже тут ніхто не розумів і не цінував постійної потреби чужинців будувати і руйнувати, копати і зводити,

споруджувати і переробляти, їх постійне прагнення вгадати дію природних сил, щоб використати її або боротися з нею. (1957, с. 135–136)

як політичні події впливали на місто і його мешканців:

у місті, доля якого була тісно пов'язана з мостом, досягали плоди нової епохи. Прийшов тривожний 1908 рік, і з цього часу якась страшна загроза нависла над містом. Насправді ж почалося це значно раніше: приблизно з завершенням побудови залізниці, в перші роки нового століття. Разом із зростанням цін та зв'язку з незрозумілою, але відчутною грою — підстрибуванням та падінням вартості цінних паперів. (1957, с. 219–220)

як місто відреагувало на події 1903 року в Європі:

Тепер зовнішні події знаходили свій відгук у місті (мається на увазі революція в Сербії та переворот в Туреччині). Дійшли сюди звістки і про дворіцевий переворот у Сербії 1903 року (змовники-офіцери вбили сербського короля Олександра Обреновича та його дружину, королеву Драгу, проголосивши королем Петра Кара-Георгієвича), а згодом і про зміну режиму в Туреччині (младо-турецька революція 1908 року). Місто, що стояло на самому кордоні Сербії, і недалеко від турецького кордону і було тісно пов'язане з обома цими країнами, відчуло ці зміни. (1957, с. 221)

як нова влада покращувала життя міста:

Нова влада завела постійне освітлення міста. Вже в перший рік на головних вулицях і перехрестях на зелених стовпах були поставлені ліхтарі з газовими лампами. Ліхтарі чистив, заправляв та запалював високий Ферхат, бідняк з повною хатою дітей. <...> Міст також був освітлений в кількох місцях і, звичайно, на брамі. (1957, с. 138)

Під час розгляду простору і часу в романі «Міст на Дрині», а також їхнього зв'язку з філософією міста Вишеграда доречно звернутися до філософії простору, часу та історії Вальтера Беньяміна, яку детально вивчав В. Єрмоленко (2008). Дослідник справедливо зауважив, що історичний час Беньямін сприймає як царство руйнації реальності та розщеплення на фрагменти й уламки, як царство смерті. Натомість діаметрально протилежними і водночас суголосними цим поглядам Беньяміна видаються міркування автора роману «Міст на Дрині» про філософію міста і життя. Він проголошує торжество життя, яке, попри все і всупереч усьому, постійно розпадаючись та обсипаючись, міцно тримається і триває:

Всі в місті відразу взялися до роботи, почали прибирати і лагодити пошкодження [від повені], і ніхто не мав часу розмірковувати про сенс та значення перемоги моста над стихією. Але ідучи на роботу через оте нещасне місто, в якому все без винятку пошкодила вода, люди переконувались, що в їхньому житті є щось таке, що перемагає будь-яку стихію, що міст, завдяки незбагненній структурі своїх форм та невидимої мудрої міцності своїх опор, виходить з кожного випробування цілим і неушкодженим. <...> Так, на брамі, між небом, рікою та горами, покоління за поколінням вчилося не надто жалкувати за тим, що відносила каламутна вода. Тут вони засвоювали неусвідомлену філософію міста: життя — незрозуміле диво, бо воно постійно розпадається та обсипається, а все-таки триває і держиться міцно, «як міст на Дрині». (1957, с. 74)

Іво Андрич у цьому контексті застосовує авторський фразеологізм «як міст на Дрині» у значенні «міцно, непохитно», оскільки, за справедливим висновком Н. Білик, сутність існування мосту автор убачає саме в сталості та вічності (2009, с. 70–71).

Медіальне значення міста і моста в романі

Символ «світове дерево» є центральним у міфопоетичній картині світу, має здатність зберігати найдавніші шари культури, розкриває етнічну своєрідність мовної картини світу, а також відображає специфіку індивідуально-авторської художньо-мовної системи, особливості міфопоетичної картини світу письменника. М. Єлісова (2006) звертається до аналізу образів, ізоморфних світовому дереву, серед яких дослідниця виокремлює образи дерева, саду, ялини, липи, гори, змії, единорога, річки, водоспаду, дощу / зливи, дороги, ночі, простору, променю, потягу, ліхтаря тощо. У романі І. Андрича ізоморфом світового дерева є не тільки сама вода — річка Дрина та Рзав, — а й вертикальний будівля моста (пор. з горизонтальним ізоморфом світового дерева — дорогою), який з'єднує два береги річки та два світи — Схід і Захід. Крім того, ізоморфами світового дерева є коло (яке утворюють річки та гори навколо міста, а також перерваний танок «коло» на Мезанині), гора / гори навколо міста і моста, ліхтарі, встановлені на брамі й у місті. На образи гір і кола натрапляємо в романі у зв'язку з мостом і містом. Саме міст і утворює разом із горами своєрідне коло, у центрі якого — місто Вишеград: «Він (світ) здається величезним і вдень, коли вишеградська долина знемагає від спеки, коли біліє на березі зеленої ріки місто, обведене правильною лінією моста та чорними горами, коли здається, що можна почути, як достигають жита» (1957, с. 103).

Окремо варто відзначити ще два метафоричні варіанти образу моста в романі: образ храму (покинутого храму) та корабля (корабля, що сів на

мілину). Ці образи також можна вважати ізоморфами світового дерева як структурно (спрямованість угору, вертикаль у координатах минулого, теперішнього і майбутнього), так і семантично («закоріненість», сакральність тощо). Образи покинутого храму і корабля на міліні виринають у тексті у зв'язку з описом війни та її важких, руйнівних наслідків. Зміна кордонів Туреччини, Сербії, Австрії негативно вплинула на життя й економіку міста Вишеграда. Міст через Дрину, що сполучав довгі століття Схід і Захід, а також міста самої Боснії, утратив своє стратегічне значення і став ізольованим від світу та життя, залишившись «на самого себе» (1957, с. 233–234). Утрату мостом свого центрального значення й утрату містом своєї опори автор змальовує через образи покинутого храму та корабля, що сів на міліну, які символічно демонструють спустошення, пригнічення, зруйнування, втрату сенсу життя, викликані війною. Саме тут розкривається негативне значення світового дерева як символу смерті, руйнації, занепаду на противагу його позитивному значенню як центра світобудови, родючості, життя, відродження (Лілик, Сазонова, 2020, с. 100–101).

Одна з перших і одна з останніх цитат роману демонструють медіальне положення та медіальне значення міста і моста. Подібно до світового дерева, яке займає центральне положення між небом і землею, поєднуючи їх, автор описує місто Вишеград на перших сторінках роману теж як медіатор / шлях між двома річками — великою Дриною та малим Рзавом:

необхідно мати на увазі, що в місті була і ще одна річка і ще один міст. Це Рзав і дерев'яний міст через нього. На одній із околиць Вишеграда Рзав впадає в Дрину, через що центр міста і його основна частина розташовані на піщаній косі між двома річками — великою і малою, які тут зустрічаються. Розкидані околиці простягаються по другий бік мостів — на лівому березі Дрини та на правому березі Рзава. (1957, с. 219–220)

А наприкінці роману — як медіатор між двома вогнями (у війні Австрії із Сербією):

Так минув цілий місяць в регулярному обстрілі моста та стрілянини по навколишніх горах, в усяких стражданнях і насильствах, в очікуванні ще гіршої біди. Ще в перші дні війни більша частина городян залишила Вишеград, що опинився між двома вогнями. А наприкінці вересня почалася повна евакуація міста. <...> Міст стояв, наче приречений до смерті, між двома воюючими світами, все ще цілий і неушкоджений. (1957, с. 322)

Сам же центральний образ моста на Дрині з'являється перед читачем як медіатор між Сходом і Заходом:

Все, що місто могло побачити і безпосередньо пережити в цій вирішальній війні, відбулося з швидкістю стріли і надзвичайно просто. <...> Таким чином, втратило своє значення місце, де сходилися кордони Австрії, Туреччини та Сербії. Турецький кордон, який ще вчора проходив у 15-ти кілометрах від міста, раптом відсунувся більше як на тисячу кілометрів, кудись за Адріанополь. Ці великі зміни, що відбулися на протязі такого короткого часу, схвилювали все місто. Для моста на Дрині ця переміна була згубною. Залізничне сполучення з Сараєвом перервало його зв'язки зі Сходом. І от Схід, який збудував цей міст, тепер зник, як примара, і міст, по суті, став зв'язувати лише 2 частини міста і до 20 сіл по обидві боки Дрини. Великий кам'яний міст, який за задумом візира із Соколовичів повинен був зв'язувати 2 частини Турецької імперії і полегшувати шлях з Заходу на Схід і назад, тепер був відрізаний і від Сходу, і від Заходу, і залишений на самого себе, наче корабель, що сів на міліну, або покинутий храм. (1957, с. 233–234)

Наприкінці ж роману це основне значення мосту доповнюється медіальним положенням моста між двома ворожими світами під час воєн.

Висновки

Здійснене в статті дослідження образу міста Вишеграда в архітектоніці роману Іво Андрича «Міст на Дрині» підводить до таких висновків. По-перше, історичні зміни протягом майже чотирьох століть І. Андрич зобразив як зміни тісно пов'язаних між собою образів міста і моста. Образ міста органічно переплетений у романі з центральним і ключовим образом моста через річку Дрину, саме тому можна назвати текст роману «дринівським текстом», оскільки місто виникає та існує завдяки мосту, усі знакові події починаються саме на мосту, а потім про них дізнаються в місті. По-друге, символічний спектр образу міста свідчить про зв'язок образів міста і моста з образом світового дерева та його ізоморфами (містом, водою, колом, горою / горами, храмом, кораблем, ліхтарями). Образи покинутого храму та корабля на міліні є ізоморфами світового дерева як структурно (спрямованість угору, вертикаль у координатах минулого, теперішнього і майбутнього), так і семантично («закоріненість», сакральність тощо). Ці образи з'являються в тексті в описі руйнівних наслідків війни та демонструють негативну семантику світового дерева як символу смерті, руйнації, занепаду (на противагу його позитивному значенню як центра світобудови, родючості, життя, відродження). По-третє, аналіз тексту продемонстрував медіальне положення та медіальне значення міста і моста (медіатор між містом і передмістям, між річками Рзавом і Дриною, між Сходом і Заходом, між ворожими державами, що беруть участь у війнах).

У перспективі планується дослідження центрального образу роману — моста через Дрину — у фокусі різних типів екфрази.

Покликання

- Андрич, І. (1957). *Міст на Дрині. Вишеградська хроніка*. Державне видавництво художньої літератури.
- Артеменко, А. (2020). Місто метамодерну: проблема автентичності. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*, 57, 13–27.
- Білік, Н. (2009). Міфологічний вимір семантики ключового знака-символу в романах П. Загребельного «Диво» і «Первоміст» та І. Андрича «Міст на Дрині». *Слово і Час*, 10, 66–76.
- Білік, Н. (2008). *Українсько-сербські літературні взаємини XX сторіччя. Контакт. Реценція. Типологія (на матеріалі творчості Іво Андрича)*. ВПЦ «Київський університет».
- Вељковић Станковић, Д. (2023). Акватички концепти у роману Іве Андрића «На Дрини ћуприја». *Philologia Serbica*, 3, 89–112.
- Вучковић, Р. (1974). *Велика синтеза. О Иви Андрићу*. Свјетлост.
- Гарань, А., & Коберська, Т. (2022). Семантика стилю в архітектурі. У *Збірник тез III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів «Філософські виміри техніки» (1–2 грудня 2022 року)* (с. 13–15).
- Глигорић, В. (1956). Іво Андрић. У І. Андрић, *Одабране приповетке* (с. 5–43). Матица српска.
- Деркач, О. (2011). Проблема «жіночої долі» як критерій типізації персонажів (на матеріалі оповідань Іво Андрича 20-х — 30-х рр.). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, 16, 275–280.
- Єлісова, М. (2006). *Універсальний символ «світлове дерево» та його мовно-образні парадигми в художніх текстах Бориса Пастернака* [Дисертація кандидата філологічних наук]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Ермоленко, В. (2008). *Модерн та антимодерн у філософії культури Вальтера Беняміна* [Дисертація кандидата філософських наук]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Кая, С. (2021). *Місто як міф в українській і турецькій прозі постмодерну: особливості авторських та національних репрезентацій* [Дисертація доктора філософії з філології]. Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Коломієць, Н., & Яременко, Н. (2021). Структура та семантика опозиційних топосів «місто» — «село» в українській та зарубіжній прозі середини — другої половини XIX століття. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 51(2), 48–52. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.51-2.12>
- Кораћ, С. (1979). Жена у Андрићевим приповеткама. У *Зборник радова о Иви Андрићу* (с. 549–582). Српска академија наука и уметности.
- Лілік, О., & Сазонова, О. (2020). Архетипний образ світового дерева в художньому світі Григорія Чубая. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: філологічні науки*, 2(20), 98–103. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2020-2-20-9>
- Микитенко, О. (2012). Символіка новели Іво Андрича «Милосниця Мара» у слов'янській фольклорній перспективі. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, 19, 285–297.
- Міхно, Н. (2020). *Місто як культурний текст: особливості семантики та синтагматики міського простору* [Дисертація доктора соціологічних наук]. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
- Палавєстра, П. (1992). *Књига о Андрићу*. БИГЗ/СКЗ.
- Рогич, П. (2020). *Ориенталізм у б'льгарската, македонската и сръбската версия на романа «Мостът на Дрина» от Иво Андрич*. Grafid.
- Рудяков, П. (2000). *Між вічністю і часом. Життя і творчість Іво Андрича*. Український центр духовної культури.
- Рудяков, П. (2008). Феномен мовчання героя у творчості Іво Андрича. *Слово і Час*, 5, 11–19.
- Сиваченко, Г. (1993). *Парадокси словацького роману (Ното scribens — Ното Ludens)*. Наукова думка.
- Ткаченко, О. (2008). *Жіноча персонифікація Іво Андрича: концептуальні засади та семантичні конфігурації* [Дисертація

- кандидата філологічних наук]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Фуко, М. (2020). *Наглядати й карати. Народження в'язниці*. Comubook.
- Шолак, З. (2010). The city and cities in the stories, novels, essays and letters written by the Nobel Prize winner Ivo Andrić. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, 23(2), 250–262.
- Юшук, І. (1973). Співєць людяності. У І. Андрич, *Прутча про візирого слона та інші новели* (с. 5–13). Дніпро.
- Јерков, А. (1998). *Лирика Иве Андрића (поговор)*. У И. Андрић, *Лирика* (с. 202–222). Каирос.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades project*. Harvard University Press.
- Bloch, E. (1995). *The principle of hope*. The MIT Press.
- Elias N. (1983). *The court society*. Basil Blackwell.
- Eco, U. (1968). *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Bompiani.
- Jencks, Ch. (1991). *The language of post-modern architecture*. Academy Editions.

References (translated and transliterated)

- Andrić, I. (1957). *Mist na Dryni. Vyshegradska khronika* [The Bridge on the Drina]. Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury.
- Artemenko, A. (2020). Misto metamodernu: problema avtentychnosti [Meta-modern city: the problem of authenticity]. *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina. Seriiia "Istoriia"*, 57, 13–27. <https://doi.org/10.26565/2220-7929-2020-57-01>
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades project*. Harvard University Press.
- Bilyk, N. (2008). *Ukrainsko-serbski literaturni vziaemyny XX storichchia. Kontakty. Retseptsiia. Typolohiia (na materialii tvorhosti Ivo Andrycha)* [Ukrainian-Serbian literary relations of the 20th century. Contacts. Reception. Typology (based on the Ivo Andrić's works)]. PPC "Kyivskiy universytet".
- Bilyk, N. (2009). Mifolohichnyj vymir semantyky kliuchovoho znaka-symvolu v romanakh P. Zahrebelnoho "Dyvo" i "Pervomist" ta I. Andrycha "Mist na Dryni" [Mythological aspect of the key symbol's semantics in P. Zahrebelny's novels "Wonder" and "Protobrídge" and in I. Andrić's "The Bridge on the Drina"]. *Slovo i Chas*, 10, 66–76.
- Bloch, E. (1995). *The principle of hope*. The MIT Press.
- Derkach, O. (2011). Problema "zhinochoi doli" yak kryterii typizatsii personazhiv (na materialii opovidan Ivo Andrycha 20-kh — 30-kh rr.) [The problem of "women's fate" as a criterion for character typification (based on the material of Ivo Andrić's stories of the 1920s and 1930s)]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur: Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho*, 16, 275–280.
- Eco, U. (1968). *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Bompiani.
- Elias N. (1983). *The court society*. Basil Blackwell.
- Foucault, M. (2020). *Nahliadaty y karaty. Narodzhennia viaznytsi* [Discipline and punish. The birth of the prison]. Comubook.
- Haran, A., & Koberska, T. (2022). Semantyka styliu v arkhitekturi [Semantic of style in architecture]. In *Zbirnyk tez III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv "Filosofski vymiry tekhniki" (1–2.12.2022)* (pp. 13–15).
- Hlyhoryć, V. (1956). Ivo Andrić. In I. Andrić, *Odaabrane pryповetke* [Selected short stories] (pp. 5–43). Matitsa srpska.
- Jencks, Ch. (1991). *The language of post-modern architecture*. Academy Editions.
- Jerkov, A. (1998). *Lirika Ive Andrića (pohovor)* [Lyrics by Ivo Andrić (afterword)]. In I. Andrić, *Lirika* (pp. 202–222). Kayros.
- Kaya, S. (2021). *Misto yak mif v ukraïnskii i turetskii prozi postmodernu: osoblyvosti avtorskykh ta natsionalnykh reprezentatsii* [The city as a myth in Ukrainian and Turkish prose of postmodernity: features of the author and national representations] [PhD of Philology dissertation]. Borys Grinchenko Kyiv University.
- Kolomiets, N., & Yaremenko, N. (2021). Struktura ta semantyka opozyttsiynykh toposiv "misto" — "selo" v ukraïnskii ta zarubizhniï prozi seredyu — druhoï polovyny XX stolittia [Structure and semantics of opposition topos "city" — "village" in Ukrainian and foreign prose in the middle — second half of the XIX century]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 51(2), 48–52. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.51-2.12>

- Korać, S. (1979). Zhená u Andrićevim pripovetkama. In *Zbornik radova o Ivi Andriću* (pp. 549–582). Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Lilik, O., & Sazonova, O. (2020). Arkhetypnyi obraz svitovoho dereva v khudozhnomu sviti Hryhoriia Chubaia [Archetypical image of the world tree in the art world of Hrygorii Chubai]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2(20), 98–103. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2020-2-20-9>
- Mikhno, N. (2020). *Misto yak kulturnyi tekst: osoblyvosti semantyky ta syntahmatyky miskoho prostoru* [City as a cultural text: features of semantics and syntagmatics of urban space] [Doctoral dissertation in Sociology]. V. N. Karazin Kharkiv National University.
- Mykytenko, O. (2012). Symvolika novely Ivo Andrycha “Myl-osnytsia Mara” u slovianskii folkloranii perspektyvi [The symbolism of Ivo Andrych’s short story “Mara the Pasha’s Mistress” in the Slavic folklore perspective]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho*, 19, 285–297.
- Palavestra, P. (1992). *Kniha o Andriću* [The book about Andrić]. BYHZ/SKZ.
- Rohych, P. (2020). *Orientalizmita v blharskata, makedonskata i srbskata versyia na romana “Most na Dryna” ot Ivo Andrić* [Orientalisms in the Bulgarian, Macedonian and Serbian versions of the novel “The Bridge on the Drina” by Ivo Andrić]. Grafid.
- Rudiakov, P. (2000). *Mizh vichnosti i chasom. Zhyttia i tvorchist Ivo Andrycha* [Between eternity and time. Life and work of Ivo Andrić]. Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury.
- Rudiakov, P. (2008). Fenomen movchannia heroia u tvorchosti Ivo Andrycha [The phenomenon of the hero’s silence in the works of Ivo Andrić]. *Slovo i Chas*, 5, 11–19.
- Sholak, Z. (2010). The city and cities in the stories, novels, essays and letters written by the Nobel Prize winner Ivo Andrić. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*, 23(2), 250–262.
- Syvachenko, H. (1993). *Paradoksy slovatskoho romanu (Homo scribens — Homo Ludens)* [Paradoxes of the Slovak novel (Homo scribens — Homo Ludens)]. Naukova dumka.
- Tkachenko, O. (2008). *Zhinocha personosfera Ivo Andrycha: kontseptualni zasady ta semantychni konfihuratsii* [The female personosphere of Ivo Andrić: conceptual foundations and semantic configurations] [PhD of Philology dissertation]. Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Veljković Stanković, D. (2023). Aquatic concepts in Ivo Andrić’s novel “The Bridge on the Drina”. *Philologia Serbica*, 3, 89–112.
- Vučković, R. (1974). *Velika sinteza. O Ivi Andriću* [Great synthesis: about Ivo Andrić]. Svjetlost.
- Yelisova, M. (2006). *Universalnyi symvol “svitove derevo” ta yoho movno-obrazni paradyhmy v khudozhnikh tekstakh Borysa Pasternaka* [The universal symbol “world tree” and its linguistic and figurative paradigms in the artistic texts of Borys Pasternak] [PhD of Philology dissertation]. Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Yermolenko, V. (2008). *Modern ta antymodern u filosofii kultury Valtera Beniamina* [Modernity and anti-modernity in Walter Benjamin’s philosophy of culture] [PhD of Philosophy dissertation]. Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Yuschuk, I. (1973). Spivets liudianosti [Singer of humanity]. In I. Andrić, *Prytcha pro vizyrovoho slona ta inshi novely* (pp. 5–13). Dnipro.

Tetiana Dobroshtan

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

THE IMAGE OF VIŠEGRAD IN THE ARCHITECTONICS OF IVO ANDRIĆ’S NOVEL “THE BRIDGE ON THE DRINA”

The development of contemporary art and literary studies is marked by greater attention to the study of intermediality, intertextuality, and ekphrasis as their functional component. The interpenetration of different art forms and cultural phenomena, known as artistic synthesis, is gaining popularity and allows the author to better express the image of the era. The verbal description of visual images in literature (architecture, sculpture, painting, etc.) creates a unique style of the author and enriches the work of art. Architectural ekphrasis is the core of I. Andrić’s novel *The Bridge on the Drina* and the subject of this article. The aim of the study is an intermedial analysis of the image of the city of Višegrad in the architectonics of Ivo Andrić’s novel *The Bridge on the Drina*. The methods and techniques of philological research used in the study are descriptive, chronotopic, intermedial, and stylistic.


The result of the study. The novel belongs to the genre type ‘novel-fresco’ / mosaic / framing / novel-chronicle with a fresco structure. The image of the city is organically connected in the novel with the central and key image of the bridge over the Drina River. It is proposed to call the text of the novel a ‘Drina text’, since the city develops and is nourished by the bridge. The article shows the connection between the images of the city and the bridge with the image of the world tree and its isomorphs (water, circle, mountain(s), temple, ship, lanterns). These images appear in the text in the description of the destructive consequences of war and demonstrate the negative semantics of the world tree as a symbol of death, destruction and decline. The analysis of the text has shown that Ivo Andrić depicted historical changes over the course of almost four centuries with the images of a city and a bridge that are closely interconnected. The author uses historical themes for philosophical comprehension of the present, the meaning of human existence and the search for a way out of crisis situations. It has been found that Andrić’s architectural text, through the architectural images of the novel, simultaneously demonstrates the multiplicity of time spaces. The analysis of the text demonstrates the medial position and medial significance of the city and the bridge (mediator between the city and the suburbs, between the Rzav and Drina rivers, between the East and the West, between hostile states involved in wars).

Keywords: architectural code; image; symbol; chronicle; novel-fresco; ekphrasis.

Стаття надійшла до редколегії 27.03.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.6>
УДК 821.161.2.09

Марина Ковінко

Державний торговельно-економічний університет
вул. Кіото, 19, Київ, 02156, Україна
 <https://orcid.org/0009-0008-2540-8105>
m.kovinko@knute.edu.ua

«Я ЛЮБЛЮ УСЕ ЛЮБИТИ...» ДИТЯЧА ПОЕЗІЯ ГРИГОРІЯ ФАЛЬКОВИЧА

Григорій Фалькович — один із найвідоміших і найбільш оригінальних дитячих поетів сучасності. Його творчість вдало поєднує українську та єврейську культури, порушує важливі моральні питання, подає їх у цікавій і доступній для дітей формі й демонструє низку ідіостилістичних особливостей. Незважаючи на широку популярність митця та високу художню вартість його лірики, вона залишається мало дослідженою. Усебічне вивчення творчості поета має велике значення для літературознавчої науки, оскільки вірші Фальковича яскраво репрезентують дитячу літературу XXI століття, і без осмислення цього мистецького доробку неможливо сформувати цілісну картину сучасної поезії для наймолодших читачів. Стаття націлена на дослідження тематики й поетики ліричних творів письменника, її наукова новизна полягає в тому, що вперше детально аналізуються їхні ключові образи та художні засоби. У роботі на матеріалі конкретних поезій показано те, як їхній автор уміло використовує тонке відчуття дитячої психології. Рядки розглянутих віршів доводять, що автор не лише розважає свою аудиторію, але й ненав'язливо її виховує, і в його підході естетика завжди превалює над етикою. Поезія Фальковича зосереджується на важливих морально-філософських проблемах: пошуку себе та вибору життєвої мети, щедрості та дружелюбності, доброти і безкорисливості, взаємин у родині, ставлення до тварин, культури власного народу та загальнолюдських цінностей. Педагогіка дитячої лірики митця позбавлена прямої дидактики й сповнена гумором і доброю іронією. Увагу читача також привертають авторські оказіоналізми, гра словом, звукопис, цікаві образи та несподівані ситуації, які виникають на контрасті між дитячим і дорослим світосприйняттям. Велике значення надається дитячій фантазії, закладеній в основу тропу одивнення, яким найчастіше послуговується письменник і за допомогою якого він імітує погляд на світ саме дитячими очима. У дослідженні виснувано, що особливість лірики Фальковича для дітей насамперед полягає в тому, що автор не вдається до зверхнього менторства та віддає перевагу грі на всіх рівнях тексту, зокрема фонетичному, словотвірному, лексичному, образному й сюжетному.

Ключові слова: Григорій Фалькович; дитяча поезія; авторські оказіоналізми; одивнення; звукопис; гумор.

Окрему нішу в сучасних літературознавчих студіях займає вивчення української дитячої лірики XXI століття — самобутнього високохудожнього явища, яке за своєю мистецькою досконалістю й тематичним наповненням не поступається іншим пластам новітньої поезії. Саме тому воно привертає увагу багатьох дослідників, які займаються розглядом його різноманітних аспектів. Зокрема, О. Новодворчук (2019; 2021) розглянула основні дискурси найновішої української поетичної творчості для дітей, дослідила її жанрово-ідеографічний простір і виснувала, що в ньому превалюють малі та середні форми, особливості яких полягають у синтезі та модифікації традиційних жанрів. М. Баган (2021) проаналізувала конотативний спектр сучасної дитячої поезії та довела, що їй притаманні основні ознаки постмодернізму (інтертекстуальність, іронічність, гра тощо). В. Самойленко (2019) описала фонетичні, лексичні та синтаксичні особливості лірики для

дітей, які привертають увагу читача до тексту. Однак, незважаючи на низку літературознавчих здобутків у вивченні сучасної дитячої поезії, досі не вистачає наукових розвідок про творчість знакових персоналій найновішої художньої літератури.

Мета цієї наукової роботи — окреслити тематику, дослідити ключові образи та визначити художні засоби поезії Григорія Фальковича для дітей. Серед ключових завдань дослідження такі: показати, як поєднуються єврейські й українські традиційні цінності у віршах поета; розглянути особливості діалогу з дітьми та відображення дитячої психології у творчості митця; акцентувати на ключових морально-етичних і філософських питаннях, порушених у цій поезії; проаналізувати особливості авторських тропів, звукопису, словотвору; розкрити специфіку гумористичних та ігрових прийомів, які використав Фалькович у ліричних творах для дітей. Для виконання цих

завдань і досягнення поставленої мети використано філологічний аналіз поезій. Він дав змогу виявити, через які оригінальні образи та художні засоби розкривається тематика віршів і передаються закладені в них смисли. Для інтерпретації ідейно-смислових домінант застосовано герменевтичний метод.

В одному зі своїх інтерв'ю письменник зауважує, що, ретельно готуючись до зустрічі з ним, аудиторія неминуче «привласнює» його поезію: «Вірші перестають бути лише моїми — вони уже привласнені дітьми, свої для них» (Мамчич, 2017). І справді, головний критерій вдалого твору — здатність відокремитися від творця і стати «своїм» для читача. Григорій Фалькович ніколи не підмінює творчість для дітей творчістю про дітей, ніколи не зверхній і ніколи солодково не заграє з малечею. Він просто вміє бути як дитина й дивитися на світ дитячими очима. І водночас йому як старшому є що сказати та чим поділитися. Він щирий із дітьми й ставиться до них серйозно, а тому говорить насамперед не те, що зазвичай вважають за потрібне казати дорослі, а саме те, що хочуть чути самі діти, і саме так, аби поїхньому. «Фалькович має, як нині говорять, багатолітню “практику” в поезії для дітей, що вимагає особливої відкритості і мудрої наївності, позаяк дитя не обдуриш найроззяцькованішим ремеслом», — зазначав письменник Борис Олійник (2009, с. 12). А сам поет підтверджує в «Дитячій мові» цю думку поетичними рядками:

Щира, кльова, щедрослова,
хай живе дитяча мова!
А дорослу, перерослу,
не люблю я, бо вона —
перелякана й нудна. (2009а, с. 218)

Жодних повчань, менторства, нудних уроків. Адже лише той, хто недооцінює дітей, думає, що вони не здатні розуміти прочитане й самостійно робити висновки. Проте Фалькович вважає інакше та повсякчас доводить, що через гру, влучне слово, дотепний жарт і довершеність віршової форми можна сказати набагато більше, ніж через зовнішню, поверхову дидактику. Поет не повчає — він дивує та зацікавлює. Для нього головне не щоб правильно, а щоб гарно й чесно. «Секретів не маю. А принцип — один: перевага естетичних критеріїв над етичними. Краса вже сама по собі — моральна. Естетично довершений вірш неодмінно виконає і виховну функцію, сприятиме формуванню духовно гармонійної особистості, яка зможе гідно протистояти доволішній деструкції та дисгармонії» (ВагаВоока, б. д.).

Дорослі багато замовчують і приховують, аби не налякати, не засмутити, не поранити, не завдати моральної шкоди. У цьому є сенс, але водночас у реальному світі дитина не може повністю уникнути реальних, часто геть не рафінованих, не згладжених і не причесаних речей — речей

невеселих і болючих. Саме тому поети, батьки, учителі й усі небайдужі розмірковують, якою має бути дитяча література. А втім, навряд чи можна відповісти на це питання так, щоб не загнати творчість у рамки. Тож, читаючи Фальковича, якого дуже люблять українські діти, можна хіба висувати, що поезія може (і має) бути різною: за тематикою, настроєм, поетичними засобами, іноді навіть трохи сумною, ностальгією, заглибленою в «дорослі» питання. Головне, аби щирою і не нудною. У письменника навіть є певною мірою «програмові» рядки — поезія «Рецепт дитячої книжки», у якій ідеться про те, як, на думку автора, треба «варити» якісне читання для дітей. Серед основних інгредієнтів — багато добра, трохи гумору, «чудернацьке знання» і «лунке чарівне слово», але в «страву», щоб не було геть прісно, разом із «ложкою сміху» треба додати «сумотинки — дві краплинки», а ще співчуття і «краплинку самоти» — складників, без яких не буває людяності. Думку про важливість сумних емоцій розвинуто й у короткому вірші «Ти не завжди повинен реготати...», адже «людина має право й сумувати», а отже:

А жабам, пацюкам та іже з ними,
ім не дано зітхати і бути сумними.
(2011с, с. 3)

І знову між рядків ідеться про чи не найважливіше в педагогіці — виховання людини в людині. А проте веселого у віршах, які Григорій Аврамович адресує дітям, незрівнянно більше, ніж журби.

Коли називати дитячі збірки Фальковича в порядку їхнього виходу у світ, буде чималий список: «Чудер-наський Зоо» (2007), «Про жабку Гапку» (2008b), «Засинає ліва ніжка» (2008а), «Смик-Тиндик» (2009b), «Сумна історія» (2010), «Абетка» (2011а), «Фікулі» (2011с), «Хвацькі вірші» (2011d), «Про котів і собак» (2012), «Корова спекла коровай» (2015), «Недомальовані вірші» (2016а), «Шалахмонеси» (2016b), «Комашка писала нікому» (2019), «Пароплави і кити» (2020), «Абу Каракамбада. Колискова для Мішелі» (2022), «Фарбобарвокольори» (2023b), «Руді і Чумацький Шлях» (2023а). А крім того, є розділ «Вірші для дітей» у книжці вибраної поезії митця «На перетині форми і змісту» (2009а), а також численні публікації в мистецькій періодиці, дитячих журналах, інтернет-ресурсах і соціальних мережах.

Одна з найпомітніших ознак творчості Г. Фальковича, зокрема й дитячої, — гармонійне поєднання української та єврейської культур. Як зазначає письменник С. Черепанов (2011, с. 155), «вірші ці — глибоко національні, єврейські. Але одночасно — українські. До того ж, не стільки за мовою написання, — а за родовою єдністю наших народів, біблійною спорідненістю Старого і Нового заповітів, гармонією багатонаціональної душі нашого Києва». З одного боку, юдейське

світосприйняття не лише надає поезії митця особливого колориту, але й насамперед актуалізує її для тих, кому важливо не згубитися серед культури більшості та виховати юне покоління в душі рідних звичаїв. З другого боку, українське слово й загальнолюдські — і загальнодідичі — цінності, реалії та переживання роблять творчість Фальковича цікавою не для вузького кола читачів, а для всіх, кому випадає з нею познайомитися.

Адже тепер діти разом з батьками (які їм покажуть і розкажуть, чому тут все таке дивне) можуть помандрувати і різними естетичними системами різних століть і культур. А у найпростіших історіях, які так мудро і позірно легко розповідає Григорій Фалькович, побачити і сучасне, і минуле, і національне, і глобальне, (Клочко, 2017)

— зазначає мистецтвознавиця Діана Клочко в рецензії на ілюстроване видання віршів «Шлахмонеси» (художник Павло Фішель) на вебпорталі «Друг читача».

Найперше, що видає єврейськість у цих віршах, — їхній настрій. У юдеїв радісне ставлення до життя — це міцва, тобто важлива чеснота. Життєлюбством і життєрадісністю сповнені чи не всі поетичні рядки митця, адресовані юним читачам, навіть ті, що із «сумотинкою», пронизані світлою журбою, сподіванням на краще й на те, що кращим можна стати самому. Та не лише єврейські — усі діти уміють по-справжньому радіти й знаходити радість навіть у дрібницях, які дорослим можуть видаватися пустощами та маячнею. Адже дитячі цікавість і фантазія винаходять розвагу навіть там, де, на перший погляд, геть не до забав. І «перерослим» не завадило б перейняти в дівчорі трохи розуміння, що світ не такий вже й нудний, буденний і прозаїчний. Ліричний герой поезії «Люблю» не просто любить маму, а «любить любити», і не лише маму, тата, дідуся і бабусю, але й «крутити телефона», «свою стару панаму кидать з нашого балкона», «зимові сніжні кручі», «поволі колупати мило ніжно-запахуче», «вірних друзів», «літо, сонце, мандри, квіти». І зрештою підсумовує:

Я люблю усе любити,
І за це себе люблю. (2016b, с. 45)

Юдейські цінності, побут і святкові традиції автор віршів передає та закріплює не через правила й указівки, а через зображені моделі поведінки та кумедні ситуації. Приклад і гра значно ефективніші за будь-які настанови. Тож певні важливі релігійні та культурні реалії вплетено в художній світ Фальковича як речі цілком звичні для ліричного героя. А читач коли й зустрине незрозумілі слова, то неодмінно ними зацікавиться і запитає про їхнє значення в старших. Можливо, саме з прочитаного вірша в родині чи

школі розпочнеться пізнавальна бесіда про звичаї єврейського народу.

Дитина, від імені якої написано «Вранішню молитву», щоранку нишком споглядає, як молиться батько, і знає всі деталі цього благочестивого процесу: про таліт і тефілін, про «Шма Ізраель», про суть прохань до Всевишнього. Ліричного героя заворожує батькова розмова з Господом:

Потім пошепки, між себе —
Тільки він і тільки Бог —
Розмовляють, як два ребе,
Про важливе для обох.

І головне – дитяча впевненість і довіра:

Тато зранку помолівся —
Значить, буде все гаразд! (2016b, с. 38–39)

У поезії «Хто вигадує свята» перераховано улюблені для малечі «свята веселі», що «завітали в наші дні з давнини і сивини»:

Вам шалом, свята шабатні,
Шавуотні, тубішватні,
І пуримні, і пасхальні,
І зимові, ханукальні. (2016b, с. 10)

А з вірша «Чим сьогодні пахне ранок» можна дізнатися про кулінарні приготування до шабата, які відрізняються від того, що готують у цей день на сніданок сусіди:

А у нас в сім'ї шабат —
В нас шабатній аромат:
Запахуца, здобна
Хала непідробна,
І риба фарширована,
І курка тушкована,
Третий хрін, вино і юх... (2016b, с. 13)

І після всіх цих запахів хочеться шабата «сім на тиждень днів підряд».

Дитина, котра живе в єврейській родині й знає «всі міцвот» (заповіді), помічає, що кішка не дотримує кашрута й одночасно їсть молочне та м'ясне («Сама собі киця»). Навіть найменшим відомо, що мезуза на дверях захищає будинок від усіляких бід («Мезуза»). У «Невдоволеній сім'ї» дівчора грає не лише в шпигунів і війну, але й у брит-милу (церемонію обрізання), а серед низки інших збитків є і такий:

...лише на п'ять хвилин
Взяли татів тефілін,
І до самого шабата
Вже не знали,
Де ж це він. (2016b, с. 16–17)

Про те, який вигляд має маца й що з неї можна приготувати, ідеться у вірші «Із маці смачні

млинці». А в поезії «Добра, лагідна, м'яка» турботлива бабуся з-поміж іншого готує смачний ликах. І навіть юдейський папуга зранку до ночі повторює вітання «бокер тов!» та «ерев тов!» («Дуже вихований птах»). Важливі значення мають і єврейські імена персонажів, наприклад Дора («Сіла Дора за уроки»), Броня («Броня зиму малювала»), Арончик («Арончик і корова»), дяді Зяма, Мотя, Зюня, Гірш і Моня (цикл «П'ятидядь»).

У вірші «Шалахмонеси» (2016b, с. 26–28) митець удається до прийому уособлення й асоціативного мислення. Традиційні пуримні гостинці — шалахмонеси — у Фальковича несподівано набувають рис живих істот. Адже слово, навіть якщо не знати його значення або просто довірити його дитячій фантазії, приваблює та інтригує вже самим звучанням і справді викликає образ загадкової живої дрібноти на кшталт гномів чи котів. Тож «симпатичні і вухаті, вайлуваті, волохаті» шалахмонеси царюють, поки всі сплять, і самі роздають подарунки. До того ж не їстівні, а чарівні — «із чарівної торбини сни для кожної дитини»: щасливі для хороших дітлахів, «страшнючі» — для злих і невихованих. А ще шалахмонеси лікують хворі іграшки, тихо співають і грають на блакитній скрипці. Так триває всю ніч і не лише на свята, однак зранку волохаті вухані «люблять спочивати — спати, мріяти, куняти». Тож очевидно, що саме по тих хатах, якими не опікуються шалахмонеси, зранку ходять «гульки, лінки та нестатки» й приносять у подарунок

...скибку нічогості,
Із нічим шматок абища,
Повну миску нікудища,
Щось-ні-з-чим, ніщо-із-чимось,
Щоб під носом не крутилось,
Півкаструлі довгосплящі
Ще й мензурку всепропащі.
(«Щось-ні-з-чим, ніщо-із-чимось»)
(2009a, с. 217)

І ті, хто не готує до свят шалахмонесів і лінується виконувати заповіді, відчиняють двері для всякого лиха.

Отже, автор не переказує основ віри, не описує звичаїв, тобто не подає їх як новий матеріал на уроці, а робить невід'ємними, усталеними елементами побуту; не нав'язує, а зацікавлює та заохочує до пізнання.

У збірках митця для дітей є твори розмаїтої тематики й настрою. Низку поезій присвячено морально-етичним проблемам і навіть філософським питанням — ненав'язливо, легко, дотепно та з гумором, але про надзвичайно важливі речі. У вірші «Про заздросці» за допомогою нескладних образів влучно показано безглуздість цього негативного почуття:

Водоплавному в'юнові
Нащо заздрити слонові,

Суходольному ж слону
Нащо заздрити в'юну? (2009b, с. 68–69)

Порушується і складна тема пошуку себе й вибору життєвої мети. У вірші «Твоя мета» ліричний суб'єкт зосереджується на тому, що неодмінно слід зрозуміти власний смисл існування і не йти чужим шляхом:

Своя мета життя — в ката.
Мабуть, не та мета — в кита.
Та й в них, напевне, не така,
Як у гиндика чи бика.
А у бика, вважаю я,
Мета – інакша, ніж моя.
Вже чималі й твої літа.
Скажи, яка твоя мета?.. (2009b, с. 15)

Про те, що не варто стояти на місці й не слід боятися змін, коли життя занадто монотонне та беззмістовне, йдеться у творі «Пітон». Те, як прекрасно починати день із добрих справ, наприклад із годівлі пташок, демонструє «Перший сніданок». Дещо схожу тему порушує віршик «Їжачок прокинувся у квітні». Про щедрість і дружлюбність читаємо у творі «Корова спекла коровай». Про доброту та безкорисливість — у поезії «Подарунок просто так». Про те, що відмінність вдачі та різні вподобання, зокрема музичні, не завада щирій дружбі, — у вірші «Непоспіхом, наспівуючи Баха». Секрет про те, що усмішка допомагає покращити «настрій, апетит і сон» та стосунки в родині, розкрито у віршованих рядках під назвою «Посмішка в пластмасовім мішечку».

Ще одна улюблена тема поета — чотирилапі друзі дитини. Тут ціла збірка «Про собак і котів», а також чимало інших творів: «Про ката мого ката», «Хто зустрівся в животі», «Хто на повідку», «Котик і слон», «Де поділись бутерброди», «Чорний пес породи Джейк», «Мадам і Портос», «Головний приз», «Приємна зустріч», «Грип», «Фокстер'єр», «Тер'єрих Ундіна», «Кіт з котами про котів», «Сама собі киця», «Гарновусик» тощо. У цих поезіях йдеться не лише про домашніх улюбленців, а й інакомовно про людей, їхні звички, про те, що вони відповідальні за приручених істот, зрештою, просто про те, що тварини завжди поруч і що з ними люди ділять багато чого в житті. І важко не погодитися, що кожна людина — трішки фокстер'єр із короткого однойменного віршика:

Фокстер'єр любив ковбаску,
сир, прогулянки і ласку.
Це завжди буває так,
і не тільки у собак. (2011a, с. 53)

Однак не лише коти й собаки потрапляють до віршів Фальковича. Немало серед їхніх персонажів і всілякої дрібноти, як-от комашки чи павучки. І в них читачеві — і малому, і дорослому —

теж неважко впізнати себе. Саме тому в цих найв-них та іронічних образах є щось філософське: може, у величезному світі кожен — ось така непомітна комашка, однак в одній навіть найменшій істоті — цілий усесвіт, який охоплює напрочуд різні й водночас неймовірно схожі почуття, звички, смаки, мрії, риси, вади, думки, радощі, жалі, досягнення і розчарування. Павучок не тратить часу на пусті балачки, увесь час пряде й плете, аби колись світ побачив виставки його робіт («Павучок»). Комар хвалиться тим, що «до зими нагромадив запас», і великодушно заявляє, що йому геть не жаль поділитися з великою фермерською родиною, яка мешкає разом із ним («Щедрий комар»). Як то часто буває між сусідами, волохата гусинь незадоволена гудінням у вусі, а те гудіння виявляється джмелино-бджолиним концертом («Концерт»). У пари комашок народилися дітки, і вся ця голодна «гостро-дзьобо-рота» сімейка вирушає на гостини прямисінько через відчинені вікна — по суті, як і всі непрохані, невиховані гості («Комашня крилата»). Дивак «месьє Хробак» відкрив у кабачкові власну ресторацію, де «за одну монетку “су” / Вам це й подадуть росу — / На зеленому листочку» («За одну монетку “су”») (2019, с. 40). Талановитий комар співає в хорі при коморі з харчами й збирає навколо себе публіку (павука, кота, таргана з тарганятком), а тим часом муха — «на стінці, у темній хустиці. / Зіщулені губки і очі сумні» (2020) — сумує через відсутність музичного слуху («Вокальний сюжет»). Доволі не простий образ: муха заздрить — і це негарно, та водночас виникає і співчуття; тож можна висувати, що навколо безліч неоднозначних речей. Нелегко зрозуміти, і що то за бешкетний тарган оселився при глобусі й змішує кордони країн, перебиває русла річок, плутає назви міст і викликав загрозу зникнення Індійського океану: фокусник, політик, терорист, дитяча фантазія, неслухняний малюк, двієчник чи просто чергова вигадка школяра для пояснення причин невивченого уроку географії («Тарган-хуліган»). Та один із найтрепетніших образів у поета — комашка, яка чи то «писала нікому», чи то «кожному з нас» («Комашка писала нікому») (2019, с. 46). Невідомо, що ж вона хотіла сказати й що мало б бути після коми, адже в листі може бути багато чого, але кожній комашці дуже важливо, аби її помітили, прочитали, почули.

Зовсім без плакатної заявленості, банальності та пафосу Фалькович торкається теми мови й слова. Метафоричність, одивнення, тонка ліричність, оригінальні й водночас прості для сприйняття образи на рівні підтексту формують відчуття важливості, органічності та краси рідного слова. Трепет і замилювання — основні емоції поезій «У корови гарні брови» та «Віршик про мови». У першому вірші красу «звуків, літер та змісту» передано через метафору смаку, який має корова «на різні мови»:

Йй смакує мова сіна,
Мова свіжої трави,
Йй гарбуза — як апельсина... (2019, с. 16–17)

Смак, насолода, засвоєння того, що поруч і твоє, — усе це стає частиною особистості, відлунює і передається далі: «У парному молоці / Ще лунають мови ці».

«В кожній мові, в кожнім слові — / Роздум, радість чи журба» (2011b, с. 158), — переконаний ліричний герой «Віршика про мови», тому дуже добре знати різні мови, як річка знає мову хвилі, берег — мову річки, верба — мову берега, а бджілка — мову квітів. Добре бути поліглотом, як вітер, і знати мови білки, гілки, річки, пташки і мурашки. Однак найважливіше — бути собою, тобто не забувати рідну мову.

Тема слова невіддільна від теми родини, найрідніших людей, матері, тож коротенька поезія «Найсолодше слово» присвячена саме тому слову, яке дитина вчиться промовляти найраніше:

Знаю я смачні слова:
вафлі, печиво, халва.
Ще солодких слів багато:
шоколад, цукрова вата, торт,
цукати, маківник і суботній медовик.
Але я скажу вам прямо —
найсолодше слово — мама. (2016b, с. 44)

Але не всі вірші митця про солодке, деякі з них, як зазначалося і в «Рецепті дитячої книжки», «із сумотинкою», зокрема й про гірке сімейне, не по-дитячому важке.

В мене іграшок багато,
І найкращий в світі тато,
І найкраща в світі мама,
Та не знаю я чому
Не приходять він до мами,
І не хоче жити з нами,
Хоч поганого нічого
Не зробила я йому,

— оповідає «Сумна історія» (2010). Поет виявляє не лише художню майстерність, а й надзвичайно глибоке розуміння дитячої психології. У таких ситуаціях, де батьки розлучені, малолітні син або донька не лише переймаються тим, що тато розлюбив маму, але й мимоволі починають шукати в усьому власну провину. Вони глибоко відчують душевний стан дорослих, отож те, що «мамі серце розриває», водночас і «маленьке серце / Помаленьку розриває». І від дитячих травм не лікують жодні подарунки:

Що мені ті ваші «Барбі»,
І цукерки, і м'ячі...
Я не знаю, що робити,
Так не можу далі жити,
Я не хочу так, як мама,
Тихо плакати вночі. (2010)

Замріяний бичок з однойменної поезії мріє теж не про іграшки та забавки, адже всі його думки — про зустріч із татом, завдяки якій «розпечаляться печалі»:

А проблем таки багато,
важко навіть осягти:
ось, наприклад, рідний тато —
де він дівся? Як знайти?
Чи поїхав десь у справі?
Чи в Америці живе?
Чи на цьому пароплаві
з сатирами пливе? (2020)

«Сумотинку» викликає і складна, часто дуже драматична для багатьох дітей тема тварин, які стають людською їжею («Ковбаса»). Малюки бувають дуже чутливими до того, що «Ковбаса, іще дівчатком, / Називалась поросятком» або «...іще хлопчатком, / Називалася лошатком». Немає однозначного розв'язання такої проблеми, і тому ліричний герой ні до чого не закликає, лише делікатно зауважує:

...Далі я писати не смію.
Залишилося сказати:
Я, здається розумію
Тих, що м'яса не їдять. (2011с, с. 16–17)

Ностальгія в поєднанні з тонким гумором, теплом і вдячністю звучить у поетичному циклі «П'ятидядь», де дорослий ліричний герой у спогадах повертається в дитинство й згадує близьких людей, від яких свого часу багато чого перейняв і навчився: умілого собачого перукаря дядю Зяму, чесного та совісного дядю Мотю з кондитерського цеху, працюючого й дружелюбного дядю Зюню, поета дядю Гірша й ветерана з медаллю на піджаку дядю Моню:

...Як тоді у дяді Моні,
Вже й у мене сиві скроні.
У сумній польській зоні
Сиротіє райський сад.
Знову я на тім пероні —
У старенькому вагоні,
І везе мене мій поїзд:
У минуле і назад. (2011b, с. 159–163)

Іноді поет буває досить уїдлигим, і тоді його вірші набувають сатиричного забарвлення. Ось, наприклад, в алегоричному образі верблюда автор пропонує власну теорію еволюції:

Всім відомо, що Верблюди —
Це також колишні люди,
Правда, зверхні та пихаті,
Довгоногі та губаті,
Що плювалися у хаті,
На майдані й у дворі —
Навіть і при дитворі. («Верблюд») (2011с, с. 18–19)

І, якщо вірити митцеві, «погана людина» еволюціонувала «до нормальної тварини», і тепер уся природа чекає на наступний еволюційний крок: «Від нормальної Тварини — / До нормальної Людини».

Надзвичайно актуальний у світлі останніх подій вірш «У лікарні лісовій», що оповідає, яка ж «небезпечна й нелегка / Доля медпрацівника»:

Жаль, що лікар, пан Жан-Жак,
Дипломований їжак,
Застудився, чи захрип,
В нього кір, а може, грип.

Цей загрозливий сюрприз,
Цю хворобу невідому —
Не кудись там, а додому! —
Він з роботи сам приніс. (2019, с. 20–23)

Годі перерахувати все, про що пише Фалькович, однак варто згадати ще низку цікавих і важливих тем, як-от: подолання страху через сміх і дотепні вигадки («Страшний вірш», «Переляк», «Нестрашні суфікси»), красиве й корисне («Корова Віолета», «Зайчик і світлячок»), театр, цирк, зоопарк («Театрали», «Качур, тачка та циркачка», «Пітон», «В зоопарку вихідні»), мрія і фантазія («Вміє ластівка літати», «Хто навчить мене літати?», «Морські вовки», «Чарівник», «Казковані коні», «Шоколадний вірш», «Не набридне нам літати», «Все, що звечора наснилося» та багато інших). Серед творів поета є й чимало віршиків для найменших читачів («Чим кого нагодувати?», «Засипає ліва ніжка», «Каченя і гусачок», «Абетка», «Арифметика», «Нестрашні суфікси» тощо), мета яких — розвивати, розважати й бавитися, адже найкраще навчати та виховувати малечу саме через гру.

Серед найцікавіших поетичних прийомів Фальковича — гра зі словами та їхнім звучанням: численні алітерації, паронимазія, каламбури, словотвірні експерименти, оказіоналізми, кумедні тлумачення слів і вигадкування нових лексем. Наприклад, у вірші «Качур, качка та циркачка» торохтіння тачки відтворюється нагромадженням звуків *к, ч, т*: «Десь позичив качур тачку / Посадив до тачки качку» (2011с, с. 26). У поезії «Тиша тиха і тихіша» *д, р, др, гр* передають грізне рикання лева, а *т, ш, х, с, ж* — шурхіт і переляк маленької мишки:

Десь у затінку дерев
Спить собі гривастий лев
А у нас — у розпал дня —
Спить в куточку мишеня.

Та мишина тиха тиша
Від левиної сіріша,
А ота левина тиша
Від мишиної жовтіша,
І жаркіша, і страшніша... (2019, с. 35)

Динаміка твору «На Кудикіній» відтворює метушню та гармидер курника, і особливо вдало тут передано квоктання квочки:

Ти куди повзеш, куди?
Ти куди ідеш, куди?
Ти куди летиш, куди?
Куд-куди? Куд-куди?
Куд-куди? (2009b, с. 6–7)

У рядку однойменного вірша «Жук до жабки йшов у гості» повторювання шиплячих створюють динаміку та допомагають уявити чи то дзижчання, чи то шаркання жука. Уміння митця вправлятися з повторами звуків дуже вдало реалізовано й в «Абетці».

Окремі поетичні рядки побудовано на співзвуччі цілих слів: «Міст із містом розмовля» («Примостився міст до міста»), «Домовлявся домовий» («Домовлявся домовий»), «То лунає коліскова: / Не людська, а колоскова — / Найніжніша коліскова — / Для маленьких колосків» («Колоскова коліскова»), «Корова спекла коровай» («Корова спекла коровай»), «Два хор-р-р-ро-брі хробаки / Й два сміл-л-ли-ві слимаки...» («Хоробрі хробаки»), «Грудень груди застудив» («Грудень груди застудив»), «Чайки п'ють собі чайок / <...> Я і сам би залюбки / Чаював з чайками» («Абетка»), «Лисий лис блукав по лісу, / Вийшов лось назустріч лису. / Лис у листі заховався» («Лисий лис»), «Циркують цирком сні» («Абетка»), «Паралельно пароплаву / йшов замріяний бичок» («Замріяний бичок»). І нарешті один із найкоротших і водночас чи не найліричніший вірш «Алітерація»:

Соловейко, як принаду,
Розсипає серенаду:
Не аби кому у лісі —
Він співає солов'їсі.
Соло в лісі —
Солов'їсі. (2011a)

Яскравий приклад побудови поетичного тексту на каламбурах – «Урочиста подія», вірш, у якому завдяки явищу паронімії склалися просто неймовірні пари «панів» і «пані»:

Йшов Графин з Графінею,
наче з господинею,
і, як пан із панною,
Ваня йшов із Ванною,
і, немов з дівцею,
йшов Рушник з Рушницею,
Синій Ірис вів Іриску,
Білий Рис — тоненьку Риску.
Вів Голубку під вінець
Капустяний Голубець... (2016b, с. 9)

Діти мають невеликий життєвий досвід і водночас багату фантазію, а тому люблять неспішно або й навмисно перекручувати слова,

по-своєму їх тлумачити й кумедно пояснювати їхнє походження. Тож у своїй творчості Фалькович теж удається до по-дитячому кумедних етимології та словотвору. Наприклад, снігопади — це «всі, хто падає в замет», снігоходи — «ті, хто вулицями йде», а снігокати — вони «і на лижах, й на санках» («Ми сьогодні — снігопади»). Пандемія — це запалення гланд у панди («Пандемія»). Або через співзвуччя слів несподівано стають друзями й прогулюються понад озером бультер'єр та бульдозер, і тепер геть нічого дивного в тому, що квітка бульденеж уявляється не родичкою звичної нам калини, а чимось середнім між бультер'єром і бульдозером: яка назва, такі й асоціації («Бультер'єр з бульдозером»).

Герой вірша «Акирфа» вигадник Льова вві сні бачить таємничу й загадкову країну мрій, у якій мешкають небачені тварини: нолс, арбез, апоптіна, вел, ргит, лидокорк, фариж, арбок, удакак та укакам. Але раптом з'ясовується, що тут немає геть ніякої фантастики, просто хлопчик вивчає «еврейську мову»:

Незвичайна тая мова,
І складна, і загадкова —
Хто не знає чи не звик:
Там читають кожне слово
По-еврейськи, в лівий бік. (2016b, с. 40)

Навряд чи буде перебільшенням сказати, що всі діти просто обожають вимовляти слова «по-еврейськи, навпаки», й виходить у них це дуже вправно. Саме тому юним читачам геть не важко буде зрозуміти, чому «Акирфа — Африка, нолс — слон». Значно важче здогадатися, що таке «фікулі», які добувають «десь у ненашенській землі» та з яких можна виготовити, мабуть, усе на світі:

...чавлять з них олію,
Шиють джинси і брилі,
Роблять баночки для кави,
Океанські пароплави,
Шоколад, і доміно,
І комп'ютерне кіно. («Фікулі») (2016b, с. 41)

А ще «жуйку для корів», «щось для літаків», «фартухи для двірників» і навіть «блискучі, негорючі сірники для малюків». І що воно таке, ті «фікулі», виявляється, не знає навіть ліричний герой:

Я це слово сам придумав
Позавчора уночі,
На канапі лежачи. (2016b, с. 41)

Та химерні вигадки фантазера, який захопив й детально змалює те, чого ніколи на світі й не було, не завершуються самими лише словами. На сторінках Фальковичевих книжок оселилися і відповідні «реалії», як-от цілий зоопарк дивних істот, яких, з одного боку, навряд чи хто зустрів,

а з другого — у яких не так уже й важко впізнати ті чи ті риси та звички чи не кожного читача або принаймні когось із оточення. І кого тільки нема в «Чудер-наському Zoo» (2007) — чудернацькому, наському, водночас дивному й звичному, і в однойменній збірці, і поза нею. «Сумний і дуже дикий», самотній Дикопас багрянний; Кусь-Кусань, який «кусає все живе» й переймається кісткою в горлі; Бундючок, що «робить все на свій копил» і не має крил; «не риба і не птах» Дротянка болотяна; лінкувате й наче трохи «французьке» Хропсоче. А ще Ланцепуп, Козюбочка, Жовтопшик та інші персонажі. І в кожного своя історія, своя мрія, своя причина бути таким, як він є. Десь смішна, а десь із «сумотинкою» чи застереженням.

У короткому вірші «Тун, туркун і туруканець» не лише не відомо, хто ці троє і хто такий той «хуркий жажпих», ба більше, тут майже всі слова такі, яких немає в словниках («тютюльнути», «шмурткий», «пошарамкати», «тюхляти»). А проте в «дитячій мові» діють свої закони, наявні свої смисли, тож навряд чи хто скаже, що не зрозумів цих рядків:

Тун, туркун і туруканець
Тютюльнули в закаранець,
А шмурткий, хуркий жажпих
Пошарамкав геть усіх.

Щоб тобі не знати бід,
Не тюхляй, куди не слід. (2009b, с. 24)

Доброзичлива іронія — ще один улюблений прийом Г. Фальковича. Найчастіше вона побудована на дитячому світосприйнятті, яке, з одного боку, визначається недостатнім життєвим досвідом, а з другого — неймовірною фантазією, яка химерно заповнює прогалини в тому досвіді. Джерелом авторської іронії (а водночас одивнення) також служать зіткнення двох світів — дитячого та дорослого, а отже, різниця між вчинками малечі й очікуваннями старших, а ще незрозумілі старшим труднощі дитячого життя. Ось, наприклад, Дора мусить учити уроки, але все ніяк не налаштується, тож перш ніж почати, робить низку всіляких «важливих» і втомливих справ. Зрештою автор іронічно запитує:

Що ж вона учила знову —
Математику чи мову?
(«Сіла Дора за уроки») (2016b, с. 31)

«Шкідники у нашім домі» — розповідь про тих, хто робить усі збитки в хаті: «...це — гризуни, / Мухи, міль і таргани», а ще «таємничий Домовий», які

Розмальовують шпалери,
Б'ють нечутно тарілки.
Нишком палять сірники.
Остаточно, до кінця,

Доламали нам стільця,
Й навіть зранку до сніданку
З'їли джему майже банку,
Й знов поставили за скло —
Наче так воно й було! (2015)

Вірш «Брати-близнюки» — спроба заспокоїти батьків, знервованих тим, що їхні чада «Прибавали ноутбуком / Фотокартки до стіни»:

Не хвилюйтесь — можна взяти
І до стін поприбавати
Інші фотки, а не ці! (2011с, с. 36)

Дуже нелегко доводиться і дітям з вірша «Невдоволена сім'я», де тато незадоволений, бо «Бритву ми його зламали — / Тричі кактус підстригали», а мама через те, що

Ми сусідського Мурка
Годували з казанка,
У якому, як на гріх,
Було зварено на всіх.

До того ж не в гуморі ще й дідусь:

Ми канарок дідусевих,
Вже старих і невеселих,
Обміняли на вужа,
Ще й мисливського ножа. (2016b, с. 16–17)

«Завзяті театрали» дуже люблять ходити на балет, в оперету і в драму й скрізь долучаються до культури саме через те, що їх найбільше вражає, — театральний буфет:

Ми ходили на балет —
Там у них такий буфет:
Сік вішневий, «Фанта», сир,
І цукерки, і плombір,
Вафлі, тістечка, паштет...
Нам сподобався балет. (2016b, с. 14–15)

Ну а в тому, що в дівчорі ніяк не складається гра, винен не хто інший, як м'яч.

Перескок і перегук,
Не дається м'яч до рук:
І спішить він і стрибає,
І між ноги пробігає,
Не встигає розвертатись —
Він не вмів з нами гратись!
(«Поміняйте нам м'яча») (2009b, с. 26)

Є в митця ще тонка іронія, спрямована на викриття не дуже гарних людських рис, невихованості, збитошності, зверхності тощо, однак ця іронія дуже делікатна й геть не образлива. Вона не засуджує, а виявляє проблеми та спонукає до певних висновків. Тут навіть діють не прямо люди, а тварини-алегорії, у яких, звісно, угадуються

моделі людської поведінки. І, що дуже важливо, іронія в цих творах завжди прямує до добродушного гумору, а не злісної сатири.

У поезії «Котик і слон» котика сниться, що він став слоном, на всіх дивиться висока й тепер «Коти — дрібнота! / Придивляйтесь неохота...» (2020).

Ще один кіт страждає від того, що переїв («Хто зустрівся в животі»):

А у тому животі:
Жваві рибки золоті,
Сорок грам твердого сиру,
Цілих п'ять ковтків кефіру,
Збитий крем, м'ясні обрізки,
Дві відварені сосиски... (2009b, с. 46)

Ясно, що котів від того всього дуже кепсько, проте в цьому винен лише він сам. Зовсім протилежна проблема в домашньої птиці, якій загрожували страшні наслідки від голодування, адже нафарбовані панянки завжди тримаються подалі від простого народу й брудної праці:

Якось двом із наших кур
Ми зробили манікюр.
Вони зранку не вітаються,
Манікюрами пишаються,
Вже не хочуть жить в селі —
Копирсатись у землі.
(«Манікюр») (2009b, с. 22–23)

Щось схоже сталося й у свідомості корови, яка все життя прожила в селі Пирогові, а потім переїхала до столиці й тепер навчилася говорити please та «гуляти їздить ліфтом»:

Бо вона, бач, не така,
Щоб ходити пішака —
П'ятий день як городська.
(«Арончик і корова») (2011c, с. 20)

А в горобця-репортера взагалі важка доля: так і не вдалося взяти в мухи інтерв'ю для газети, адже під час бесіди журналіст увесь час відволікався і з усієї сили намагався не з'їсти співрозмовницю («Складна професія»).

Коли говорити про основні літературні прийоми, якими послуговується Фалькович у творах для дітей, не можна не звернути увагу на одивнення. Дивуючи, митець налаштовує читача на розуміння того, що світ — неоднозначний і що на одні й ті самі речі можна дивитися геть по-різному. Погляд із несподіваного ракурсу, часто теж іронічний, нестандартність і нешаблонність світосприйняття — це те, що поєднує дітей та поетів, і водночас те, про що забули й до чого втратили здатність більшість дорослих. Ось, наприклад, назва вірша «Драконівські закони» налаштовує наше стереотипне мислення на щось негативне. Однак, удаючись до одивнення, поет

оригінально актуалізує всім відомий фразеологізм:

Жив собі колись дракон —
Мав дракон такий закон:
Слабших себе — не займати,
А сильніших — пробачати,
А, крім того — не ковтати
Дітлашню й жіночу статъ,
А коли іде зима —
Зігрівати задарма
З кожної своєї пащі
Всіх голодних і пропащих,
Й пригостити їх узваром —
Поміж іншим, теж задаром...
Он які були дракони
І драконівські закони. (2016a)

Одна з найліричніших поезій Фальковича «Жив собі маленький цвяшок» починається наче пейзажна лірика, але виявляється, що вірш не зовсім про природу. Герой цих рядів мешкає на узліссі серед квітів і комах, але в нього — зовсім інші, не галявинні мрії:

Хоч, бувало, й снились трошки
І ромашки, і волошки,
Навіть жовті оси хижі —
Та все більше: пасатижі,
Гайки, гвинтики, лещата,
Дрилі, свердла, коліщата
І, звичайно, молотки... (2019, с. 8–9)

Висновок, який найлегше зробити, — у цвяшка буденні та нецікаві сні й геть відсутня здатність милуватися природою. Проте автор пропонує замислитися, подивитися на все з іншого боку:

А якби все навпаки?
Там, де оси та мурахи,
Виросли б суцільні цвяхи,
Й тільки зрідка, як сюрпризи,
Десь шурупи й саморізи,
Й випадково,
Загадково —
Як помилка, як промашка —
Раптом виросла ромашка...
То, шановні читачі,
Що б їй снилося вночі?.. (2019, с. 8–9)

Схожу ідею має вірш «Хто на повідку?» У ньому показано два протилежні погляди на ситуацію. Ліричний герой обурюється тим, що такса, яку він веде на повідку, постійно виривається з рук: «Ну чому ж вона така — / надто спритна та швидка?» Однак для тварини все навпаки, для неї людина — «істота нелегка»: «Ну чому ж вона така — / надто неповоротка?» (2020).

У поезії «Змій на повідку» ластівки зачудовано спостерігають за повітряним змієм: «Ми такого ще ніколи / Не стрічали літуна». Однак, неймовірно

захопившись цією «дивиною», птахи не забувають про найцінніше, що в них є, — вільний політ. Хоч він і не вражає нікого так, як барвистий змії на шнурку:

Повідки, мабуть, це модно.
Та на те ми й ластівки,
Щоб довільно, як завгодно,
І безлюдно, й принародно
Скрізь літати залюбки. (2019, с. 26)

У «Хвостах» теж цікаво використано прийом одивнення. Тут складається ситуація, кумедна для дорослого, але цілком серйозна для малюка. Дитина переймається тим, що в усіх є хвости, а в людини — нема:

Ні у мами, ні у тата,
Ні у маминого брата,
Ще й сусіди й гості —
Геть усі безхвості.
У такій родині
Сумно жить дитині. (2009b, с. 38)

Ще один хлопчик має із собою все, що належить пастушкови: вівчарку, соплку, сумку з харчами, книжку, мобілку («Я сьогодні пастушок»). Але несподівано виявляється, що його отара — зовсім не вівці:

Я сьогодні па-сту-шок:
Випасаю му-ра-шок.
А над нами теж отари —
Хтось пасе небесні хмари. (2008a)

Для дорослого сприйняття це прекрасний метафоричний образ, однак для дитини все буквально: вона уявляє, що в небесного пастуха є все те, що і в маленького пастушка на землі. Адже порівнювати й співвідносити речі, які поруч, із чимось, що далеко, і в такий спосіб пізнавати та пояснювати для себе світ — риса, дуже часто притаманна ліричним героям Фальковича й узагалі чи не кожній дитині. Наприклад, у «Небесному сигналі» хлопчик спостерігає за літаком, що, на його думку, подає сигнали комусь у небі. Малий спостерігач переконаний:

Якби я таким зробився,
Щоб у небі опинився,
То в бездонній глибині
Він сигналив би й мені.
Я б і сам давав сигнали,
І, можливо б, їх приймали
Зорі у космічній млі
Та хто-небудь на землі. (2011с, с. 47)

Цікавій Гапочці подобається спостерігати за всім на світі: пухом, що пливе річкою, крапчастою комашкою сонечком, горобчиками й хлопчачками-футболістами — і це геть не дивно, а ось сонце,

яке позирає з неба на Гапочку, — то дивовижа неабияка:

Сонце, не у крапочку,
Гріє так ласкаво:
Дивиться на Гапочку —
І йому цікаво! («Цікава Гапочка») (2019, с. 4)

Узагалі автор часто дивує неочікуваним, майже новелістичним, завершенням поезій чи то через одивнення, чи то через несподівані пояснення різноманітних ситуацій. «Великий чарівник», який уміє робити так, щоб усе у дворі зникло й не чулися голоси, насправді заплющує очі й затуляє пальцями вуха («Чарівник»). Два моряки, що вирушають із Києва в мандри під парусами по безмежному океану, граються вдома у ванні («Морські вовки»). Ліричний герой вірша «Синій апельсин (натюрморт)» малює синій апельсининовий сік у склянці, а також «сині двері, / Сині блюдця та стілець», бо, виявляється, єдиний олівець, який у нього не зламався, саме цього кольору. А хлопчина, який так наївся, що йому до рота не влізе «навіть макова зернинка», дуже просить більше не годувати його... «ще хвилин, приблизно, п'ять» («Не давайте мені їсти»). Ціла пригода сталася з трамваем, який замислив налякати тьотю Раю за те, що вона їздить без квитка. Тож поїхав трамвай не за маршрутом, упридул, до зоопарку, «де гадюки й хижачки»: «*Страх блукає по трамваю — / Страх шукає тьотю Раю*». А проте сталося так, що серед переляканих пасажирів тітоньки — порушниця порядку цього разу якраз і не було:

Та немає у трамваї
Суперзайця – тьоті Раї,
Бо катається сьогодні
На тролейбусі вона.
(«Забажалося трамваю») (2020)

Ще один Фальковичів спосіб закінчити вірш — коротенька мораль, наче в байці, але вона ніколи не нудна й не нав'язлива. Це радше певний висновок, акцент на тому, про що варто замислитися, і не лише дитині. Наприклад: «*Їстимеш усе гуртом — / Станеш таким котом*» («Хто зустрівся в животі») (2009b, с. 46), «*Головне — це своєчасно / Поміняти стиль життя*» («Пітон») (2011с, с. 28), «*Добрим буде кожен ранок, / Якщо добрим був сніданок*» («Перший сніданок») (2008a), «*В кожного життя своє. / Тож радій тому, що є*» («Про заздрощі») (2009b, с. 68–69), «*Та завжди собою будь: / Рідну мову не забудь*» («Віршик про мови») (2019, с. 16–17) тощо.

Серед інших цікавих художніх засобів і прийомів, якими послуговується митець, варто відзначити оказіональні тавтології: «*доці дощами задощили*», «*сумне сумує листя листяне*», «*сніги засніжяться снігами*», «*жартівники зжартують жарту*» («Осінні тавтології»), «*відурочено уроки*,

«відперервано перерви», «відконтролено контролюльні», «відоцінено оцінки», «будем свято святкувати» («Зимові каніку...»), «розпечаляться печалі» («Замріяний бичок»); оксиморон, наприклад у назві вірша «Актуальне ретро» (та й «оберфрейліна з корнетом», які «зловживали інтернетом», феномен теж не менш оксиморонний); омоніми: «В кабачку для хробачків / Страви тільки з кабачків» («За одну монетку “су”»); сленг та запозичені слова: «супермодний хіт» («Непоспіхом наспівуючи Баха»), «фотки» («Брати-близнюки»), «кльова», «дуже класна» («Дитяча мова»), «уїкенд» («Уїкенд»); «нанизування» слів, що належать до однієї і тієї самої частини мови, як-от: іменників у поезії «Уїкенд» («Тиша. Сон. Будильник. Ранок. / Мама. Тато. Джек. Сніданок») або дієслів у «Приємній зустрічі» («Йшли. Угледіли. Спинились. / Підійшли. Порозумілись»).

Вигадує Фалькович і власні поетичні жанри. Є в нього й «вибачалки», і «присиплялки», і «побажалки», і «сперечалки», а також інші цікаві вигадки, звісно, не позбавлені добродушного гумору та тонкої іронії. І неабиякої мудрості:

Сперечалися брати:

В кого більше доброти,

А коли добріші стали,

Сперечатись перестали.

(«Сперечалки») (2016b, с. 20)

Оригінальний — і за формою, і за змістом — вірш «Смик-тиндик»: на перший погляд абсурдний і не зрозумілий. Адже тут й оказіоналізми, і непов'язані між собою слова, і чудернацькі образи, і «дорослі» слова, яких наслухалося дитяче вухо. Але вся ця мішанина, викладена у формі лічилки — а лічилки майже завжди нелогічні, — просто геніально відтворює, з одного боку, дитячий погляд на дорослий світ, у якому геть нічого не зрозуміло, а з другого — демонструє багатство дитячої фантазії, зазвичай зовсім не раціональної і мало зрозумілої для дорослих. А проте діти дуже люблять лічилки, і чим вони заплутаніші та абсурдніші, тим довше не набриднуть:

Смик-тиндик,

яйце-райце, —

Ми домовились про це:

Алька, Галька, Джон і Дан

Підуть зранку на майдан,

А Іван і Дон Сезар —

На Лук'янівський базар. <...>

Еник-бенік-музикант,

Обирай свій варіант:

Смик-тиндик, електорат,

Снікер-спікер-депутат. (2009b, с. 48)

Ще одна особливість творів автора — оригінальні образи-персонажі. Чудернацьке — чи якщо вже називати речі мовою поета, то «чудер-наське» (2007) — слово, яке найбільше підходить, щоб

схарактеризувати дитячу творчість такого непересічного митця, як Григорій Фалькович. «Чудер-наське» й у змісті, й у формі, й особливо в образах. Тут і домовик із найкращим резюме та в кросівах Adidas; і гусак, що обернувся на літак; і маленький носоріг із намальованого будинку, що вийшов на мить з дому — і тепер не може знайти свою книжку; і бунтівлива півникова тінь, що прагне стати самостійною; і корова-балерина, у якої любов до мистецтва знижує надії молока; і рботи — найкращі учні кібершколи; і навіть космонавт із планети Зз-з-у, який через зовнішню схожість із козою змушений навіки оселитися на хуторі діда Мусія (2020).

Отже, творчість Фальковича доводить, що через гру, влучне слово, дотепний жарт і довершеність віршової форми можна сказати набагато більше, ніж через зовнішню, поверхневу дидактику. Тож лірика поета спрямована не на повчання, а на вибір влучного та довершеного слова, на те, щоб дивувати та зацікавлювати. І вже зацікавивши читача оригінальними образами та художніми прийомами, митець спонукає замислитися над глибокими етичними та моральними питаннями, зрощувати в собі високі чесноти, розвивати рідну культуру та мову, дотримуватися загальнолюдських цінностей, любити літературу та проявляти творчість у повсякденному житті.

Покликання

- Баган, М. (2021). Конотативний простір сучасної української дитячої поезії. *Міжнародний філологічний часопис*, 12(1), 22–29. <https://doi.org/10.31548/philolog2021.01.022>
- Клочко, Д. (2017, 17 січня). «Шалахмонеси» як мед святкових днів. *Буквоїд*. <http://bukvoid.com.ua/digest/2017/01/17/125006.html>
- Мамчич, О. (2017, 18 травня). Григорій Фалькович: «Вмінню радіти треба вчитися». *Читомо*. <http://archive.chytomo.com/interview/grigorij-falkovich-vminnnyu-raditi-treba-vchititsya>
- Новодворчук, О. (2021). Жанрово-ідеографічні тенденції у поезії сучасної дитячої літератури. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(2), 153–164. <http://dx.doi.org/10.14746/sup.2021.9.2.12>
- Новодворчук, О. (2019). Окремі різновиди поетичних дискурсів української літератури для наймолодших (кінець ХХ — початок ХХІ ст.). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 43(1), 71–74. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.1.17>
- Олійник, Б. (2009). З криниці істинної Поезії. У Г. Фалькович, *На перетині форми і змісту* (с. 3–13). Факт.
- Самойленко, В. (2019). Функціонально-комунікативні аспекти сучасних творів для дітей. У *Наукова думка сучасності і майбутнього: матеріали ХХХ Всеукраїнської практично-пізнавальної інтернет-конференції*. Наукове мислення. <https://dspace.dsau.dp.ua/bitstream/123456789/1718/1/3.pdf>
- Фалькович, Г. (2007). *Чудер-наський Зоо*. Грані-Т.
- Фалькович, Г. (2008a). *Засинає ліва ніжка*. Богдан.
- Фалькович, Г. (2008b). *Про жабку Гапку*. Богдан.
- Фалькович, Г. (2009a). *На перетині форми і змісту*. Факт.
- Фалькович, Г. (2009b). *Смик-Тиндик*. Мікко.
- Фалькович, Г. (2010). *Сумна історія*. Богдан.
- Фалькович, Г. (2011a). *Абетка*. Мікко.
- Фалькович, Г. (2011b). Дитяча мова: поезія. *Єзупец*, 20, 155–163.
- Фалькович, Г. (2011c). *Фікулі*. Богдан.
- Фалькович, Г. (2011d). *Хвацькі вірші*. А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га.
- Фалькович, Г. (2012). *Про котів та про собак*. Видавництво Старого Лева.
- Фалькович, Г. (2015). *Корова спекла коровай*. Видавництво Старого Лева.

Фалькович, Г. (2016a). *Недомальовані вірші*. Час майстрів.
Фалькович, Г. (2016b). *Шалахмонеси*. Дух і Літера.
Фалькович, Г. (2019). *Комашка писала нікому*. Віват.
Фалькович, Г. (2020). *Пароплави і кити*. А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га.
Фалькович, Г. (2022). *Абу Каракамбада. Коліскова для Мішелі*. Крокус.
Фалькович, Г. (2023a). *Руді і Чумацький Шлях*. Видавництво Старого Лева.
Фалькович, Г. (2023b). *Фарбобарвокольори*. Друкарський двір Олега Федорова.
Черепанов, С. (2011). Дитяча мова. *Єзупець*, 20, 155–156.
BaraBooka. (б. д.). Шалахмонеси та інші вигадки Григорія Фальковича: інтерв'ю з Григорієм Фальковичем. *BaraBooka* <http://www.barabooka.com.ua/shalahmonesi-ta-inshi-vigadki-grigoriya-falkovicha>

References (translated and transliterated)

- Bahan, M. (2021). Konotatyvnyi prostir suchasnoi ukrainiskoi dytiachoi poezii [Connotative space of modern Ukrainian children's poetry]. *Mizhnarodnyi filolohichniy chasopys*, 12(1), 22–29. <https://doi.org/10.31548/philolog2021.01.022>
- BaraBooka. (n. d.). Shalakhmonesy ta inshi vyhadky Hryhoriia Falkovycha: interv'iu z Hryhoriem Falkovychem [Shalakhmonesy and other fictions of Hryhoriy Falkovych: an interview with Hryhoriy Falkovych]. *BaraBooka* <http://www.barabooka.com.ua/shalahmonesi-ta-inshi-vigadki-grigoriya-falkovicha>
- Cherepanov, S. (2011). Dytiacha mova [Children's language]. *Yehupets*, 20, 155–156.
- Falkovich, H. (2023b). *Farbobarvokolory*. Drukarskyi dvir Oleha Fedorova.
- Falkovych, H. (2007). *Chuder-naskyi Zoo* [Our wonderful zoo]. Hrani-T.
- Falkovych, H. (2008a). *Zasyaie liva nizhka* [The left leg falls asleep]. Bohdan.
- Falkovych, H. (2008b). *Pro zhabku Hapku* [About the frog Hapka]. Bohdan.
- Falkovych, H. (2009a). *Na peretyni formy i zmistu* [At the intersection of form and content]. Fakt.
- Falkovych, H. (2009b). *Smyk-Tyndyk*. Mikko.
- Falkovych, H. (2010). *Sumna istoriia* [Sad story]. Bohdan.
- Falkovych, H. (2011a). *Abetka* [Alphabet]. Mikko.
- Falkovych, H. (2011b). Dytiacha mova: poezii [Children's language: Poems]. *Yehupets*, 20, 155–163.
- Falkovych, H. (2011c). *Fikuli*. Bohdan.
- Falkovych, H. (2011d). *Khvatski virshi* [Catchy poems]. A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha.
- Falkovych, H. (2012). *Pro kotiv ta pro sobak* [About cats and dogs]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Falkovych, H. (2015). *Korova spekla korovai* [A cow baked a loaf]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Falkovych, H. (2016a). *Недомальовані вірші* [Incompletely painted poems]. Chas maistriv.
- Falkovych, H. (2016b). *Shalakhmonesy* [Shalakhmonesy]. Dukh i Litera.
- Falkovych, H. (2019). *Komashka pysala nikomu* [The insect was writing to no one]. Vivat.
- Falkovych, H. (2020). *Paroplavy i kyty* [Steamships and whales]. A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha.
- Falkovych, H. (2022). *Абу Каракамбада. Коліскова для Мішелі* [Abu Karakambada. Lullaby for Michelle]. Krokus.
- Falkovych, H. (2023a). *Rudi i Chumatskyi Shliakh* [Rudy and the Milky Way]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Klochko, D. (2017, January 17). "Shalakhmonesy" yak med sviatkovykh dnev ["Shalakhmonesy" as honey for the holidays]. *Bukvoid*. <http://bukvoid.com.ua/digest/2017/01/17/125006.html>
- Mamchych, O. (2017, May 18). Hryhoriy Falkovych: "Vminniu radity treba vchytysia" [Hryhoriy Falkovych: "The ability to rejoice must be learned"]. *Chytomo*. <http://archive.chytomo.com/interview/grigorij-falkovich-vminniyu-radity-treba-vchytysia>
- Novodvorchuk, O. (2019). Okremi riznovydy poetychnykh dyskursiv ukrainiskoi literatury dlia naimolodshykh (kinets XX — pochatok XX st.). [Individual varieties of poetic discourses of Ukrainian literature for the youngest (the end of XX — beginning of the XXI century)]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, 43(1), 71–74. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.1.17>
- Novodvorchuk, O. (2021). Zhanrovo-ideohrafichni tendentsii u poetytsi suchasnoi dytiachoi literatury [Individual varieties of poetic discourses of Ukrainian literature for the youngest (the end of XX — beginning of the XXI century)] *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(2), 153–164. <https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.2.12>
- Oliinyk, B. (2009). Z krynytsi istynnoi Poezii [From the well of true Poetry]. In H. Falkovych, *Na peretyni formy i zmistu* (pp. 3–13). Fakt.
- Samoilenko, V. (2019). Funktsionalno-komunikatyvni aspekty suchasnykh tvoriv dlia ditei [Functional and communicational aspects of modern literature for children]. In *Naukova dumka suchasnosti i maibutnoho: materialy XXX Vseukrainskoi praktychno-piznavalnoi internet-konferentsii*. Naukove myslennia. <https://dspace.dsau.dp.ua/bitstream/123456789/1718/1/3.pdf>

Maryna Kovinko

State University of Trade and Economics, Ukraine

"I LOVE TO LOVE EVERYTHING..." HRYHORII FALKOVYCH'S POETRY FOR CHILDREN

Hryhoriy Falkovych is one of the most famous and unique children's poets of our time. His work successfully combines Ukrainian and Jewish cultures, touches on important moral issues, presents them in an interesting and accessible form for children, and demonstrates a number of idiosyncratic features. Despite the wide popularity of the author and the high artistic value of his lyrics, it remains little researched. A comprehensive study of the poet's work is of great importance for literary science, since Falkovych's poems vividly represent children's literature of the 21st century, and without understanding this artistic work, it is impossible to form a complete picture of modern poetry for the youngest readers. The article is aimed at researching the themes and poetics of the writer's lyrical works. The scientific novelty is that for the first time the key images and artistic means of Falkovich's lyrics are analyzed in detail. The work on the material of specific poems shows how the author skillfully uses a subtle sense of children's psychology. The lines of the considered poems prove that the author not only entertains his audience, but also unobtrusively educates them, and in his approach aesthetics always prevail over ethics. Falkovych's poetry focuses on important moral and philosophical issues: finding oneself and choosing a life goal, generosity and friendliness, kindness and selflessness, family relationships, attitudes toward animals, the culture of one's own people, and universal human values.


The pedagogy of the artist's lyrics for children lacks direct didactics and is full of humor and good-natured irony. The reader's attention is also drawn to the author's occasionalisms, play with words and sounds, interesting images and unexpected situations that arise on the contrast between a child's and an adult's perception of the world. Great importance is attached to children's fantasy, which is laid in the basis of the trope of amazement, which is most often used by the writer and with the help of which he imitates the view of the world through children's eyes. The study concludes that the peculiarity of Falkovych's lyrics for children lies primarily in the fact that the author does not resort to superior mentoring and prefers play at all levels of the text, including phonetic, word-forming, lexical, figurative and plot.

Keywords: Hryhorii Falkovych; poetry for children; author's occasionalisms; astonishment; phonics; humor.

Стаття надійшла до редколегії 21.06.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.7>
УДК 81'27(=111):[808.1:070.1]

Наталя Талавіра

Київський національний лінгвістичний університет
вул. Велика Васильківська, 73, Київ, 03150, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-5600-5893>
n_talavira@ukr.net

МОДЕЛІ АРАНЖУВАННЯ АНГЛОМОВНИХ НОВИННИХ ТЕКСТІВ

Актуальність статті зумовлена увагою сучасних лінгвістів до вивчення текстів різних жанрів і їхнього впливу на аудиторію. Об'єктом дослідження пропонуваної розвідки служать тексти новин, які вдаються до переконання адресатів у правдивості описаного, впливу на їхнє сприйняття, судження та світогляд. Постає проблема, яким чином новинні тексти керують читачами для формування в них конкретної точки зору на описану подію. Персуазивний характер новинних текстів уможливив їхнє вивчення із застосуванням риторичних засобів впливу: етосу, логосу та пафосу. Метою дослідження є встановлення моделей організації новинних текстів на рівні їхньої композиції й лінгвального оформлення. Новизна роботи полягає у використанні конструктивного підходу, який спирається на морфосинтаксичні конструкції як поєднання форми, значення і функцій, що зберігаються на ментальному рівні. Мовленнєвою реалізацією конструкції є конструкти, що репрезентують різноманітні відношення навколишнього світу. Під час дослідження були застосовані метод суцільної вибірки, компонентного, кон-текстуального та риторичного аналізів. Матеріалом дослідження послужили 150 новинних текстів англomовного міжнародного сайту BBC News.

Результати дослідження. Моделі організації новинних текстів відображають їхній вплив на цільову аудиторію. Залежно від типу конструкту і його місця в заголовку, інтродуктивному, постінтродуктивному абзацах та основному тексті новин виокремлено три моделі: дескриптивну, авторизаційну, емотивну. Згідно з дескриптивною моделлю, новинні тексти апелюють до логосу завдяки представленим аргументам, судженням і фактам та характеризуються фокусуванням, тобто повторенням ідентичних або синонімічних агентивних конструктів у послідовних абзацах. Авторизаційна модель побудови новинних текстів ґрунтується на етосі, тобто зверненні до відомих особистостей, експертів і свідків події як засобу переконання та джерела інформації. Ця модель утілена предикативними конструктами на позначення мовлення в заголовку або інтродуктивному абзаці. Емотивна модель аранжування новинних текстів апелює до пафосу і представлена емотивними предикативними конструктами або оцінними структурами. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у вивченні новинних повідомлень про виступи відомих особистостей і політиків та наративів із застосуванням конструктивного підходу.

Ключові слова: новинний текст; персуазивність; морфосинтаксична конструкція; конструкт; модель аранжування тексту.

Вступ

Новинні тексти вивчають у наративному та персуазивному руслах. За першого підходу лінгвісти розглядають новини як історії (news stories), що відображають перебіг подій, і виокремлюють прототипові новинні тексти (news texts), новинні повідомлення (news reports), коментарі (news commentaries), наративи (news narratives). Власне новинні тексти представляють факти про останні події (Lurano, 2018, p. 51), даючи відповідь на базові запитання: хто? що? коли? де? чому? як? (Cotter, 2011, p. 28). Повідомлення передають зміст офіційних документів, заяв і публічних промов, тоді як коментарі аналізують та інтерпретують події дня. Наративи містять риси художнього тексту: сюжет, вираження думок і почуттів героїв, розмовний стиль викладу, розвиток персонажів (Głaz, Trofymczuk, 2020).

Персуазивний підхід до вивчення новинних текстів розглядає їх як засіб нав'язування авторського бачення описаної ситуації (Coticchia and D'amato, 2018, p. 226), «впливу на кристалізацію наших думок», що, своєю чергою, скеровують і контролюють наші вчинки та поведінку (Abbas, 2020, p. 883), формують сприйняття, змінюють переконання (Abbas, 2020, p. 884). Тобто новинні тексти доносять відомості до цільової аудиторії та переконують її в правдивості повідомлюваного (Потапенко, 2019, p. 65). Персуазивність текстів новин дає змогу вивчати їх в аспекті медійної риторики, яка стандартизує моделі впливу через логос із залученням аргументів і фактів, етос, тобто апеляцію до авторитетів, і пафос, що звертається до емоцій (Browse, 2018, p. 27).

З огляду на вищевказане постає проблема, яким чином новинні тексти здійснюють вплив на цільову аудиторію, які чинники переконують

адресатів читати новину і вірити повідомленим фактам. Мета пропонованої розвідки полягає у встановленні моделей організації новинних текстів на рівні композиції та лінгвального оформлення. Новизна дослідження зумовлена застосуванням конструкційного підходу в аналізі новинних текстів з оперттям на морфосинтаксичні конструкції як поєднання форми, значення та функції (Goldberg, 2006, р. 5).

Теоретичні засади

Встановлення моделей побудови новинних текстів передбачає їхнє вивчення на двох рівнях: композиційному та семантичному. З композиційної точки зору аранжування новинних текстів спирається на вже класичну структуру, яку виокремив Т. ван Дейк (1985) з урахуванням релевантності подій, коли найбільш вагома згадується першою (Yarlott et al., 2018, р. 26). Виокремлюють такі категорії: заголовок, що виражає найважливішу тему новинного повідомлення; інтродуктивний абзац, який розширює заголовок; постінтродуктивний абзац, тобто перше висловлювання абзац основного тексту, що уточнює зміст заголовка та інтродуктивного абзацу; головна подія, де описується найбільш важливе з того, що відбулось; попередні події, які нагадують читачеві про те, що сталося раніше; фонові інформації, що дає «загальний, історичний, політичний чи соціальний контекст або умови цих подій»; наслідки, які вказують на події, спричинені головною; вербальні реакції, які містять цитати (Dijk, 1985, р. 86–88).

У ракурсі семантики новинні тексти вербалізуються конструктами, які є мовленнєвими виявами морфосинтаксичних конструкцій (Diessel, 2015, р. 302). Останні зберігаються в довготривалій пам'яті мовця (Hoffmann, 2022, р. 3), функціонують як стале утворення (Nordquist, 2023) та представлені різнорівневими одиницями: морфемами, словами, ідіомами, синтаксичними структурами (Goldberg, 2006, р. 5). Морфосинтаксична конструкція є поєднанням ментального і мовного та може бути заповнена різними засобами за рахунок наявних у ній відкритих слотів (Hilpert, 2021, р. 7). На парадигматичному рівні лексема-філер заповнює слот, пов'язаний у синтагматичному плані з усією абстрактною конструкцією (Ungerer, & Hartmann, 2023, р. 27). Так, конструкти *cupful*, *glassful*, *handful*, *mouthful*, *spoonful* містять дві позиції: слот для контейнера, заповнений іменником на позначення вмістища, і слот для кількості, відображений суфіксом *-ful*.

У новинних текстах конструкти експлікують різноманітні відношення докільця: учасників події, її перебіг, час і місце, причини тощо.

Методологія дослідження

Пропонована розвідка містить три етапи аналізу моделей побудови новинних текстів: таксономічний, заголовний, текстовий.

На таксономічному етапі встановлюємо типи конструктивів, представлені у відібраних текстах: агентивні, предикативні, локативні, темпоральні, каузативні, квантитативні. Агентивні конструкти називають учасників подій і містять у своїй структурі декілька позицій для характеристики осіб. Так, структура *Amazon founder Jeff Bezos* (www.bbc.com, 14.02.2024) включає одиниці на позначення компанії (*Amazon*), соціальної ролі (*founder*), імені (*Jeff*) та прізвища (*Bezos*). Предикативні конструкти, що виділяємо на основі предикату, вживаються на позначення мовлення (*urges people*), переміщення (*leaves hospital*), перцептивних відношень (*hears different accounts*), суспільного примушення (*detains South Korean man*), шкоди (*have been injured in a missile attack*), аспектуальні (*begins sea trials*), емотивні (*annoys both sides of debate*). Локативні конструкти відображають місце певної події (*in Colombia, over Pacific Ocean*), тоді як темпоральні вказують на її часові характеристики (*after 87 years, during holidays*). Каузативні структури представляють привід для події (*dies of cancer*), а квантитативні — її числові показники (*worth over \$4bn*).

На заголовному етапі вивчаємо вживання конструктивів у заголовку з оперттям на три позиції розподілу уваги цільової аудиторії: привернення за рахунок висунення на початок конструктивів, близьких до картини світу адресатів; утримання, яке захоплює увагу читачів завдяки предикативним структурам; і спрямовування, коли фінальний конструкт стимулює до ознайомлення з текстом новин повністю (Potapenko, 2021, р. 3).

Метою текстового етапу є визначення моделей структуризації всього тексту з урахуванням типу конструктивів, виокремлених на таксономічному етапі, та їхнього вживання в послідовних абзацах тексту. Проаналізовані новинні тексти аранжовані трьома моделями: дескриптивною, авторизаційною, емотивною. Дескриптивну модель фіксуємо, якщо в позиції привернення уваги заголовка вживається агентивний конструкт на позначення відомої особистості або пересічної людини, діяльність якої вирізняється серед інших. На початку інтродуктивного та постінтродуктивного абзаців, а також наступних речень тексту новин використовуються синонімічні конструкти, які заповнюють різні слоти агентивних конструкцій для представлення людини: посада, вік, національність тощо. У позиції утримання уваги заголовка новинних текстів, побудованих згідно з дескриптивною моделлю, вживаються предикативні конструкти на позначення діяльності (переміщення, суспільного примушення, шкоди) або аспектуальні, які описують розвиток ситуації чи її завершення. У подальших абзацах тексту деталізується інформація щодо головної події. Авторизаційну модель встановлюємо з оперттям на предикативні конструкти на позначення мовлення, які вживаються в позиції утримання уваги або її спрямовування в заголовку,

інтродуктивному абзаці, тоді як основна частина статті містить висловлювання експертів, свідків, високопосадовців стосовно події, її причин і наслідків без деталізації самої ситуації. Емотивну модель визначаємо завдяки емотивним предикативним конструктам у заголовку, конструктам на позначення мовлення в інтродуктивному абзаці для специфікації джерела інформації та вживанню оцінних конструкцій в основному тексті.

Під час дослідження були застосовані метод суцільної вибірки, компонентного, контекстуального та риторичного аналізу.

Із застосуванням запропонованої методології наведені результати вивчення 150 новинних текстів, дібраних на англійському сайті BBC News (<https://www.bbc.com/news>). Тексти для аналізу були вибрані із секції «Новини» протягом січня — березня 2024 року без обмеження в плані теми, регіону або дати з метою встановлення моделей аранжування новин з урахуванням їхньої композиції та вжитих конструктів, а не події чи країни.

Виклад основного матеріалу

Моделі організації новинних текстів відображають спосіб навіязування журналістського бачення ситуації. Залежно від типу конструкту і його місця в новинному тексті виокремлено три моделі: дескриптивну, авторизаційну, емотивну.

Дескриптивна модель репрезентує події з опорою на факти, які відображають реальні події чи явища, дані інформаційних агентств і якнайточніше репрезентують матеріал за допомогою предикативних конструктів, зокрема аспектуальних, каузативних, на позначення переміщення, суспільного примушення та шкоди. 52 новинні тексти (35 % від загальної кількості дібраних статей), аранжовані згідно з цією моделлю, апелюють до логосу, тобто до аргументів, фактів, суджень, статистики, кількісних даних. Залежно від фокусування, яке пов'язане з повторенням конструктів, що позначають один референт, у послідовних абзацах для утримання уваги аудиторії виокремлюємо три варіанти дескриптивної моделі: початкове, поступове, рамкове й уточнювальне фокусування.

Початкове фокусування здійснюється за рахунок концентрації на референті, представленому в заголовку в позиції привертання уваги та на початку наступних абзаців синонімічними конструктами:

1. *Golriz Ghahraman: New Zealand MP resigns following shoplifting allegations*

2. *A New Zealand MP has resigned following multiple allegations of shoplifting, which police are investigating.*

3. *Golriz Ghahraman, of the Green Party, is alleged to have stolen three times from two clothing stores – one in Auckland and the other in Wellington.*

4. *The former UN human rights lawyer made history in 2017 as the first refugee in the country's gov-*

ernment. She once held her party's justice portfolio. (www.bbc.com, 16.01.2024)

У наведеному новинному тексті висунуто в початкову позицію заголовка й наступних абзаців новини агентивні конструкти *Golriz Ghahraman: New Zealand MP* (1), *a New Zealand MP* (2), *Golriz Ghahraman, of the Green Party* (3), *the former UN human rights lawyer* (4). Уживання двох агентивних конструктів *Golriz Ghahraman* та *New Zealand MP* у заголовку (1) акцентує невисокий статус політика, яка невідома широкій цільовій аудиторії видання. Подальше фокусування полягає у висуненні в ініціальну позицію інтродуктивного абзацу суб'єктно-предикатної структури *a New Zealand MP has resigned* (2), яка повторно акцентує звільнення парламентарія, адже саме цей факт утримує увагу адресата на повідомленні. Суб'єктно-предикатний конструкт *Golriz Ghahraman, of the Green Party is alleged to have stolen* (3) указує на недоведену інформацію за рахунок компонента *is alleged* (Longman), акцентуючи персуазивний характер новини, за якого передбачувана ситуація подається як факт. Суб'єктно-предикатна структура *the former UN human rights lawyer made history* (4) висуває в ініціальну позицію попередню професію політика й відображає її високий статус на СУСПІЛЬНІЙ ВЕРТИКАЛІ, що додатково наголошує на винятковості події та є прихованим засобом маніпуляції адресатами.

Початкове фокусування з ефектом інтенсифікації досягається за рахунок агентивних конструктів, які поступово деталізують інформацію про референта, збільшуючи персуазивний статус повідомлення:

1. *Cheltenham man leads police on 141 mile car chase across England*

2. *A man who told police his driving had been "brilliant" after leading them on a dangerous 141 mile (226 km) car chase across England has been jailed.*

3. *Lauchlan Pritchard, 25, ignored police from Gloucestershire to Kent last year, because his partner was in labour and he wanted to get there in time.*

4. *Refusing to stop for officers, he also tried to ram a police car and drove the wrong way on a dual carriageway.*

5. *Pritchard, of Pennine Road in Cheltenham, was jailed for 12 months.* (www.bbc.com, 23.01.2024)

У наведеному новинному тексті в позиції привертання й утримання уваги заголовка вжито суб'єктивно-предикатний конструкт *Cheltenham man leads police* (1), який передає виконання типової дії за рахунок предикативної структури на позначення переміщення *leads police* невідомою особистістю, позначеною агентивною одиницею з топонімом *Cheltenham* і загальним іменником *man*. Для підсилення впливу на читача в позиції спрямовування уваги заголовка використано локативний конструкт *across England*, який специфікує місце події. Уживання агентивного конструкту *a man* в ініціальній позиції інтродуктивного абзацу (2) посилює переконувальний

ефект, оскільки стимулює адресатів шукати деталі про особу в подальших абзацах. Інтенсифікація репрезентації учасника події здійснюється в постінтродуктивному абзаці за допомогою суб'єктно-предикатної структури *Lauchlan Pritchard, 25, ignored police* (3), у складі якої агентивний конструкт включає ім'я та прізвище чоловіка *Lauchlan Pritchard* і квантитативну одиницю *25*, наближуючи його до цільової аудиторії. Агентивний конструкт *Pritchard, of Pennine Road in Cheltenham* (5) специфікує місце проживання учасника подій, посилюючи інтенсифікацію викладу матеріалу.

Поступове фокусування полягає в послідовному винесенні в початкові позиції абзаців конструктів на позначення референтів, представлених у заголовку:

1. *Alain Delon: Police seize 72 guns from French film star's home*

2. *French police have seized 72 firearms and more than 3,000 rounds of ammunition from the home of screen legend Alain Delon.*

3. *A shooting range was also found at the actor's home in Douchy-Montcorbon, about 135 km (84 miles) south of Paris.*

4. *Prosecutors said Mr Delon did not have a permit to allow him to own a gun.*

5. *The actor, 88, was a star of the golden era of French cinema, known for his tough-guy persona on screen in hits like The Samurai and Borsalino.* (www.bbc.com, 28.02.2024)

У наведеному тексті новин у позицію привернення уваги заголовка винесено два конструкти: агентивний *Alain Delon* і суб'єктно-предикатний *police seize* (1), а також квантитативну структуру *72 guns* (1) у позицію утримання уваги. Інтродуктивний абзац містить у сильній позиції суб'єктно-предикатну структуру, синонімічну тій, що представлена в заголовку, — *French police have seized* (2), потім уточнено кількість зброї розширеним квантитативним конструктом *72 firearms and more than 3,000 rounds of ammunition* (2). У постінтродуктивному абзаці конструкт *a shooting range* (3) апелює до місця, де практикуються в стрільбі (Collins), а тому корелює з двома структурами із заголовка: *72 guns* і *French film star's home* (1). У наступному абзаці суб'єктно-предикатна структура *prosecutors said* співвідноситься з конструктом *police seize* у заголовку і підкреслює продовження розслідування злочину. Лише в наступному абзаці висунуто в сильну позицію конструкт *the actor* (5), що апелює до агентивної структури *Alain Delon* (1). При цьому вживання означеного іменника для представлення актора і згадка про нього після опису кримінального провадження в блоці попередніх подій понижують його статус.

Рамкове фокусування полягає в повторенні конструкта, який вжитий у позиції привернення уваги заголовка, в ініціалній позиції інтродуктивного абзацу, та акцентуванні референта,

представленого в позиції спрямовування уваги заголовка, подібними структурами на початку абзаців в основній частині тексту новин, наприклад:

1. *German train drivers stage longest strike on record*

2. *Train drivers across Germany have begun a strike that is set to last for six days, their longest stoppage on record.*

3. *The walk-out, called by the GDL rail drivers' union, hit passenger trains from 02:00 on Wednesday but goods-train drivers were also involved.*

4. *Millions of Germans were caught up in the action as the union escalated a long-running dispute with state-owned Deutsche Bahn.*

5. *The latest strike marks the fourth round of action since November.*

7. *The stoppage is unprecedented on Germany's railways, with passenger trains affected for 136 hours.* (www.bbc.com, 24.01.2024)

У заголовку наведеного тексту агентивний конструкт *German train drivers* (1) повторюється в інтродуктивному абзаці *train drivers across Germany* (2), де локативна структура *across Germany* акцентує територіальні межі події. Конструкт на позначення страйку, вжитий у позиції спрямовування уваги заголовка *longest strike on record* (1), знову представлений у кінці інтродуктивного абзацу (*longest stoppage on record*) і висунутий у початкові позиції трьох абзаців основної частини: *the walk-out* (3), *the latest strike* (5), *the stoppage* (7). Концентрація уваги на страйку підсилюється предикативними структурами, які подають подію як джерело ПРОТИДІЇ (*hit passenger trains*), указують її місце на ВЕРТИКАЛІ: високе (*marks the fourth round*) та найвище (*is unprecedented*).

Варіант **уточнювального фокусування** структурує тексти, заголовок та інтродуктивний абзац яких концентрують увагу на референті, представленому в позиції привернення або спрямовування уваги, а основний текст містить причини певної події та/або реакції посадовців.

1. *China: At least eight dead, dozens missing in Yunnan landslide*

2. *At least eight people have died and dozens are still missing after a landslide struck China's southwestern province of Yunnan.*

3. *The landslide in Zhaotong city happened at 05:51 local time (21:51 GMT) on Monday, trapping 47 people.*

4. *President Xi Jinping has ordered an "all-out" rescue in the area which is experiencing sub-zero temperatures.*

5. *The cause of the landslide remains unclear, but the remote, mountainous region is prone to them.* (www.bbc.com, 22.01.2024)

У цьому новинному тексті суб'єктно-предикатні структури *eight dead* та *dozens missing* (1) повторюються в інтродуктивному абзаці (2). Конструкт *Yunnan landslide*, вжитий у позиції спрямовування уваги заголовка, представлений на початку постінтродуктивного абзацу означеною

структурою *The landslide* (3), а локальні (*China's southwestern province of Yunnan, in Zhaotong city*) та темпоральні одиниці (*at 05:51 local time, on Monday*) акцентують персуазивний характер викладу матеріалу за рахунок наведення точних даних. Фокусування в четвертому абзаці на чиновнику найвищого рангу забезпечується суб'єктно-предикатною структурою на позначення мовлення *President Xi Jinping has ordered* (4), яка вказує на примушення та нав'язування власної волі. Висунення структури *the cause of the landslide remains unclear* (5) у наступному абзаці вказує на причину події.

Авторизаційна модель структурує 85 новинних текстів (57 % від загальної кількості досліджених статей) з опорою на етос, указуючи на відомих особистостей, інституції, заклади та використовуючи їхню точку зору як засіб переконання, представлену предикативними конструктами на позначення мовлення. Персуазивність відображення події досягається за рахунок указівки на знаних осіб за допомогою суб'єктно-предикатних структур, які репрезентують висловлювання політиків (*Donald Trump says, President Hakainde Hichilema urges*), заяви організацій (*The United Nations refugee agency has said, the King Center in Atlanta said*). Середній рівень персуазивності простежується в новинних текстах, де конструкти метонімічно або за допомогою збірного іменника позначають джерело інформації (*North Korea says; the staff say, charity warns, the government has insisted*). Низький рівень впливу на читачів представлений конструктами на позначення заяв місцевих чиновників (*sub-postmistress urges, a coroner has ruled*), невстановлених осіб (*says minister, officials say*) або доказів у вигляді різноманітних документів (*satellite imagery and videos reveal*). Залежно від необхідності фокусування на самій події або джерелі інформації останнє може бути представлене в заголовку в позиції привернення її утримування уваги, її спрямування або в інтродуктивному абзаці, а тому виокремлюємо три варіанти: заголовно-ініціальний, заголовно-фінальний і відкладений.

Заголовно-ініціальний варіант авторизаційної моделі репрезентує джерела інформації суб'єктно-предикатним конструктом на початку заголовка і продовжує висувати подібні конструкти в наступних абзацах новинного тексту. При цьому можливі два різновиди зазначеного варіанта: фокусування на одному джерелі та на декількох. Так, у наведеному нижче тексті новин висунуто одне джерело інформації в початкову позицію синонімічними суб'єктно-предикатними конструктами:

1. *Rishi Sunak admits he has failed to cut NHS waiting lists*

2. *Rishi Sunak has admitted the government has failed on a pledge to cut NHS waiting lists in England.*

3. *The prime minister said the government had "not made enough progress" but that industrial action in the health service "has had an impact".*

4. *Mr Sunak made the comments in a TalkTV interview with Piers Morgan.*

5. *He was also challenged over his policy of sending some asylum seekers to Rwanda to deter people from crossing the Channel in small boats. (www.bbc.com, 05.02.2024)*

Суб'єктно-предикатні конструкти, висунуті в сильні позиції кожного абзацу представленого новинного тексту, ілюструють деінтенсифікацію: у заголовку та інтродуктивному абзаці агентивна одиниця включає прізвище та ім'я (*Rishi Sunak*), що вказує на обізнаність читачів з особою і впливає на їхнє сприйняття прочитаного. У постінтродуктивному абзаці агентивний конструкт називає посаду (*the prime minister*), тоді як у наступних абзацах понижується його статус одиницями *Mr Sunak made the comments* (4), що є почесною формою звертання до особи, яка виконує буденну діяльність, та *he was challenged* (5), що вказує на сумніви в діях особи чоловічої статі.

Заголовно-фінальний варіант авторизаційної моделі вказує на джерело інформації в позиції спрямування уваги заголовка. При цьому на початку заголовка представлені суб'єктно-предикатні структури, які позначають загрозу безпеці учасників подій за рахунок каузативних або на позначення переміщення предикативних конструктів (*Russia deliberately risked lives, Russian landing ship Caesar Kunikov sunk, boy died*), імовірність певної події за допомогою модальних предикативних конструктів (*fingerprints may not be unique, students unable to afford food*), оцінку ситуації завдяки прикметникам у складі агентивних конструктів (*difficult decisions, £10k payout 'cruel'*). Представлення декількох джерел інформації в подальшому тексті створює ефект перспективізації події за рахунок висвітлення різних точок зору:

1. *N Korea conducts 'underwater nuclear weapons system' test — state media*

2. *North Korea says it has carried out a test of its "underwater nuclear weapons system" in response to drills by the US, South Korea and Japan this week.*

3. *The underwater drone, which supposedly can carry a nuclear weapon, was tested off the east coast, state media said.*

4. *There is no other evidence of the tests being conducted and Seoul had earlier said the North's descriptions of the drones' capability were exaggerated.*

5. *South Korea called the reported tests a "provocation". (www.bbc.com, 19.01.2024)*

У наведеному новинному тексті джерело інформації, представлене в позиції спрямування уваги заголовка *state media* (1), належить до невисокого рівня надійності, тому що називає узагальнено лише вид ЗМІ, а тому свідчить про приховане переконання під час подачі фактів. Подальша текстова апеляція до авторитетів здійснюється за рахунок суб'єктно-предикатних конструктів середнього персуазивного статусу за рахунок метонімічного представлення джерела інформації (*North Korea says, state media said*).

Точка зору протилежної сторони відображена подібними суб'єктно-предикатними одиницями, які метонімічно вказують на висловлювання високопосадовців: *Seoul had earlier said* і *South Korea called*.

Відкладений варіант авторизаційної моделі аранжує тексти з указівкою на джерело інформації в інтродуктивному абзаці. При цьому суб'єктно-предикатний конструкт у заголовку вказує на загрозу безпеці (*North Korea hacked emails*), зміни в житті людей за допомогою структур на позначення переміщення (*attacks on UK shop workers rises*), вплив обставин на індивідів за рахунок пасивних предикатних конструктів (*Defence Secretary Lloyd Austin released, US fugitive re-arrested*), а тому цей варіант створює враження персуазивної репрезентації подій:

1. *Ukraine death toll rises to 18 after Russian missile attacks*

2. *Eighteen people were killed and 130 injured in Russian missile attacks on Ukrainian cities on Tuesday morning, President Volodymyr Zelensky says.*

3. *He said 139 houses were damaged, and the death toll could rise as more people may be trapped under the rubble.*

4. *Officials in Ukraine's second biggest city of Kharkiv in the north-east, earlier said eight people were killed, including an eight-year-old girl.* (www.bbc.com, 23.01.2024)

У наведеному тексті заголовок містить суб'єктно-предикатну структуру *Ukraine death toll rises* у позиції привернення й утримування уваги та конструкт *Russian missile attacks* (1) у спрямуванні уваги, які репрезентують жакливу подію, що апелює до базової потреби в безпеці. Додаткове враження переконання в представленні подій створюють квантитативні конструкти в заголовку (*to 18*) та інтродуктивному абзаці (*eighteen people, 130 injured*) і темпоральна одиниця (*on Tuesday morning*). Проте конструкт *President Volodymyr Zelensky says* (2) вказує на джерело інформації високого статусу, тобто аналізований текст містить ознаки персуазивності за рахунок апеляції до авторитетів. Цей ефект посилюється двома конструктами в основному тексті: *he said* (3), що вводить додаткове висловлювання президента України, і розширений конструкт *officials in Ukraine's second biggest city of Kharkiv in the north-east, earlier said* (4), що відображає джерело низького персуазивного статусу за рахунок іменника в множині на позначення місцевих чиновників і темпоральної структури, яка репрезентує місце роботи посадовців.

Емотивна модель побудови 13 новинних текстів (8 % від загальної кількості проаналізованих статей) зумовлює вживання конструктів, які апелюють до пафосу як засобу переконання через емоції читачів. Ця модель має два варіанти: предикатний та означальний. За **предикатного** варіанта заголовки новинних текстів містять агентивний конструкт у позиції привернення

уваги в заголовку й емотивну предикативну структуру на позначення почуття чи емоції в позиції утримання уваги. При цьому предикативні конструкти позначають розчарування (*'disappointed' by <...> nomination snubs*), роздратування (*annoys both sides*), шок (*'shock' at skin cancer diagnosis*), страх (*'appalled' by reported criticism; horrified by type 1 diabetes*). Композиція новинного тексту включає початкове фокусування на референті, що переживає певний стан, агентивних конструктах в ініціальних позиціях заголовка та інтродуктивного абзацу, деталізації причини відчуттів за допомогою агентивних, локальних і темпоральних структур в інтродуктивному абзаці та виокремленні джерела інформації в постінтродуктивному абзаці.

1. *Sarah Ferguson's 'shock' at skin cancer diagnosis*

2. *The Duchess of York has spoken of her "shock" at being diagnosed with malignant melanoma, a form of skin cancer, but is in "good spirits".*

3. *In an Instagram post, she said she was "grateful for the many messages of love and support."* (www.bbc.com, 22.01.2024)

У наведеному тексті агентивна структура *Sarah Ferguson's 'shock'* (1) називає особу, яка переживає негативний стан, а використання лише імені та прізвища вказує на її високий персуазивний статус. Висунення в ініціальну позицію інтродуктивного абзацу суб'єктно-предикатної структури *The Duchess of York has spoken* (2) репрезентує її як впливове джерело інформації завдяки вказівці на офіційний титул. Локативна одиниця *in an Instagram post* (3) уточнює місце публікації висловлювання для підсилення враження переконувальної подачі матеріалу.

За другого, **означального, варіанта** патетичної моделі заголовок новинного тексту містить оцінний конструкт, одна з позицій якого заповнена прикметником, що відображає суб'єктивне сприйняття ситуації, нав'язуючи її аудиторії (*amazing, terrible, crushing*). Повторюваність таких конструктів у новинному тексті пов'язана з персуазивним статусом новини, а тому розрізняємо одно-, дво- та трирівневе вживання структур. За однорівневого використання оцінного конструкту в заголовку він лише привертає увагу читачів, а тому вплив на них малий:

1. *Iraq condemns 'irresponsible' US air strikes on Iran-backed groups*

2. *The Iraqi government has strongly condemned US strikes which targeted sites used by Iranian-backed groups in Iraq on Wednesday.*

3. *A spokesperson for Iraqi Prime Minister Mohammed Shia al-Sudani said they "blatantly" violated his country's sovereignty.* (www.bbc.com, 24.01.2024)

У наведеному новинному тексті заголовок містить оцінний конструкт *'irresponsible' US air strikes* (1), що відображає недбале ставлення до можливих поганих наслідків (Longman) і вказує на критику дій (Collins) США Іраком.

Дворівневе використання оцінних конструктив у заголовку та інтродуктивному абзаці свідчить про інтенсифікацію впливу на адресатів і його вищий ефект:

1. *La Kena: Notorious Mexican cartel leader captured*

2. *The leader of a faction of the notorious Gulf Cartel in Mexico has been arrested, local media reports.*

3. *José Alberto García Vilano, also known as La Kena or Ciclón 19, allegedly leads the violent Los Ciclones cell. (www.bbc.com, 19.01.2024)*

У цьому тексті подвійне вживання прикметника *notorious* у конструктах *notorious Mexican cartel leader* (1) та *the notorious Gulf Cartel* (2) акцентує погані вчинки (Longman) учасників події.

Для підсилення персуазивного ефекту і створення враження об'єктивного представлення подій оцінні конструкти подаються в новинних текстах як цитати очевидців або спеціалістів:

1. *Husband and son jailed for 'shocking' neglect death*

2. *The husband and son of a severely malnourished and dehydrated woman have been jailed for the "shocking and reprehensible" neglect which led to her death.*

3. *Dorothy Morgan, 71, died 10 days after she was admitted to hospital in February 2021. (www.bbc.com, 25.03.2024)*

Дворівневе вживання оцінного конструкта в заголовку *'shocking' neglect death* (1) та інтродуктивному абзаці *"shocking and reprehensible" neglect* (2), які репрезентовані як цитати експерта, має високий вплив на адресатів, підкреслюючи моральний бік вчинку (Longman).

Трирівневе використання оцінних конструктив у заголовку, інтродуктивному абзаці та основному тексті новин має найвищий вплив на читачів за рахунок постійного нагадування про певну характеристику події:

1. *Sheffield: 'Incredibly lucky' man survives parachute failure*

2. *A paraglider was "incredibly lucky" to survive, suffering only minor injuries after his parachute failed, firefighters have said.*

3. *The man, aged in his 60s, landed on a "large tent-like structure" in an industrial estate in Ecclesfield, South Yorkshire Fire & Rescue said.*

4. *It said the nature of the structure helped soften his fall on Saturday.*

5. *Gavin Jones, from the fire service, said: "In 25 years firefighting I've never known of an incident like it."*

6. *He added: "The man has been incredibly lucky and I'm just so pleased we were able to bring him to safety." (www.bbc.com, 30.03.2024)*

У наведеному новинному тексті персуазивний вплив на аудиторію здійснюється трьома способами. По-перше, тричі використано оцінний конструкт: агентивний — у заголовку *incredibly lucky man* (1), предикативний — в інтродуктивному абзаці *was "incredibly lucky"* (2) й основний

частині тексту *has been incredibly lucky* (6). По-друге, ці конструкти подані як цитати невідомих експертів (1), неназваних пожежників (2) і спеціаліста Гевіна Джонса (6). По-третє, текст містить інший оцінний конструкт для акцентування позитивного завершення події *I'm just so pleased* (6).

Висновки

Моделі аранжування новинних текстів зумовлені вживанням конструктив у послідовних блоках та абзацах. Дескриптивна модель впливає на читачів за рахунок апеляції до логосу та має чотири варіанти фокусування, тобто повторення конструктив у послідовних абзацах: початкове, з акцентом на структурі, вжитій у позиції привернення уваги; поступове, за умови послідовного висунення на початок абзаців конструктив на позначення референтів, названих у заголовку; рамкове, що полягає в повторенні конструкта, вжитого в позиції привернення уваги заголовка в ініціальной позиції інтродуктивного абзацу, і фокусуванні на референті, репрезентованого в позиції спрямовування уваги, в основній частині тексту; уточнювальне, що повторює конструкт, вжитий у позиції привернення уваги в інтродуктивному абзаці, а основний текст містить причини події або реакції експертів. Авторизаційна модель апелює до етосу завдяки наведенню точки зору відомих особистостей, спеціалістів та свідків і має три варіанти: заголовно-ініціальний, коли джерело інформації вказане в позиції привернення й утримування уваги; заголовно-фінальний, якщо джерело подане в позиції спрямовування уваги; відкладений, коли воно представлено в інтродуктивному абзаці. Емотивна модель побудови новинних текстів апелює до пафосу за допомогою емотивних предикативних конструктив або оцінних структур. Подальше дослідження вбачаємо у вивченні новинних повідомлень про виступи відомих особистостей і наративів із застосуванням конструктивного підходу.

Покликання

- Потапенко, С. (2019). Тексти англomовних новин: руйнування жанрового канону? *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 70, 64–77.
- Abbas, A. H. (2022). Politicizing the Pandemic: A Schemata Analysis of COVID-19 News in Two Selected Newspapers. *International Journal for the Semiotics of Law*, 35(3), 883–902. <https://doi.org/10.1007/s11196-020-09745-2>
- Browse, S. (2018). *Cognitive Rhetoric: The Cognitive Poetics of Political Discourse*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/lal.31>
- Collins Dictionary. (n. d.). Available online: <https://www.collinsdictionary.com> (accessed on 18.04.2024)
- Cotter, C. (2011). *News Talk. Investigating the Language of Journalism*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811975>
- Coticchia, F., & D'amato, S. (2018). Can you hear me, Major Tom? News, narratives, and contemporary military operations: the case of Italian mission in Afghanistan. *European security*, 27(2), 224–244. <https://doi.org/10.1080/09662839.2018.1484729>
- Diessel, H. (2015). Usage-based Construction Grammar. In E. Dąbrowska & D. Divjak (Eds.), *Handbook of Cognitive Linguistics*

- (pp. 296–321). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2411.5365>
- Dijk, T. A. Van (1985). Structures of news in the press. In T. A. Van Dijk (Ed.), *Discourse and Communication: New approaches to the analysis of mass media discourse and communication* (pp. 69–93). De Gruyter.
- Głaz, A., & Trofymczuk, A. (2020). Voice and viewpoint in journalistic narratives. *Language Sciences*, 80. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2020.101274>
- Goldberg, A. E. (2006). *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199268511.001.0001>
- Hilpert, M. (2021). *Ten Lectures on Diachronic Construction Grammar*. Brill. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.c.5289337.v1>
- Hoffmann, T. (2022). *Construction Grammar: The Structure of English*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1111/ijal.12461>
- Longman Dictionary of Contemporary English. (n. d.) Available online: <https://www.ldoceonline.com> (accessed on 18.04.2024)
- Lupano, E. (2018). News and Views: Definitions and Characteristics of Genres in Chinese Journalism. *Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation*, 5(2), 51–70. <https://doi.org/10.7358/lcm-2018-002-lupa>
- Nordquist, R. (2023, April 5). Construction Grammar. *ThoughtCo*. Available online: <https://www.thoughtco.com/what-is-construction-grammar-1689794> (accessed on 18.04.2024).
- Potapenko, S. (2021). Globalising and localising translation strategies from rhetorical perspective: Rendering English headlines into Ukrainian. *SHS Web of Conferences*. 105, 02001. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110502001>
- Ungerer, T., & Hartmann S. (2023). *Constructionist Approaches: Past, Present, Future*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009308717>
- Yarlott, W. V. H., Cornelio, C., Gao, T., & Finlayson, M. A. (2018). Identifying the discourse function of news article paragraphs. In *Proceedings of the Workshop on Events and Stories in the News* (pp. 25–33). Association for Computational Linguistics <https://aclanthology.org/W18-43>
- Cotter, C. (2011). *News Talk. Investigating the Language of Journalism*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811975>
- Coticchia, F., & D'amato, S. (2018). Can you hear me, Major Tom? News, narratives, and contemporary military operations: the case of Italian mission in Afghanistan. *European security*, 27(2), 224–244. <https://doi.org/10.1080/09662839.2018.1484729>
- Diessel, H. (2015). Usage-based Construction Grammar. In E. Dąbrowska & D. Divjak (Eds.), *Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 296–321). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2411.5365>
- Dijk, T. A. Van (1985). Structures of news in the press. In T. A. Van Dijk (Ed.), *Discourse and Communication: New approaches to the analysis of mass media discourse and communication* (pp. 69–93). De Gruyter.
- Głaz, A., & Trofymczuk, A. (2020). Voice and viewpoint in journalistic narratives. *Language Sciences*, 80. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2020.101274>
- Goldberg, A. E. (2006). *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199268511.001.0001>
- Hilpert, M. (2021). *Ten Lectures on Diachronic Construction Grammar*. Brill. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.c.5289337.v1>
- Hoffmann, T. (2022). *Construction Grammar: The Structure of English*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1111/ijal.12461>
- Longman Dictionary of Contemporary English. (n. d.) Available online: <https://www.ldoceonline.com> (accessed on 18.04.2024)
- Lupano, E. (2018). News and Views: Definitions and Characteristics of Genres in Chinese Journalism. *Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation*, 5(2), 51–70. <https://doi.org/10.7358/lcm-2018-002-lupa>
- Nordquist, R. (2023, April 5). Construction Grammar. *ThoughtCo*. Available online: <https://www.thoughtco.com/what-is-construction-grammar-1689794> (accessed on 18.04.2024).
- Potapenko, S. (2019). Teksty anhlomovnykh novyn: ruinovannia zhanrovoho kanonu? [English news texts: Destruction of genre canon]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filolohichna*, 70, 64–77.
- Potapenko, S. (2021). Globalising and localising translation strategies from rhetorical perspective: Rendering English headlines into Ukrainian. *SHS Web of Conferences*. 105, 02001. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110502001>
- Ungerer, T., & Hartmann S. (2023). *Constructionist Approaches: Past, Present, Future*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009308717>
- Yarlott, W. V. H., Cornelio, C., Gao, T., & Finlayson, M. A. (2018). Identifying the discourse function of news article paragraphs. In *Proceedings of the Workshop on Events and Stories in the News* (pp. 25–33). Association for Computational Linguistics <https://aclanthology.org/W18-43>

References (translated and transliterated)

- Abbas, A. H. (2022). Politicizing the Pandemic: A Schemata Analysis of COVID-19 News in Two Selected Newspapers. *International Journal for the Semiotics of Law*, 35(3), 883–902. <https://doi.org/10.1007/s11196-020-09745-2>
- Browse, S. (2018). *Cognitive Rhetoric: The Cognitive Poetics of Political Discourse*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/lal.31>
- Collins Dictionary. (n. d.). Available online: <https://www.collinsdictionary.com> (accessed on 18.04.2024)

Nataliia Talavira

Kyiv National Linguistic University, Ukraine

MODELS OF STRUCTURING ENGLISH NEWS TEXTS

The relevance of the article is determined by the attention of modern linguists to the study of texts of various genres and their impact on the target audience. The object of the research is news texts, which resort to convincing the addressee of the truthfulness of the events described, influencing their perception, judgment and worldview. There arises a problem of how news texts guide their readers in forming a particular view on the event. The persuasive nature of news texts has made it possible to study them with the help of rhetorical modes of persuasion: ethos, logos, and pathos. The purpose of the research is to establish models of structuring news texts at the level of their composition and linguistic ornamentation. The novelty of the work consists in the application of the constructionist approach, based on morphosyntactic constructions as pairings of form, meaning and functions, stored at the mental level. Constructions as speech realization of constructions represent various relations of the surrounding world. During the research, the method of continuous sampling, component, contextual and rhetorical analyses were applied. The research material comprises 150 news texts on the English website BBC News.


The results of the study. Models of structuring news texts reflect their impact on the target audience. Depending on the type of construct and its placement in the headline, lead, post-lead and the main text of the news, three models are distinguished: descriptive, authorizing and emotive. According to the descriptive model, news texts appeal to logos via arguments, judgments, and facts and are characterized by focusing, that is, the repetition of identical or synonymous agentive constructs in successive paragraphs. The authorizing model of news texts structuring is based on ethos, that is, appeal to famous personalities, experts and witnesses of the event as a mode of persuasion and a source of information. This model is embodied by predicative constructs indicating speech process in the headline or lead. The emotive model of arranging news texts appeals to pathos and is represented by emotive predicative constructs or evaluative pairings. Further research foresees considering news reports about the speeches of famous personalities and politicians and narratives using the constructionist approach.

Keywords: news text; persuasiveness; morphosyntactic construction; construct; model of structuring news texts.


Стаття надійшла до редколегії 18.04.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.8>
УДК 821.161.2-4.09"19":910.4(044):070(477.83/.86)"192"

Василь Габор

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника
вул. Стефаника, 2, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-5482-4529>
vsgabor@gmail.com

Мар'яна Комариця

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника
вул. Стефаника, 2, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-2951-1237>
komar_mar@ukr.net

«ЛИСТИ З ПАРИЖА» І «ЛИСТИ З ЛЬОНДОНУ» МИХАЙЛА РУДНИЦЬКОГО В ПРЕСІ. ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

Науковою проблемою цієї статті є способи переосмислення пізнання чужого світу в контексті реалій власної батьківщини та ословлення візії чужини, що втілюється у фактично художній твір. Об'єктом дослідження є есеї провідного галицького критика Михайла Рудницького, обрамлені у форму епістолярного жанру та опубліковані на сторінках львівського щоденника «Діло» й еміграційного журналу «Воля» в міжвоєнну добу. *Мета статті* — з'ясування репрезентативних форм зображення двох європейських культур у контексті авторського світогляду крізь призму циклів пресових публікацій «Листи з Парижа» і «Листи з Лондону» Михайла Рудницького, їх формально-стилістичних і тематичних особливостей, причин широкого резонансу в галицькій міжвоєнній пресі. Основним методом дослідження став компаративний аналіз, що передбачав порівняння як між суспільно-політичним і мистецьким життям Франції та Великої Британії, зосередженим у столицях цих країн, так і з українськими реаліями того часу.

У результаті дослідження з'ясовано, що М. Рудницький розвинув популярний жанр подорожнього нарису, надавши йому епістолярної форми та своєрідного авторського колориту. Тематика «Листів...» охоплювала широке коло суспільно-політичних, культурних, мистецьких і побутових сфер життя Парижа та Лондона, які часто інтерпретувалися в порівнянні з українськими реаліями. Міркування автора про знакові культурні інституції та мистецькі явища засвідчують спробу пошуку шляхів «вписати» Україну в загальноєвропейський контекст. Дописи критика з французької та британської столиць сприяли глибшому пізнанню духовного життя Франції й Англії; характерними стилістичними особливостями аналізованих публікацій М. Рудницького були іронія та сарказм, парадоксальність, афористичність, провокативність, що суттєво розширили наявні межі жанрів і формували яскравий та впізнаваний стиль автора. «Листи...» викликали значний резонанс і стали спонукою для аналогічних публікацій інших письменників і публіцистів.

Ключові слова: Михайло Рудницький; галицька преса; подорожній нарис; «Листи з Парижа»; «Листи з Лондону»; компаративна складова.

Постановка проблеми. Уже з XIX століття галицькій пресі був відомий жанр подорожнього нарису: у газеті «Зоря» зокрема друкувалися цикли розповідей про мандрівки Галичиною, Боснією, Італією тощо. Однак ці нариси мали описовий характер, реєструючи цікаві події, факти, етнографічні особливості різних народів. Опубліковані в часописах початку 1920-х років «Листи з Парижа» і «Листи з Лондону» Михайла Рудницького відзначалися перш за все оригінальністю стилю. Їхня емоційна наснаженість давала читачам можливість глибше відчувати історію та культуру Франції й Англії, розширювала світогляд, сприяла виробленню естетичного смаку. Згодом подорожні нариси у формі листів, написаних під час мандрів, стали трендом у західноукраїнському літературному просторі: цю ідею

підхопили й розвинули інші. Лише в «Ділі» впродовж міжвоєнного двадцятиліття були опубліковані «Листи з Парижа» (1924) Ілька Борщака, «Листи з Неаполя», «Листи з Палермо», «Листи з Африки» (1924) Степана Левинського, «Листи з Парижа» (1925) Володимира Кисілевського, «Листи з Китаю» і «Лист зі Сходу» (1933) Софії Яблонської, у «Новому Часі» — «Листи з Парижа» (1929) автора під криптонімом М. І-ко, «Листи з Риму» та «Листи з Неаполі» (1929) автора під криптонімом М-м, у «Жіночій Долі» — «Листи з над Чорного моря (до сина)» (1938) Олени Кисілевської та ін. З огляду на окреслену тенденцію й популярність у пресі «Листи...» М. Рудницького є цінним джерелом і для осмислення ролі української культурної дипломатії в країнах Західної Європи, ознайомлення галицького читача з культурою

європейських столиць, і новизни цих публікацій у формально-стилістичному та смислово-вимірах.

Аналіз останніх публікацій. Окремі аспекти листів із чужини як одного з різновидів подорожніх нарисів і їхню жанрову видозміну в популярні сьогодні в Україні тревелоги (travelogue) проаналізовано в наукових виданнях і статтях, зокрема С. Белькової (2014), Т. Бовсунівської (2009), Л. Вашківа (1998), Р. Голика (2020), Ю. Полежаєва (2012а, 2012б, 2014), К. Стецюк (2015), Т. Черкашиної (2013), О. Юферевої (2020). Кращому осмисленню задекларованої теми сприяють також наукові статті І. Погребняк (2015), Н. Розінкевич (2019), у яких висвітлено ключові аспекти подорожнього нарису, епістолярного жанру та їхньої специфіки. Новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше всебічно аналізуються маловідомі тревелоги «Листи з Парижа» і «Листи з Лондону» М. Рудницького, їхня стильова специфіка на тлі рецепції в пресовому просторі міжвоєнної доби й історичні реалії. Елементи компаративного аналізу передбачають порівняння Лондон vs Париж, а також зіставлення журнальної та книжкової форм («Листи з Лондону» і «Місто контрастів»). Використано такі *методи*: системний — для пошуку й виокремлення в «Листах з Парижа» і «Листах з Лондону» М. Рудницького новизни щодо форми і стилю; аналітичний — для осмислення специфіки ретрансляції суспільно-політичних, наукових і мистецьких явищ, використання засобів іронії та сарказму, парадоксальності, афористичних сентенцій, антитетичності й провокативності; описовий — для характеристики контенту листів із французької та британської столиць; компаративний — для увиразнення протиставних моментів у характеристиці Парижа і Лондона, зокрема в порівнянні з українськими традиціями.

Подорожні нариси у формі листів під час мандрів друкувалися у західноукраїнській пресі. Так, на межі XIX–XX століть вийшли друком «Листи з чужини» українського громадського і військового діяча, адмірала австро-угорського флоту Ярослава Окуневського на сторінках «Діла» і «Руслана», а згодом окремим виданням у двох книгах: перша побачила світ 1898 року в Чернівцях, а друга — 1902 року у Львові. Але етапною публікацією в популяризації згаданого жанру можна вважати «Листи з Парижа» і «Листи з Лондону» ще молодого й малознаного на початку 1920-х років, а згодом — відомого літературного критика М. Рудницького. У вступному слові до книги «Місто контрастів» (1929), до якого ввійшла частина листів із британської столиці, автор зазначав, що «Листи з Лондону» зробили йому свого часу славу у Львові, а коли не у всьому Львові, то бодай у гуртку деяких його «симпатій» на віддалі. Нарікали тоді, зазначав автор, що він пише «так закарлячено, що лекше читати англійську книжку зі словником. Ця слава була вповні заслужена» (Рудницький, 1929, с. 1).

Мотивацію появи цих текстів сам критик розкрив в одному з листів, розмірковуючи над важливістю і внутрішньою потребою поділитися своїми враженнями та міркуваннями. Такий умовний діалог містить елемент самодисципліни й самоосмислення:

Писання листів до земляків стає єдиною національною школою на чужині. Ви вчитесь завдяки ним: льогіки, коли роздумуєте над законами думання вашого листувача; психології, коли шукаєте мотивів його мовчання; етики, коли зносите по християнськи свою вразу і обурення; естетики, коли поширюєте обсяг своїх товариських форм до тих меж, де льогіка, психологія або етика стають лише товарицькими формами. (Рудницький, 1921m)

Із властивою письменнику парадоксальністю він підсумовував, що така школа вчить нас усього, окрім власне науки листування.

Більшість «Листів з Парижа» і «Листів з Лондону» М. Рудницького побачили світ на сторінках львівського «Діла». Через цензурні утиски газета змінювала назви: «Громадська Думка» (1920. 1 січня, ч. 1 — 26 вересня, ч. 220), «Українська Думка» (1920. 6 жовтня, ч. 1 — 13 листопада, ч. 33), «Український Вістник» (1921. 25 січня, ч. 1 — 29 вересня, ч. 198), «Громадський Вістник» (1922. 18 лютого, ч. 1 — 31 серпня, ч. 154), «Діло» (1922. 1 вересня, ч. 1 — 3 листопада, ч. 50), «Свобода» (1922. 8 листопада, ч. 9 — 31 грудня, ч. 50), «Громадський Вістник» (1923. 2 січня, ч. 1 — 1 квітня, ч. 73). Від ч. 1 за 3 квітня 1923 року остаточно повернулася до своєї первісної назви й функціонувала до вересня 1939 року, коли окупаційна радянська влада закрила її разом з усіма іншими галицькими часописами. Загалом на шпальтах «Діла» (з урахуванням зміни назв) упродовж 1920–1922 років було опубліковано двадцять шість «Листів з Парижа» і сім «Листів з Лондону». Перший «Лист з Парижа» опублікований 27 лютого 1920 року на сторінках «Громадської Думки». Ще два «Листи з Парижа» і три «Листи з Лондону» вміщені в журналі «Воля». Перший «Лист з Лондону» побачив світ 11 грудня 1920 року. Іноді М. Рудницький надсилав до редакції кореспонденції без зазначених назв, але віднести їх до згаданого циклу публікацій дає змогу тематика, як-от: «Жорж Сорель (3 нагоди смерті)», «Марсель Пруст. 18-го м. м. помер у Парижі визначний сучасний письменник...», «Партійники», «У Бритійському Музею», «Найблищі завдання англійської політики (Голос офіційної англійської преси)».

Навчаючись в Університеті Сорбонни, він водночас відвідував різні наукові й мистецькі заходи: театральні вистави, концерти, літературні вечори, мистецькі виставки. Тому в «Листах з Парижа» порушував найрізноманітніші теми — від суспільно-політичних і мистецьких до побутових

і сенсаційних. Цей цикл публікацій не тільки інформує про зміни в повоєнному Парижі, традиції виступів у французькому парламенті, враження від відвідин Французької Академії наук (а згодом і британської), а й розкриває систему спадкоємності в цій високій науковій інституції:

Згідно з традицією Академії, великий полководець мав нелегке, хоча стратегічне завдання: мав виголосити похвальну промову в честь помершого, місце якого зайняв, маркіза de Vogue, археолога. Смерть не признає льогіки. Адже археологові легше було би оцінити працю великого полководця, який часто підготував матеріал для археолога, замінюючи країну в румовища. (Рудницький, 1920a)

Та навіть розповідаючи про серйозні події, М. Рудницький часто акцентував на сенсаційних моментах і в контексті розповіді про обрання одного з унікальних членів Академії — героя Першої світової війни маршала Фердинанда Фоша — наводив дотепні відгуки французької преси про це дійство.

Як своєрідний «моральний кодекс» Рудницького-політика можна інтерпретувати статтю «Дипломатична мовчанка»: вона розкриває підґрунтя майбутніх ідеологічних конфліктів у літературному середовищі міжвоєнної Галичини аж до відомої прилюдної дискусії 1935 року між ним і Миколою Гнатишаком на тему «Чи повинен письменник мати світогляд?» З одного боку, автор статті протестує проти тенденційного представлення тогочасної політичної ситуації в Україні, коли наші дипломати за кордоном змушені були одних «вибілювати», а інших «підчорнювати», а з іншого — пропонує змінити форму пропаганди українських інтересів. Спілкуючись із чужинцями і намагаючись зрозуміти їхню національну й індивідуальну психологію, М. Рудницький зазначав, що він не в силі

повтаряти катехізмове монольогу про історію нашої самостійності і домагання нашого уряду. Я не в силі цього робити, користуючись за кожним реченням дипломатичною мовчанкою, позаяк почуваю, що п'ять хвилин пізніше мій розмовець усе забуде з захопленням, оминати мене буде на майбутнє, ще й образить мій нарід рефлексією, що всі українці є, щонайменше, нудні до загибуні. (Рудницький, 1920k)

Така ідеологічна настанова проектувалася і на сприйняття автором «земляків» (в однойменному листі), про яких він висловився не менш іронічно, аніж про потребу захисту й пропаганди українських національних інтересів. Питання діяльності українських дипломатів за кордоном М. Рудницький порушував і в «Листах з Лондону». Політична розрізненість, а нерідко і взаємне

ворогування і побороювання стали підставою для іронічного коментаря — коли наші політики «волюють на чужині працювати для тої самої справи відокремлені, а не разом, то не диво, що чужі держави не бачуть великого гріху в своїй політиці, коли працюють для відокремлення поодиноких частин України» (Рудницький, 1921a).

Етнопсихологічні аспекти порушені й у листі «Трохи гостинності», де порівнюється менталітет французів, росіян і українців у контексті взаємин «господар — гість». Однак захоплення автора широтою душі та кишені російських господарів, що відкривали особисті переживання першому зустрічному, варто цензурувати тим фактом, що після перевороту 1917 року до Франції емігрувала заможна еліта з Росії, ситуація ж на етнічних теренах цієї країни була цілком іншою, не кажучи про тих представників нації, які приїжджали в Україну «гостювати» і брали без дозволу все, що їм подобалося. Бо для французів друг — це не випадковий подорожній, а перевірена часом близька людина:

Слова «добрий знайомий» і «друг» є у Франції точними, святими словами. Вони не вживаються ніколи в комуністичному розпалі. І «час» є не менше святим словом, як слово «друг», і як це третє — «гроші». Може, тому так часто доводиться чути, як піддані бувшої російської імперії впевняють, що в Франції можна мати все за гроші. (Рудницький, 1920j)

Суспільні реалії Парижа охоплювали різні сфери: традиції французької гостинності, інститут консьєржів, атмосферу столичних парків, першотравневих святкувань, роботу поліції. Навіть питання чистоти М. Рудницький розвиває на рівні філософського узагальнення: часто гості міста нарікають на розчарування від неохайності двірця і маленьких загублених вуличок. Порівнюючи Париж із німецькими чи швейцарськими містами, де зазвичай чисто, письменник зауважував, що важко натомість ще десь знайти таку архітектурну гармонію, яка відкривається очам від Лувру до площі Конкорд і далі до Булонського лісу. Питання чистоти в його інтерпретації безпосередньо пов'язане із соціальним статусом людини, тим чи тим районом міста, а водночас це антитеза чистоти духовної та тілесної, сутності та обкладинки: «Сучасна культура знаходиться, може, в навечері безпосередніх зносин з Марксом і Марсом, однак не найшла ще кращого способу для вичищування великих домів, як перед віками, коли великих домів ще не було» (Рудницький, 1920c).

Розмірковуючи про пресу, М. Рудницький ділив її на два типи — інформаційну та партійну — за принципом поділу головних світових явищ на факти та ідеї: «Не знаю, чи є змога (і потреба) шукати в публіцистиці такої методи думання, щоби не добачувати в фактах ідей, а в ідеях фактів»

(Рудницький, 1920l). Міркування про взаємовключність цих понять перегукується з думками, висловленими через десятиліття в книзі «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932).

Літератора вабило у Франції і те, що суголосне з українськими реаліями, і те, що цілковито від них відмінне. Свідомо чи підсвідомо він у всіх листах порівнює атмосферу вдома й на чужині, на чю користь — питання дискусійне, все ж помітно, що Париж став для нього своєрідним еталоном, за яким міряє і мірятиме далі українські явища — суспільні загалом і літературні зокрема. Критерії майбутнього провідного літературного критика формували такі й подібні їм міркування:

В Парижі можна вчитись боротьби з часом, бо в ньому є багато світла та тіней, себто нюансів. Зусилля всіх творчих людей є скермоване в напрямку, де є трохи більше розуміння часу. Розуміння часу зростає з розумінням нюансів. Атмосфера критики є грою з сутінками та отрутою. (Рудницький, 1920i)

Ці роздуми безпосередньо пов'язані з пізнішим невтішим висновком М. Рудницького, що Іван Франко — єдиний український письменник, який зважився «жити з пера», бо загалом українські митці змушені були працювати політиками, юристами, журналістами, учителями і присвячувати літературній творчості лише свій вільний час. Не залишилися поза увагою автора листів і такі екзотичні явища, як паризьке метро, тенденції тогочасної моди, потрактовані як форма мімікрії, а також різноманітні сенсаційні події: як президент республіки випав з вікна свого вагона, спроба самогубства в Сені зрадженої дівчини, публікація наукової статті про ходіння на пальцях чи ж запровадження податку для неодружених чоловіків.

Чи був М. Рудницький театроманом, чи радше став ним у Франції? — відповідь на це питання дає цикл листів, присвячених паризьким театрам: «Театри», «Трохи оперетки», «Революційне табу», «Два архитвори». Характеристичною рисою французького театру критик уважав його популярність — він «не потребує чекати на новості», бо «новости чекають на нього», його виразно національний характер, що зумовило майже відсутність перекладних драматичних творів. Серед інших специфічних рис — сталість репертуару (драматург мав час писати нову п'єсу, аж поки попередня «не покине касу»), настирливість службових театральних працівників щодо глядачів, традиційна патосна манера акторів як форма збереження традиції на противагу українській тенденції до модернізації, а також і те, що театр радше існував для розваги глядача, аніж для його морального виховання.

Йшлося і про індивідуалізацію драми через акторську майстерність, що трансформувалася

в певну антиномію між драмою як найоб'єктивнішою формою літератури та її втіленням на сцені. Актор не хотів лише озвучувати написаний автором текст: «Зусилля актора, щоб індивідуалізувати кожне переживання, доводить до того, що він шукає засобів, щоб знищити поділ театру на сцену й аудиторію» (Рудницький, 1920d). М. Рудницький ставив також риторичні питання щодо визначення жанру оперети, шукав, що в ній важливіше — лібрето чи музика, глибина змісту чи популярність. Зацікавлений читач може також знайти тут короткі резюме про вистави провідних французьких драматургів того часу, розповідь про унікальну виставу, у якій знаменита Сара Бернар після ампутації ноги грала королеву — її двічі виносили на сцену в королівському кріслі. Паризька преса іронізувала з цього приводу: «Ніхто з нас не може робити собі закиду, що спізнився, щоб поглянути на Сару молодю. Коли ми вродились, то вона вже не була молодю» (Рудницький, 1920e).

Питання свободи творчості, що межує з уседозволеністю, — центральна тема листа «Революційне табу». Не тільки французький театр, а й література і преса звикли ставити під сумнів авторитетність будь-якого політичного чи культурного діяча. Цей гіпертрофований релятивізм під маскою абсолютної свободи спонукав «нищити всіма засобами» наявні інституції, ідеали й традиційні святощі, потрактовані як пережитки. Розвиток такої тенденції може призвести, на гадку автора, до того, що актор відмовлятиметься грати роль, якщо він не солідаризується зі своїм героєм, подібно як за часів Французької революції театральні діячі змушені були присягнути, що ненавидітимуть монархію і возвеличуватимуть республіку. Новітні революціонери формують ті ж принципи, що були в час абсолютизму: «Офіціальні апостоли нового революційного відродження людства ще раз вірять, що їх ідеал не може рівнятися з ніяким іншим і тому не може підлягати критиці» (Рудницький, 1920f). Серед розповідей про інші мистецькі акції — лист «Трошки танцю. — Сумне та веселе» (Рудницький, 1920b), присвячений танцівниці Габі Деліс і її бурхливому життю, та «Поетова чаша» (Рудницький, 1920g) про виставки французьких художників і засноване гуртком молодих поетів однойменне товариство.

Переїзд до Лондона в кінці 1920 року був зумовлений бажанням М. Рудницького вдосконалити англійську мову. Значна частина «Листів з Лондону» та окремі публікації, надіслані з британської столиці, що спочатку друкувались у пресі, згодом склали книгу «Місто контрастів: Вражіння з Лондону» (Львів, 1929). Щоправда, деякі тексти зазнали змін, а окремі навіть написані по-новому. Так, цілком відмінними є «Лист з Лондону. Перше вражіння» (Рудницький, 1921b) і розділ «I. Перше вражіння» із книги «Місто контрастів». Але справді перше враження таки

виявилось яскравішим, колоритнішим, багатшим на мовно-стилістичні засоби, натомість у книжці переважає описовість. Те саме можна сказати і, порівнюючи газетну публікацію «У Бритійському Музею» із розділом «VIII. Бритійський Музей»: на противагу міркуванням про вагомість для країни такого культурного закладу увагу зосереджено на описі колекції. У згаданій книзі М. Рудницький змінював також окремі назви листів. Наприклад, «Лист з Лондону. Погода» отримав у книзі поетичнішу назву «Поезія мряки», а «Преса» перетворилася на «Часописи», також закінчення цих текстів цілком різні. У газетному «листі» М. Рудницький розмірковував над жанром есею, виплеканим Даніелем Дефо, Свіфтом, Стілем і Еддісоном, який Франція розвинула й довела до рівня мистецтва та «пристрасті». Також критик стисло охарактеризував два різновиди англійських видань — «magazines» і «reviews»: якщо перший тип був присвячений майже виключно красному письменству й містив із десятків оповідань і романів з ілюстраціями до тексту, то в другому переважали критичні нариси. Натомість у книзі немає навіть згадки про жанр есе, а завершує розділ пасаж про довіру преси до своїх авторів і читачів. Цей факт цікавий із того погляду, що в журналістській діяльності М. Рудницького есей став основним жанром, очевидно, не без впливу французької преси. Але згодом автор, імовірно, не хотів зосереджувати увагу читачів на цьому впливі, щоб уникнути критичних звинувачень.

Характерна риса англійської преси та вихованого нею громадянства — правдомовність: ніхто не зважиться сказати брехні, а якщо не можна висловити всієї правди, то достатньо мовчати і «проречисто заціплених зубів, з яких можна вичитати більше, як поміж рядками преси...» (Рудницький, 1929, с. 114). Тож якщо в характеристиці французької преси М. Рудницький виокремлював інформаційні та партійні видання, то в британській його захоплювала чіткість викладу, поєднана з анонімністю публікацій, бо «англійський щоденник є щоденною малою підручною енциклопедією практичних фактів» (Рудницький, 1921d). Таким чином, в оцінці специфіки французьких і британських часописів застосовано різні критерії.

Тематика «Листів із Лондону» охоплювала розмаїття суспільно-культурної та політичної сфер: від першого знайомства з британською столицею до ролі Академії наук, популярності мітингів і тематичних дискусій у Гайд Парку, важливості листування і, звичайно, специфіки знаменитої англійської погоди. Щоправда, назви публікацій не завжди розкривають їхнього справжнього змісту: наприклад, лист про Академію наук у Британії став для автора приводом згадати «незлим тихим словом» діяльність українських наукових інституцій: «Я не мав ніколи чести бути присутнім на засіданні Української Академії Наук. Знаю лише, що вимучені студентські

матеріяли збогачували “Записки Наук. Тов. ім. Шевченка”, яке здебільша вважають матеріялами нашої Академії Наук» (Рудницький, 1921c). На гадку автора листа, філологічні студії не повинні бути «нудними», а науковець має володіти талантом зацікавити читача або слухача, бо філологи, які тривалий час опрацьовують наукові джерела (власне «сидять між шпаргаллям»), несуть атмосферу хімічної «деперсоналізації», тобто втрачають чуття живого слова. М. Рудницький порівнював також специфіку роботи Академії Наук у Франції та Великій Британії, однак ці оцінки не порушували академічної паритетності й поваги, як у ситуації з українськими вченими.

З передмови до книги «Місто контрастів» довідуємося також про казус із публікацією двох листів із Лондона: у лютому 1922 року М. Рудницький надіслав до «Громадського Голосу» одночасно два листи: «Мітинг» про велелюдні збори англійського відділу Ліги Націй і «Трохи слави» про Вестмінстерський собор, а редактор у поспіху помилково додав до першого фейлетону закінчення другого. Тож, на думку М. Рудницького, читачів мало вельми здивувати те, чому розповідь про віче в найбільшому лондонському залі Albert Hall про доцільність «вічного миру» між «буржуазним імперіялістом» і «соціалістичним апостолом» закінчується розміркуванням про славу: «У чужій славі звеличуємо власний образ: дійсний або уявлений, нехтуючи в ній те, завдяки чому вона зродилась: талант» (Рудницький, 1922). Коли ж автор надіслав до редакції газети спростування цього «викривленого хвоста» фейлетону, то через тиждень отримав відповідь, що ніхто з читачів не помітив цієї помилки (Рудницький, 1929, с. I–II). Справді, доданий фінал звучить нелогічно в цьому контексті, однак з огляду на характерну для Рудницького парадоксальність читачі могли сприйняти його як улюблений автором каламбур.

Коли письменникові випала нагода написати ще раз про Вестмінстерський собор до книги «Місто контрастів», то він охоче схопився за неї, щоб усі читачі не думали про Лондон як про місто туману, про яке можна писати «лише мрячно» (Рудницький, 1929, с. II). Тож якщо в листі «Перше вражіння» в «Українському Вістнику» увага зосереджена на емоційному тлі від денних сутінок при спогляданні міста зі «шпилю автобуса», то в книзі — власне на характеристиці Лондона як міста контрастів. Цікаво, що М. Рудницький не присвятив окремого листа французькій столиці — Парижу, на відміну від Лондона. Можливо, тому, що дух Парижа присутній чи не в кожному листі з Франції, він настільки багатограний, що його не можна вичерпати одним есеєм.

У листі з Лондона «II. Між Парижем і Лондоном» М. Рудницький протиставив дві столиці та культури двох народів як утілення серця і розуму, індивідуалізму і колективізму. Париж — представник культури, що плекає культ індивідуальності

та вірить, що «очі всіх культур є звернені на її силу» і що всі її розуміють. Натомість Лондон представляє культуру, що «плекає культ усупільнення» і вірить, що «її очі є звернені на слабощі всіх культур» і вона всіх розуміє. Ментальне ж провалля між двома народами втілене в образі моря: «Між Парижем і Лондоном лежить море. Коли хто хоче підкреслити різницю двох культур, не може сказати більше» (Рудницький, 1920n). Насправді, на гадку автора, мало є великих міст, які знають так багато про себе і так уважно стежать одне за одним, як Париж і Лондон, однак і контрасти, і паралелі вириваються між ними не рідше, ніж хвилі моря, що б'ється об береги їхніх країн. Порівняння двох ментальностей може відкривати і ширші перспективи, і глибші проблеми, бо море лежить не лише між Парижем і Лондоном. Іронічний коментар автора розкривав глибинний антагонізм у світовій цивілізації:

Коли в тузі за власною національною культурою добачуємо докази культури у факті, що якийсь нарід любить свою національну традицію або кольоніальну торгівлю, уявляємо собі, що досить любити чужі кольонії або власну національну традицію, щоби мати й власні кольонії завдяки національній традиції або національну традицію завдяки кольоніям. (Рудницький, 1920n)

Докладніше розкриває цю тему допис «Порозуміння чи непорозуміння? (Лист з Лондону)», де аналізуються перспективи потенційного союзу обох держав, зокрема воєнного, у контексті спільної боротьби проти Німеччини і пресовий дискурс щодо цього питання.

Галицьке українське суспільство, занурене у вирішення складних політичних проблем, мало цікавилось життям поза власними кордонами — хіба в контексті підтримки національних змагань українців іншими державами. Поява «Листів з Парижа» і «Листів з Лондону» пера М. Рудницького змусила читацьку аудиторію ширше поглянути на тогочасний світ. Тож не диво, що публікації захоплено привітав Євген Маланюк в огляді «На провесні. Виїмки з блок-нота літератора» (Маланюк, 1922a, 1922b) на шпальтах перемиського «Українського Голосу»:

Це приклад того, що може дати студіювання і солідна праця на царині форми і стилю для української мови, котра з літературної кузні Рудницького приймає блиск і гнучкість стилета парижського апаша [розбійника]. А цього літератора далеко не можна запідозрити ні в таланті, ні в яких-небудь надзвичайних здібностях. Це тільки інтелігентна, фахово освічена людина, але зі смаком, почуттям стилю і... волею до праці. (Маланюк, 1922a)

Є. Маланюк хоча й хвалить автора «Листів...» за системне ознайомлення із життям французької та британської інтелігентних спільнот, відзначає добрий, вишколений на французьких зразках стиль автора, але водночас не менш іронічно, аніж сам Рудницький, відмовляє йому в письменницькому таланті. Усе ж така контroversійна оцінка не стала на заваді поради деяким поетам звернути увагу «на фільольогічні досягнення Михайла Рудницького» та перейняти його досвід.

Що ж саме найбільше приваблює Є. Маланюка у формі та стилі цих листів? Детальний аналіз «Листів з Парижа» і «Листів з Лондону» дає змогу виокремити характерні стилістичні особливості письма Рудницького: парадоксальність, афористичність, антитетичність, провокативність, які й творили його яскравий і впізнаваний стиль. Можна сформувати своєрідну галерею афористичних висловів із «Листів...»: описувати своє перше враження незвичайно важко, бо воно не є вже першим, коли його описуємо; відомо, що Лондон є велетнем, однак велетень, якого не можна охопити одним поглядом, не різниться від карлика, на якого треба дивитись крізь мікроскоп; найбільш традиційним є тут сам поступ, а найбільше поступовою сама традиція; любов у Парижі є не лише законом природи, але й законом мистецтва; нові шляхи творчості не є затоптуванням старих; закони доброго тону не є наукою; нічне життя є повільною смертю — кажуть ті, для яких денне є швидким похороном; метро можна вважати символом французької столиці, і хоч символи шукають звичайно під небесами, але чи не стає він справді глибоким тоді, коли міститься глибоко під землею?

Потяг М. Рудницького до сенсаційних і богемних тем, з одного боку, викликав значне зацікавлення читацької аудиторії, а з другого — обурення деяких критиків, зокрема д-ра О. Гавриїла Костельника. Стосувалося воно перш за все морального аспекту — один із провідних католицьких критиків і філософів Галичини вважав неприйнятним як іронізувати на релігійні теми (пристрасть М. Рудницького до парадоксів іноді межувала з богохульством), так і захоплюватися «бульварним Парижем» у той час, коли найкращі сини України гинули в польських концтаборах. Опублікована в журналі «Нива» гостра рецензія Г. Костельника «Листи з Парижа» (криптонім Ко розкритий у змісті ч. 1/2) мала нетрадиційну форму. Тут не знайти аналітики чи логічних аргументів — рецензент вирішив діяти за принципом «бий ворога його ж зброєю» і тому вибудував власний афористичний ряд на означення автора «Листів...» у контексті французьких реалій, які він описав: десеровий атеїст, злітературизований розум, Варава українізму, перфумований Діоген цинік, патентований арбітр елегантних ніжок парижанки, митець філософського кабаре тощо. А на потенційні зауваження опонентів, що такі титули дивні чи ж невідповідні, відповідав:

Але ж вони якраз уложені в дусі п. М. Рудницького! Декотрі з них таки сам п. М. Рудницький собі надає, а решта — хоч дивна, — таки не є безпідставна. Прецінь тут ходить лиш о се, щоби сказати щось для пози та для наркози, а сама суть річи може собі бути «щось і нічо». Хто важиться в своїй перфумованій глупості Христа називати «Юдою юдаїзму», як се п. М. Рудницький робить, сей бурить всі згляди людяности, і такого можна вже називати навіть «цимбалом ідіотизму». (Костельник, 1920, с. 53)

Різке неприйняття Г. Костельником і самого М. Рудницького, і його «Листів з Парижа» вражає читача й водночас змушує пояснити окремі судження критика. Врешті, він і сам почував себе до обов'язку прокоментувати принаймні означення «Варава українізму», яким охрестив літератора. На його думку, доля була прихильною до М. Рудницького більше, ніж до інших, «ліпших синів» многотраждального українського народу, бо послала його до Парижа, а не до Домб'я, Тухольки і т. д. Тож М. Рудницький належно оцінив цей дар долі, на гадку рецензента, і, оглядаючи ніжки парижанок, бавиться своїм «десеровим атеїзмом» і «парфумованим цинізмом», «і нас, сидячих в долині смерті і горя, трактує він своїми присмаками...» (Костельник, 1920, с. 53). Якби ж він побув у Домб'ю чи Бересті, то навряд чи йому хотілося би потішати читачів такими темами. Себто критик не сприймав не лише тематики «Листів з Парижа», а й їхнього стилю, який якраз і робив публікації М. Рудницького яскравими і впізнаваними. Навіть запевнення Г. Костельника в намаганні бути справедливим і визнанні за М. Рудницьким таланту супроводжувалися висловленням жалю про змарновані можливості. Особливо гостро рецензент відгукнувся про лист із Парижа п. н. «Свято Жанни Дарк» (Рудницький, 1920h). Він вважав його «вітренням спліснілої полови», порожньою балаканиною, тож закликав редакцію «Громадської Думки» покинути «манію збирання морської піни, принаймні в тім часі, коли нам треба хліба, здоров'я і свободи» (Костельник, 1920, с. 56).

На відміну від Г. Костельника, у Степана Чарнецького цей самий нарис викликав позитивні емоції: у дотепному фейлетоні «На маргінесі “Листа з Парижа”» (1920) під псевдонімом Тиберій Горобець він цілком у річищі стилістики самого Рудницького ставить чільним питання «Жанна д'Арк була... брюнеткою чи блондинкою?»

Хоч, за зізнанням самого М. Рудницького, «Листи з Лондону» принесли йому славу у Львові, книга «Місто контрастів» (Львів, 1929) викликала водночас доволі гостру критику, і не тільки щодо тематики. Володимир Безушко, наприклад, у рецензії «Одно популярне видання. (Мих. Рудницький, Місто контрастів)» (Безушко, 1930a, 1930b) звернув увагу на численні прогріхи автора

щодо вимови англійських слів, а також правопису, пунктуації й коректури, резюмуючи так свої міркування: «З формальної сторони “Місто контрастів” рішучо не англійське. Такої великості похибок в англійським популярнім виданню не знайдете» (Безушко, 1930a). Не можна не помітити в цій репліці заувагу щодо нерозуміння чогось більшого, аніж правопис, власне сутності англійського способу мислення.

Висновки. Цикли пресових публікацій «Листи з Парижа», «Листи з Лондону» і книга «Місто контрастів. Вражіння з Лондону» відомого українського літературного критика Михайла Рудницького, опубліковані на сторінках львівського «Діла», яке через цензурні утиски виходило також під іншими назвами, та віденської «Волі», дають можливість зробити такі висновки. 1. М. Рудницький розвинув жанр подорожнього нарису, популярний у галицькій пресі XIX–XX століть, надавши йому епістолярної форми та своєрідного авторського колориту. 2. Тематика «Листів...» охоплювала широке коло суспільно-політичних, культурних, мистецьких і побутових сфер життя Парижа і Лондона, які часто інтерпретувалися в порівнянні з українськими реаліями. 3. Міркування автора про знакові культурні інституції та мистецькі явища засвідчують спробу пошуку шляхів «вписати» Україну в загальноєвропейський контекст. 4. Дописи критика з французької та британської столиць сприяли глибшому пізнанню духовного життя Франції й Англії та збагачували жанрову палітру видань, у яких публікувалися. 5. Характерними стилістичними особливостями аналізованих публікацій М. Рудницького були іронія та сарказм, парадоксальність, афористичність, провокативність, що суттєво розширили наявні межі жанрів — як епістолярного, так і подорожнього нарису, формували яскравий і впізнаваний стиль автора. 6. «Листи...» викликали значний резонанс у західноукраїнській пресі початку 1920-х років і стали спонукою для аналогічних публікацій інших письменників і публіцистів: Софії Яблонської, Олени Кисілевської, Степана Левинського, Володимира Кисілевського та ін.

Покликання

- Безушко, В. (1930a, 5 травня). Одно популярне видання (Мих. Рудницький, Місто контрастів). *Новий Час*, 49, 8.
- Безушко, В. (1930b, 12 травня). Одно популярне видання (Мих. Рудницький, Місто контрастів). *Новий Час*, 52, 10.
- Белькова, С. (2014). Модифікації подорожнього нарису в українських газетних ЗМІ. *Наукові записки Інституту журналістики*, 54, 147–150.
- Бовсунівська, Т. (2009). *Теорія літературних жанрів*. ВПЦ «Київський університет».
- Вашків, Л. (1998). *Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі*. Поліграфіст.
- Голик, Р. (2020). Згадати час і простір: мемуаристика й література подорожей у галицькій культурній традиції. У Т. Пастух (Ред.), *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX — першої половини XX століття* (с. 472–561).

- Костельник, Г. [Ко]. (1920). «Листи з Парижа». *Нива*, 1/2, 53–56.
- Маланюк, Е. (1922a). На провесні. Віймки з блок-нота літератора. *Український Голос*, 2(131), 1–2.
- Маланюк, Е. (1922b). На провесні. Віймки з блок-нота літератора. *Український Голос*, 3(132), 2.
- Погребняк, І. (2015). Епістолярний жанр у діакронній проекції. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 1(9). [https://doi.org/10.28925/2311-259x.2018\(1\)1526](https://doi.org/10.28925/2311-259x.2018(1)1526)
- Полежаєв, Ю. (2012a). Розвиток просвітницької тревел-журналістики в Україні (середина XIX — початок XX століття). *Держава та регіони*, 4(31), 106–110.
- Полежаєв, Ю. (2012b). До витоків тревел-журналістики в Україні: література мандрів. *Держава та регіони*, 4(12), 109–114.
- Полежаєв, Ю. (2014). Тревел-журналістика як об'єкт наукової рефлексії: здобутки, проблеми та перспективи. *Психолінгвістика*, 16, 322–331.
- Розінкевич, Н. (2019). Жанрова специфіка творів мандрівної літератури. *Закарпатські філологічні студії*, 2(7), 144–149.
- Рудницький, М. (1920a). Лист з Парижа: Довкола Французької Академії. *Громадська Думка*, 49, 2–3.
- Рудницький, М. (1920b). Лист з Парижа: Трошки танцю. — Сумне та веселе. *Громадська Думка*, 56, 2–3.
- Рудницький, М. (1920c). Лист з Парижа: Бруд і чистота Парижа. *Громадська думка*, 76, 2–3.
- Рудницький, М. (1920d). Лист з Парижа: Театри. *Громадська Думка*, 87, 3–4.
- Рудницький, М. (1920e). Лист з Парижа: Два архитвори. *Громадська Думка*, 131, 2–3.
- Рудницький, М. (1920f). Лист з Парижа: Революційне табу. *Громадська Думка*, 132, 2–3.
- Рудницький, М. (1920g). Лист з Парижа: Поетова чаша. *Громадська Думка*, 133, 2–3.
- Рудницький, М. (1920h). Лист з Парижа: Свято Жанни Дарк. *Громадська Думка*, 141, 2.
- Рудницький, М. (1920i). Лист з Парижа: Трохи більше часу. *Громадська Думка*, 175, 2.
- Рудницький, М. (1920j). Лист з Парижа: Трохи гостинності. *Громадська Думка*, 178, 2–3.
- Рудницький, М. (1920k). Лист з Парижа: Дипломатична мовчанка. *Українська Думка*, 15, 2–3.
- Рудницький, М. (1920l). Лист з Парижа: Часописи. *Воля*, 9, 434–436.
- Рудницький, М. (1920m). Лист з Лондону: I. Листування. *Воля*, 11, 543–545.
- Рудницький, М. (1920n). Лист з Лондону: II. Між Парижем і Лондоном. *Воля*, 12, 609–610.
- Рудницький, М. (1921a). Лист з Лондону: III. Літературна мова в політиці. *Воля*, 4, 186–188.
- Рудницький, М. (1921b). *Рудницький М.* Лист з Лондону. Перше враження. *Український Вістник*, 79, 5.
- Рудницький, М. (1921c). *Рудницький М.* Лист з Лондону. В Академії Наук. *Український Вістник*, 128, 2.
- Рудницький, М. (1921d). Лист з Лондону. Преса. *Український Вістник*, 181, 3–4.
- Рудницький, М. (1922). Лист з Лондону. Мітінг. *Громадський Вістник*, 6, 3–4.
- Рудницький, М. (1929). *Місто контрастів. Вражіння з Лондону.* Просвіта.
- Стецюк, К. (2015). Жанр подорожнього нариса на сторінках галицької щоденної преси (кінець XIX — початок XX ст.). *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 5, 394–415.
- Чарнецький, С. [Тиберій Горобець]. (1920). На маргінесі «Листа з Парижа». *Громадська Думка*, 143, 3.
- Черкашина, Т. (2013). Формування жанрів спогадової літератури. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*, 4.11, 302–307.
- Юферева, О. (2020). Уявні світи у тревелозі Ярослава Окуневського «Листи з чужини». У Т. Пастух (Ред.), *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX — першої половини XX століття* (с. 449–469).

References (translated and transliterated)

- Bezushko, V. (1930a, May 5). *Одно популярне видання (Mykh. Rudnytskyi, Misto kontrastiv)* [One popular edition (Mikh. Rudnytskyi, City of Contrasts)]. *Novyi Chas*, 49, 8.
- Bezushko, V. (1930b, May 12). *Одно популярне видання (Mykh. Rudnytskyi, Misto kontrastiv)* [One popular edition (Mikh. Rudnytskyi, City of Contrasts)]. *Novyi Chas*, 52, 10.
- Belkova, S. (2014). *Модифікації подорожнього нариса в українській газетній ЗМІ* [Modifications of the travel essay in the Ukrainian newspaper media]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 54, 147–150.
- Bovsunivska, T. (2009). *Теорія літературних жанрів* [Theory of literary genres]. VPC "Kyivskyi universytet".
- Charnetskyi, C. [Tyberii Horobets]. (1920). *На маргінесі "Листа з Парижа"* [On the margin "Letter from Paris"]. *Hromadska Dumka*, 143, 3.
- Cherkashyna, T. (2013). *Формування жанрів спогадової літератури* [Formation of genres of memoir literature]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnogo universytetu imeni V. O. Sukhomlyns'koho. Seriya: Filolohichni nauky*, 4.11, 302–307.
- Holyk, R. (2020). *Zhadaty chas i prostir: memuarystyka i literatura podorozhei u halytskii kulturnii tradytzii* [To remember time and space: travel memoirs and literature in the Galician cultural tradition]. In T. Pastukh (Ed.), *Stratehii memuarnoi ta mandrivnoi literatur zakhidnoukrainskykh pismennykiv druhoi polovyny XIX — pershoi polovyny XX stolittia* (pp. 472–561).
- Kostelnik, H. [Ko]. (1920). "Lysty z Paryzha" ["Letters from Paris"]. *Nyva*, 1/2, 53–56.
- Malaniuk, E. (1922a). *На провесні. Віймки з блок-нота літератора* [In the spring. Excerpts from the notebook of the writer]. *Ukrainskyi Holos*, 2, 1–2.
- Malaniuk, E. (1922b). *На провесні. Віймки з блок-нота літератора* [In the spring. Excerpts from the notebook of the writer]. *Ukrainskyi Holos*, 3, 2.
- Pohrebniak, I. (2015). *Епістолярний жанр у діакронній проекції* [Epistolary genre in diachronic projection]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 1(9). [https://doi.org/10.28925/2311-259x.2018\(1\)1526](https://doi.org/10.28925/2311-259x.2018(1)1526)
- Poliezhayev, Yu. (2012a). *Розвиток просвітницької тревел-журналістики в Україні (середина XIX — початок XX століття)* [Development of educational travel journalism in Ukraine (mid-19th — early 20th centuries)]. *State and Regions*, 4(31), 106–110.
- Poliezhayev, Yu. (2012b). *До витоків тревел-журналістики в Україні: Література мандрів* [To the origins of travel journalism in Ukraine: Travel literature]. *State and Regions*, 4(14), 109–113.
- Poliezhayev, Yu. (2014). *Тревел-журналістика як об'єкт наукової рефлексії: Здобутки, проблеми та перспективи* [Travel journalism as an object of scientific reflection: Achievements, problems and prospects]. *Psycholinguistics*, 16, 322–331.
- Rozinkevych, N. (2019). *Занова специфіка творів мандрівної літератури* [Genre specificity of works of traveling literature]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 2(7), 144–149.
- Rudnytskyi, M. (1920a). *Лист з Парижа: Довкола Французької Академії* [Letter from Paris: Around the French Academy]. *Hromadska Dumka*, 49, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920b). *Лист з Парижа: Трошки танцю. — Сумне та веселе* [Letter from Paris: A little dance. — Sad and funny]. *Hromadska Dumka*, 56, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920c). *Лист з Парижа: Бруд і чистота Парижа* [Letter from Paris: Dirt and cleanliness of Paris]. *Hromadska Dumka*, 76, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920d). *Лист з Парижа: Театри* [Letter from Paris: Theaters]. *Hromadska Dumka*, 87, 3–4.
- Rudnytskyi, M. (1920e). *Лист з Парижа: Два архитвори* [Letter from Paris: Two masterpieces]. *Hromadska Dumka*, 131, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920f). *Лист з Парижа: Революційне табу* [Letter from Paris: Revolutionary taboo]. *Hromadska Dumka*, 132, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920g). *Лист з Парижа: Поетова чаша* [Letter from Paris: Poet's bowl]. *Hromadska Dumka*, 133, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920h). *Лист з Парижа: Свято Жанни Дарк* [Letter from Paris: Joan of Arc holiday]. *Hromadska Dumka*, 141, 2.
- Rudnytskyi, M. (1920i). *Лист з Парижа: Трохи більше часу* [Letter from Paris: A little more time]. *Hromadska Dumka*, 175, 2.

- Rudnytskyi, M. (1920j). Lyst z Paryzha: Trokhy hostynnosti [Letter from Paris: A little hospitality]. *Hromadska Dumka*, 178, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920k). Lyst z Paryzha: Diplomatychna movchanka [Letter from Paris: Diplomatic silence]. *Ukrainska Dumka*, 15, 2–3.
- Rudnytskyi, M. (1920l). Lyst z Paryzha: Chasopysy [Letter from Paris: Newspapers]. *Volia*, 9, 434–436.
- Rudnytskyi, M. (1920m). Lyst z Londonu: I. Lystuvannia [Letter from London: Correspondence]. *Volia*, 11, 543–545.
- Rudnytskyi, M. (1920n). Lyst z Londonu: II. Mizh Paryzhem i Londonom [Letter from London: II. Between Paris and London]. *Volia*, 12, 609–610.
- Rudnytskyi, M. (1921a). Lyst z Londonu: III. Literaturna mova v politytsi [Letter from London: III. Literary language in politics]. *Volia*, 4, 186–188.
- Rudnytskyi, M. (1921b). Lyst z Londonu. Pershe vrazhinnia [Letter from London: First impression]. *Ukrainskyi Vistnyk*, 79, 5.
- Rudnytskyi, M. (1921c). Lyst z Londonu. V Akademii Nauk [Letter from London: In the Academy of Sciences]. *Ukrainskyi Vistnyk*, 128, 2.
- Rudnytskyi, M. (1921d). Lyst z Londonu. Presa [Letter from London: Press]. *Ukrainskyi Vistnyk*, 181, 3–4.
- Rudnytskyi, M. (1922). Lyst z Londonu. Miting [Letter from London: Meeting]. *Hromadskyi Vistnyk*, 6, 3–4.
- Rudnytskyi, M. (1929). *Misto kontrastiv. Vrazhinnia z Londonu* [City of Contrasts. Impressions from London]. Prosvita.
- Stetsiuk, K. (2015). Zhanr podorozhnoho narysu na storinkakh halytskoi shchodennoi presy (kinets XIX — pochatok XX st.) [The genre of the travel essay on the pages of the Galician daily press (end of the 19th — beginning of the 20th century)]. *Proceedings of Research and Scientific Institute for Periodicals*, 5, 394–415.
- Vashkiv, L. (1998). *Epistoliarna literaturna krytyka: stanovlennia, funktsii v literaturnomu protsesi* [Epistolary literary criticism: formation, functions in the literary process]. Polihrafist.
- Yufereva, O. (2020). Uivni svity u trevelozi Yaroslava Okunevskoho “Lysty z chuzhyny” [Imaginary worlds in the travelogue of Yaroslav Okunevsky “Letters from a foreign land”]. In T. Pastukh (Ed.), *Stratehii memuarnoi ta mandrivnoi literatury zakhidnoukrainskykh pysmennykh druhoi polovyny XIX — pershoi polovyny XX stolittia* (pp. 449–469).

Vasyl Gabor

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, Ukraine

Mariana Komarytsia

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, Ukraine

“LETTERS FROM PARIS” AND “LETTERS FROM LONDON” BY MYKHAILO RUDNYTSKYI IN THE PRESS. TEXTS AND CONTEXTS

The research problem of this article is the ways of rethinking the knowledge of the foreign world in the context of the realities of one's own homeland and the definition of the vision of a foreign land that is embodied in an actual work of art. The object of the study is the essays of the leading Galician critic Mykhailo Rudnytskyi, framed in the form of an epistolary genre and published in the pages of the Lviv daily *Dilo* and the emigration magazine *Volia* in the interwar period. The purpose of the article is to clarify the representative forms of depicting two European cultures in the context of the author's worldview through the prism of the cycles of press publications *Letters from Paris* and *Letters from London* by Mykhailo Rudnytskyi, their formal, stylistic and thematic features, and the reasons for their wide resonance in the Galician interwar press. The main method of the study was comparative analysis, which involved a comparison between the socio-political and artistic life of France and Great Britain, centred in the capitals of these countries, and the Ukrainian realities of the time.


The study has shown that M. Rudnytskyi developed the popular genre of travel essay, giving it an epistolary form and a peculiar author's flavour. The subject matter of the *Letters...* covered a wide range of socio-political, cultural, artistic and everyday life in Paris and London, which were often interpreted in comparison with Ukrainian realities. The author's reflections on iconic cultural institutions and artistic phenomena demonstrate an attempt to find ways to 'fit' Ukraine into the pan-European context. The critic's reports from the French and British capitals contributed to a deeper understanding of life in France and England; the characteristic stylistic features of M. Rudnytskyi's publications were irony and sarcasm, paradox, aphorism, provocativeness, which significantly expanded the existing boundaries of genres and formed the author's bright and recognisable style. *Letters...* caused a significant resonance and became an incentive for similar publications by other writers and publicists.

Keywords: Mykhailo Rudnytskyi; Galician press; travel essay; *Letters from Paris*; *Letters from London*; comparative component.

Стаття надійшла до редколегії 12.06.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.9>
УДК 821.161.2.09-028.52:314.151.3-054.7(477)

Віра Просалова

Донецький національний університет імені Василя Стуса
вул. 600-річчя, 21, Вінниця, 21021, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-8498-7719>
virakalon@gmail.com

БІОГРАФІЧНІ ЧИННИКИ ПСЕВДОНІМІКИ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ У ТАБОРАХ ДІ-ПІ

У статті зосереджено увагу на псевдонімах тих українських літераторів, які, пройшовши крізь горнило сталінських репресій і концтаборів, у повоєнний час потрапили до таборів Ді-Пі. Тавро «ворога народу» змушувало їх докладати всіх зусиль, аби уникнути репатріації. Метою цього дослідження є реконструкція тих біографічних чинників, що вплинули на псевдоніміку авторів-експатріантів.

Предметом студії стали біографічні відомості, особисті риси характеру, родинні обставини, нерідко місце ув'язнення, що в повоєнний час визначали коло авторських рефлексій і знайшли експліцитний чи імпліцитний вияв у прибраних іменах. Для досягнення поставленої мети застосовано історико-порівняльний і біографічний методи дослідження, що дають змогу, з одного боку, реконструювати біографічні колізії кожного окремо взятого автора, а з іншого — розглядати неповоротливців як доволі строкату спільноту, об'єднану подібними бажаннями і метою.

У результаті дослідження з'ясовано, що письменники творили псевдоніми від назв українських етнічних регіонів, міст, сіл, річок, островів, рослин чи тварин, власних чи батькових імен. Автори ховалися за дівочими прізвищами своїх матерів, таїлися за іменами відомих літературних героїв. Для уникнення репатріації вони вдавалися до псевдоандронімів (Катерина Перелісна — Клим Пищик, Ольга Петик — Володимир Ольгович) та псевдогінімів (Володимир Куліш — Серафима Гусочка). Проте досить рідко вдавалися до творення псевдонімів за допомогою анаграми.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні функціонального навантаження прибраних імен, які служили не лише для конспірації експатріантів, а й для їхньої автوپрезентації в чужомовному світі, нерідко виявлялися знаком появи нового авторського амплуа.

Ключові слова: біографія; експатріант; псевдонім; псевдоандронім; псевдогінім; Ді-Пі.

Ми не емігранти. Ми післанці українського народу...
Улас Самчук

Постановка проблеми в загальному вигляді.

Псевдонімія відома давно, ще з античних часів, і зумовлена бажанням приховати справжнього автора твору. В українських письменників, які після Другої світової війни потрапили в табори для переміщених осіб, причин для приховування власних імен було достатньо: бажання обірвати ланцюг переслідувань, що тягнувся ще з України, страх за своїх рідних, які могли постраждати, загроза депортації... Улас Самчук писав про атмосферу в таборах Ді-Пі:

Тривоги... Непевність, шукання місця. І загроза «родіни». Її агентура на кожному кроці. Людей ловлено по дорогах, по приватних домах, по таборах, звозувано за колючі дроти і американськими військовими вантажниками, мов би товар, відвозувано за «залізну куртину». Це значило Сибір, каторга, рабство. Слово «родіна» стало страшаком. (Самчук, 1979, с. 7)

Щоб уникнути депортації, переміщені особи приховували родинні зв'язки, своє соціальне походження, перекручували час і місце народження, змінювали літери в прізвищах, як Василь Гайворонський, який завдяки цьому став Гайдарівським, тікали з таборів Ді-Пі, як, наприклад, Федір Габелко. У зв'язку з тим, що на українців, які перебували під польською юрисдикцією, не поширювалися домовленості союзників, неповоротливці прагнули дістати рятівну для них довідку, що до 1939 року вони мешкали на території Галичини або Волині. Іноді було достатньо, щоб це підтвердила інша особа з того регіону.

Депортація переміщених осіб час від часу приводила до відчайдушного опору. Інформацію про це можна знайти в часописі «Українські вісті», що виходив у Німеччині в 1945–1978 роках. «У дописі “Могили жертв репатріації” йдеться про цвинтар біля табору в Мюнстері, на якому поховано 79 жертв репатріації 1945 р., тих, що заподіяли собі смерть, коли їх силою хотіли

забрати червоні напасники... Майже на кожному хресті над могилами майорить тризуб» (Цитую за: Козак, 2013).

Найбільшою загрозою для переміщених осіб у повоєнний час були радянські спецслужби, які ліквідували інакодумців навіть в інших країнах. Згадаймо, скажімо, долю відомого поета, перекладача, політика, дипломата, історика, публіциста, чільного діяча Центральної Ради Максима Славинського, якому довелося під конвоєм повернутися до Києва тільки за те, що вважав українців «останньою стіною проти більшовиків», послідовно відстоював ідею відокремленості від Москви — як білої, так і червоної.

В останні дні війни Прагу зайняли радянські війська. СМЕРШ організував безжальне полювання за політичними емігрантами. Можливо, Максимові Славинському пощастило б уникнути арешту, але 27 травня 1945 року він, почувши від солдатів на вулиці українську мову, підійшов привітати їх з Перемогою. І був затриманий «для встановлення особи». А коли особу встановили, йому інкримінували «активну боротьбу проти Радянської влади в роки громадянської війни, а потім у період свого перебування на еміграції в Празі». Далі разом з іншими арештантами літаком вивезли до Києва, де ізолювали в Лук'янівській в'язниці. (Мараєв, 2024)

Після щоденних допитів у нелюдських умовах утримання Максим Славинський захворів і помер у в'язниці, так і не дочекавшись вироку. Вдалося з'ясувати долю письменника, мемуариста, політичного діяча, невтомного борця за свободу і незалежність України Осипа Думіна, якого вважали безвісти зниклим, проте вже після закінчення Другої світової війни його заарештували органи НКВС і в травні 1945 року стратили в Гданську. Варто також згадати про викрадення в 1947 році радянською контррозвідкою австрійського ерцгерцога Вільгельма Франца фон Габсбурга-Лотрінгена, автора поетичної збірки «Минають дні» (1921), який мав промовистий псевдонім Василь Вишиваний. Звинувачений у співпраці з ОУН і західними розвідками, він теж незабаром помер у вже згадуваній Лук'янівській в'язниці.

Ці випадки та долі тих, хто наважився реемігрувати в Україну, підтверджують нещадність тоталітарного режиму до всіх інакодумців. Скажімо, спроба повернутися Миколи Студецького, який публікувався під псевдонімом Скеля, завершилася його арештом. За звинуваченням у шпигунстві він у 50-х роках минулого століття отримав 25 років ув'язнення, хоч відбув лише 5 років у таборі на Далекому Сході, бо був реабілітований у період «хрущовської відлиги».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про псевдоніми українських письменників-експатріантів писали принагідно літератори та дослідники

української діаспори. Цікаву думку про зв'язок таланту і псевдоніму висловив Ігор Качуровський: «Зв'язки між талантом, творчим доробком та славою — чи принаймні літературним іменем — далеко не прямолінійні. Усе залежить від чотирьох факторів: ставлення критики, читацьке сприймання, особистість автора й останнє, найменш істотне, — його талант» (2008, с. 529). Тому схильний до експериментування з літературними іменами автор міг несвідомо спровокувати розпорошення читацької уваги, як, наприклад, згадуваний дослідником Анатоль Галан (справжнє ім'я — Анатолій Калиновський), який вражав чималим арсеналом вигаданих імен. Це також стосується тих, хто виступав із сатирично-гумористичними творами, які могли викликати обурення в читачів: «Не слід забувати, що серед багатьох літературних та публіцистичних жанрів є й такі, сама природа яких схиляє до вживання псевдонімів, — наголошував Олексій Дей. — Йдеться передусім про сатиричні жанри і твори в періодиці, які безпосередньо зачіпають живих конкретних осіб і цілі групи людей» (1969, с. 29). Тому подібні твори зазвичай публікували під вигаданими іменами, аби уникнути критики. Про труднощі осмислення псевдонімікону українських письменників-експатріантів я вже зауважила: «Доводиться враховувати свідоме приховування чи перекручення самими письменниками деталей своєї біографії, приписування собі вигаданих життєписів, щоб уникнути репатріації чи не наражати на небезпеку рідних, які лишилися в Україні» (Просалова, 2012, с. 4).

Хоча системного дослідження псевдонімії українських письменників-експатріантів ще немає, проте є дотичні до цієї проблеми праці Наталії Павликівської «Словник псевдонімів ОУН-УПА», «Питання української псевдонімії ХХ століття», які частково прояснюють ситуацію, якщо йдеться про колишніх оунівців чи вояків УПА. Псевдоніми, на думку дослідниці, можуть виконувати не лише основну, а й додаткові функції: характеристичну, експресивну, оцінну, символічну, функцію вираження самоіронії. На функцію конспірації звернув увагу Василь Німчук:

Родина членів ОУН-УПА переслідувалися, тому оунівці змушені були приховувати свої власні прізвища й іменуватися іншим, новим ім'ям-псевдонімом. Крім цього, псевдоніми були своєрідним страхуванням членів військового підрозділу УПА від деконспірації в разі, якби хтось із бойових побратимів або зрадив, або випадково потрапив у лабеті енкаведистів. (2002, с. 33)

Цінні відомості про псевдоніми українських літераторів-експатріантів наведені в «Енциклопедії української діаспори», два томи якої із семи запланованих (дві книги першого тому та четвертий зокрема) були видані. Значним емпіричним

матеріалом збагатив псевдонімію українських письменників Веніамін Еппель (Еппель, 1999), уклавши покажчик художніх творів і публіцистичних праць, які вони підписували тим чи іншим прибраним ім'ям. Відсутність системного дослідження про псевдонімікон експатріантів надає цій студії особливої актуальності.

Мета цього дослідження — з'ясувати, чому українські письменники, які в роки Другої світової війни з різних причин потрапили в табори для переміщених осіб, змушені були вдаватися до псевдонімів, а також виявити основні тенденції у творенні ними літературних імен. У зв'язку з великою кількістю прибраних імен (криптоніми в цьому разі до уваги не брались) доцільно обмежитись лише найбільш показовими, адже охопити всі псевдоніми занадто складно: письменники їх часто змінювали та мали іноді одноразові літературні імена, які ще потребують встановлення не лише свого походження, а й автора.

Для з'ясування походження прибраних імен застосовано біографічний метод, який дає змогу прояснити ті чинники, які впливали на появу нового імені: втрата ґрунту під ногами, соціальне походження, умови виховання, риси зовнішності чи характеру тощо. Для встановлення впливу суспільно-політичних катаклізмів на псевдоніми використано порівняльно-історичний метод, щоб зосередитись на найбільш вразливих прошарках населення, які потерпіли від сталінських репресій, тому між Сцїллою депортації та Харибдою невизначеності обирали чужину. Щоб звузити коло імен, насамперед акцентовано на літераторах, які походили з родин «ворогів народу» або самі зазнали репресій. Попередні спостереження показують, що це значна кількість письменників, які, пройшовши через табори Ді-Пі, змогли реалізувати себе на чужині.

Виклад основного матеріалу. З-поміж тих, хто вцілів у жорнах сталінських репресій, був двічі заарештований поет, прозаїк, драматург, публіцист, художник, автор памфлету «Чому я не хочу вертатись до СРСР?» Іван Багрянний, який одним із перших пояснив, чому обрав чужину:

Нас тут сотні тисяч тих, що не хочуть вертатись. Нас беруть з застосуванням зброї, але ми чинимо скажений опір, ми волеємо вмерти тут на чужині, але не вертатись на ту «родіну». Я беру це слово в лапки, як слово наповнене для нас страшним змістом, як слово чуже, з таким незрівнянним цинізмом навязуване нам совіцькою пропагандою. (Багрянний, 1946, с. 3–4)

Без цього пояснення чужинцям важко було б зрозуміти неповерненців.

У кожного з «недостріляних» українців були свої причини, щоб шукати кращої долі на чужині. Для Василя Гришка, умовно ув'язненого ще в підлітковому віці за протест проти колективізації, а в 1936 році виключеного з університету

за приховування фактів біографії й засланою на Колиму, вибір був однозначний, адже його батька як прихильника УНР репресували, тож така ж доля чекала б і його сина. За прихильність до українізації був засланий на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу письменник, критик і журналіст Петро Волиняк. Літературознавець, критик, публіцист і есеїст Юрій Лавріненко, оголошений «речником фашизму», відбував покарання в Норильському концтаборі аж за Північним полюсом.

На Соловки в 1929 році заслали письменника Миколу Лазорського (справжнє ім'я — Микола Коркішко), у 1933 році — письменника, публіциста, громадського діяча Семена Підгайного, який розповів про умови перебування в'язнів у книжках «Українська інтелігенція на Соловках» (1947) і «Недостріляні» (1949).

Специфічність сталінського терору тридцятих років — у тому, що карні органи мали справу не з реальними борцями проти існуючого ладу, а лише з потенційними, найчастіше — ув'язненими, ворогами. Ті, що зі зброєю в руках свого часу боролися проти більшовиків, або — за відомим висловом Сосюри — «попід мури від червоної кулі лягли» (як Грицько Чупринка), або відійшли на Захід з армією Української Народньої Республіки (як Маланюк), або просто відмовилися від дальшої боротьби (як Косинка-Стрілець), або навіть перейшли на бік недавнього ворога, як, скажімо, Бузько. (Качуровський, 2008, с. 449)

Спроби письменників чи літературознавців перечекати страшні часи репресій виявилися марними, адже репресивна машина набирала обертів. Так, літературознавець, публіцист, культурний діяч Григорій Костюк, відчувши атмосферу полювання на людей, виїхав на Урал, проте незабаром після повернення в Україну був звинувачений у націоналізмі й засланий на 5 років у концтабори Воркути. Під час арешту в нього було вилучено рукописи двох його монографій і докторської дисертації «Українська модерна поезія початку ХХ століття. 1900–1917», що назавжди втрачені. Отже, репресій зазнавали не лише люди, а і їхня інтелектуальна власність.

Лише одиницям із-поміж ув'язнених удалося втекти, подолавши тисячі кілометрів, як-от письменнику, публіцисту Віталію Юрченку (справжнє ім'я — Юрій Карась-Галинський), який розповів про це в книзі «Пекло на землі»:

Страдницький то був хід. Жорстоко-сувора природа ставляла нам тисячі неподоланих перешкод: ми щохвилини потопали в густому ріщі, ламали ноги в звалених балахах, по пахви грузли в болотах, захлиналися в гнилих ямах-баюрах, місили, стрягли в трясовинах, блудили-непритомніли в гушавинах. Що п'ять,

що десять кроків — треба відсапнути, зорієнтуватися, набрати сили... Кожний метр дороги ми брали з боєм, кожний ступінь ходу боєм-труднощами вривався в пам'яті, у нервах, в крові, кожний крок залишив по собі вічний слід, фізичний чи моральний... (1931, с. 19)

Книжка Віталія Юрченка «Пекло на землі» була однією з перших про влаштоване радянською владою беззатратне винищення людей і здавалася гіпертрофованою візією, у яку було важко повірити.

Серед тих, хто не повірив, був письменник, перекладач, журналіст, видавець Антін Крушельницький, який на запрошення радянського уряду в 1934 році переїхав до Харкова, проте вже через пів року його репресували й незабаром розстріляли в урочищі Сандармох разом із синами — тридцятидворічним Богданом і двадцятип'ятирічним Остапом. Не уникла розправи й донька Володимира, громадська діячка, редакторка, публіцистка. Ще раніше розстріляли поета, драматурга, мистецтвознавця, літературного критика Івана Крушельницького, якому не виповнилося й тридцяти років, і його молодшого брата, двадцятишестирічного письменника, перекладача, скрипаля Тараса. Таким чином, майже вся родина Крушельницьких стала жертвою сталінських репресій.

Щоб не потрапити під жорна каральної машини, змушена була залишити Україну Докія Гуменна, яку радянська критика визнала «куркульською письменницею», що, по суті, служило грізним попередженням для неї. Свої дії колишнім критикам вона пояснювала так:

Не лишалося мені нічого іншого, як скласти в наплечник недруковані твори — нікому тут на рідній землі непотрібна, баяст — та й іти шукати світу, де правда-слово не переслідують, де я можу, не питаючи всяких цензурогонителів, писати й друкувати все, що вважаю гідним. А насправді — творчо рости, скільки мої здібності й індивідуальність мають силу. (1988, с. 125)

Не міг залишитися в рідному краї і поет, байкар, драматург Олекса Запорізький (справжнє ім'я — Олексій Сенік), який уже відбув покарання в Сибіру за звинуваченням у контрреволюційній діяльності. Під час війни його п'єса «Марко Отава» про голодомор в Україні була поставлена в окупованому фашистами Дніпродзержинську, який тоді мав назву Кам'янське. І хоч вистава мала успіх, але автор розумів, що радянська влада не пробачить йому такої співпраці й такого твору, тому залишив дружину з маленькою донечкою Надійкою, а сам спішно залишив рідний край. До речі, режисера вистави Федора Гладкова і виконавця головної ролі Леоніда Семенова незабаром репресували.

Пам'ять про «свій Єрусалим у більшовицькому полоні» (Сергій Домазар). Письменники прагнули зробити відомою свою малу батьківщину, зберігаючи її хоча б у пам'яті, тому часто використовували етноніми й топоніми для псевдонімів. Нерідко свідомо обране літературне ім'я поставало маркером нового амплу автора, знаком його української ідентичності. Так було з Володимиром Дорошенком, який, як і його великий попередник — Михайло Драгоманов, обрав для самопрезентації етнонім Українець. Відомий драматург Єлисей Карпенко теж акцентував свою етнічну належність за допомогою таких псевдонімів, як Карпенко-Український, Є. А. Український. Ці етноніми відбивали місійне розуміння свого призначення в іншомовному світі — творити український національний простір.

Етноніми підкреслювали регіональну вкоріненість авторів, тому траплялися збіги. Так, уродженець Поділля Григорій Костюк узяв псевдонім Борис Подоляк. Подібний псевдонім — М. Подоляк — обрав також колишній старшина Армії УНР, поет, драматург і театральний діяч Микола Чирський, що народився в Кам'янці-Подільському, якому присвятив вірш: «*О, моє місто кам'янисте, / таке далеке і близьке!*» («Кам'янцеві на Поділлі»). Крім того, такий же псевдонім мав громадсько-політичний діяч Олександр Лотоцький (О.І. Подоляк). Ці збіги підтверджують акцентування духовного зв'язку з регіоном, традиційність подібної самоназви.

Письменник, педагог і журналіст Петро Четет, родом із Волинської губернії, узяв псевдонім Волиняк, а уродженець Покуття, поет, драматург, літературознавець, критик Павло Савчук — П. Буковинець. Письменниці та літературознавиці також не оминали етноніми: О. Галичанка — псевдонім Олени Кисілевської, Любов Слобожанка — Любові Дражевської. Отже, завдяки етнонімам автори демонстрували незгасну віру у свою місійну суть — бути повноважними представниками свого краю.

Часто основою для творення псевдонімів служили назви сіл: Максим Славинський родом із села Ставище, що на Київщині, писав під псевдонімами М. Ставинський, Стависький; Юрій Тищенко — уродженець села Салтичівського неподалік Бердянська — називав себе Юр. Салтичівським, а також Юрієм Азовським, адже село розташоване поблизу Азовського моря. Поет, прозаїк, драматург, гуморист, автор збірки «Карикатури з літератури» (1947) Теодор Курпіта, який народився в селі Ремезівці Золочівського повіту, обрав псевдонім Ремезівський. Онук Олени Пчілки, небіж Лесі Українки Юрій Косач, який народився в селі Колодяжному на Волині, підписував свої твори як Колодяжинець. Письменник, перекладач і громадський діяч Василь Королів, який народився на Полтавщині, обрав псевдонім В. Диканський на честь легендарного села Диканька. Літературознавець, літературний критик, публіцист,

редактор, перекладач, мемуарист, громадський діяч Іван Ярешко увічнив рідне село Велику Кошелівку, що на Чернігівщині, псевдонімом Кошелівець. Уже згадуваний Володимир Дорошенко прибраним ім'ям Білоцерківець акцентував зв'язок із полтавським селом Білоцерківка, де минуло його дитинство. Літературознавець, мовознавець, фольклорист, публіцист Петро Одарченко, який народився в селі Римарівка Гадяцького повіту тодішньої Полтавської губернії, друкувався під псевдонімом П. Римаренко. Поет, прозаїк, сатирик Сава Чернецький, уродженець села Далешове Городенського повіту, обрав псевдонім Далешівський, а уродженець Батурина, що на Чернігівщині, Василь Маслов-Стокос — Батуринський. Подібних прикладів справді більш ніж достатньо.

Чимало літературних імен виникло від назв міст. Письменниця, публіцистка, громадська діячка Ярослава-Оксана Гаращук мала псевдонім Оксана Керч, яким підписала романи «Альбатроси», «Наречений», «Такий довгий рік» та інші твори. Літератор, актор, художник і громадський діяч Федір Габелко підкреслював свій зв'язок із Лубнами псевдонімом Лубенський. Анатоль-Юліан Курдидик, письменник, журналіст, редактор і громадський діяч із Галичини, використовував псевдонім Рогатинець, що виник від назви містечка Рогатин. Роман Маланчук, письменник, журналіст і бібліотекознавець зі Львова, узяв псевдонім Личаківський на честь львівського передмістя Личаків, із яким було пов'язано багато його спогадів.

Особливо продуктивним для псевдонімії виявився топонім Полтава. Ним скористалися, з одного боку, член ОУН, вояк УПА Петро Федун, з іншого — поет, громадський діяч, журналіст Леонід Пархомович, який, крім цього псевдоніма, взяв собі ще прізвище Енсен, вигадавши версію про те, що його предки походили з колишніх полонених шведів, які вціліли після битви під Полтавою. Насправді ж його батьки стали жертвами сталінських репресій, тому син намагався будь-якими засобами уникнути їхньої долі. Від топоніма Полтава виникли такі похідні, як Полтавець (псевдонім Петра Василенка, автора збірки «Мої повстанські марші»), Полтавчук (псевдонім письменника й перекладача Фелікса Волховського).

Для творення псевдонімів також використовувались гідроніми: від Десни були утворені прибрані імена Романа Бжеського — Роман Задезнянський і Роман Десняченко, від Дніпра — Дніпряк, псевдонім поета, байкаря, видавця, редактора Івана Манила. Поет, прозаїк Олександр Флоринський-Флорук скористався назвою лівої притоки Дністра, що протікає через його рідне місто Кам'янець-Подільський, та обрав собі псевдонім Смотрич.

Письменники створювали псевдоніми на основі власних імен чи імен своїх батьків. Так, поет, прозаїк, фейлетоніст, перекладач Олександр

Грибінський мав псевдонім Олександрів, а драматург Дмитро Гунькевич — Дмитревич. Літератор, актор, художник Федір Габелко друкувався під псевдонімом Федорко, тобто розмовною формою власного імені; поет, журналіст Ярослав Курдидик — зменшувальним ім'ям Славко; Роман Купчинський — скороченим ім'ям Рома. Від батькових імен виникли такі псевдоніми: П. Василенко — Петра Васильовича Одарченка, М. Іванейко — Миколи Івановича Шлемкевича, В. Кириленко — Василя Кириловича Чаплі. Автор багатьох творів для дітей Богдан Данилович Гошовський друкувався під псевдонімом Богдан Данилович, тобто власним ім'ям та по батькові, як і згадуваний уже Ярослав Курдидик, який мав ще одне приbrane ім'я — Ярослав Петрович.

Інші способи приховування особи автора.

Щоб не називати свою особу, літератори використовували слова на позначення кольорів: Іван Павлович Лозов'ягін мав псевдонім Багрянний, що відбивав особливості його пристрасної та енергійної вдачі, а письменник, перекладач, видавець, публіцист, громадський діяч Юрій Тищенко скористався кольором нейтральності й назвав себе Сірим. Цей колір — на відміну від насиченого багряного — викликав асоціації з відсутністю яскравих емоцій, простотою, скромністю. Цілком можливо, що це приbrane ім'я відбивало прагнення лишатися непомітним, адже в Києві йому довелося жити під чужими документами на ім'я львівського складальника Петра Лаврова:

Юрій Тищенко зі своєю родиною (дружиною та сином у колісці) мешкав у Києві в будинку Михайла Грушевського на Паньківській вулиці, 9. Як згодом з'ясувалося, поліція через зв'язок із його дружиною вивідала, що в нього чужий паспорт, і він змушений був, щоб не потрапити за ґрати, тікати за кордон. Уже на свят-вечір, 6 січня 1914 року, його зустрічали у Львові, а за якийсь тиждень у Парижі, де він побачився з Винниченком і Юркевичем. (Шудря, 1997, с. 6–7)

Для підпільника важливим було справді лишатися непомітним. Саме ця якість дала йому можливість 2 липня 1907 року втекти з лави підсудних, приєднавшись до свідків, які після прийняття присяги вийшли із зали суду, а разом із ними й він — засуджений!

Завдяки псевдонімам автори акцентували риси своєї вдачі: Вірний — приbrane ім'я Миколи Француженка; Оптиміст, Чулий — Федора Матушевського; М. Понурий — Микити Шаповала.

Для конспірації письменники-емігранти і літературознавці використовували дівочі прізвища своїх матерів: син Василя Чаплі Юрій мав псевдонім Балко, син Василя Стефаника, теж Юрій — Гаморак, Леонід Мосендз — Лясковець, Юрій Лавріненко — Ю. Дивнич, Василь Іванис — О. Болотенко. Письменник, сценарист, режисер,

журналіст Ігор Мерзляков у 1938 році свідомо відмовився від російського прізвища батька та під час перебування у Вінниці почав друкуватись у «Вінницьких вістях» під дівочим прізвищем матері, яке згодом стало його офіційним. На противагу контroversійному автору, знаному складним характером і норовистим темпераментом, Ігор Качуровський як прихильник неокласичних традицій узяв собі псевдонім Некостецький, щоб, очевидно, акцентувати свою відмінність від автора-експериментатора, який із від'їздом українських переміщених осіб із Німеччини виявився дещо ізольованим, адже так і не пристав до жодної з політичних партій і мусив якийсь час заробляти фізичною працею. Сам же Ігор Качуровський у 1969 році остаточно перебрався до Мюнхена, діставши запрошення стати літературним оглядачем Української редакції радіо «Свобода», що дало йому можливість нарешті реалізувати себе. Обое — Костецький і Некостецький — були інтелектуалами, палкими патріотами України, творцями «української духовної державності».

Для приховування власних прізвищ письменники, крім того, використовували слова, що вказували на професію (Воєнний — Віктор Пісначевський, Іван Кооперативний — Роман Колісник), соціальне становище (Подорожний — Василь Королів, Бурлака — Микола Чирський, Студент — Віталій Бендер). Поширеними псевдонімами служили також назви рослин чи тварин: Юрій Клен, Гордій Явір — Освальда Бургардта, Ясен — Юрія Лавріненка, Одуд — Федора Дудка, Ростислав Кедр — Івана Монастирського, Яструб — Василя Кучабського, Осика — Михайла Островерхи, Верес — Миколи Клименка, Калина — Олени Кисілевської, Іванна Чорнобривець — Олександри Сулими-Блохиної, Наталка Волошка — Наталії Лівницької-Холодної.

Письменники-експатріанти для самопрезентації використовували імена язичницьких богів, персонажів української міфології, завдяки чому акцентували свою належність до української культурної спадщини та її цінностей. Так, літературознавець, журналіст, громадсько-політичний діяч Микола Степаненко взяв собі псевдонім Сварожич, тобто спадкоємець Сварога — бога-творця, бога мудрості; Роман Бжеський — Дажбожич, яким підкреслював, що був спадкоємцем бога сонця, світла, родючості й достатку. Псевдонім Григорія Жученка — Яр Славутич — виник від імені язичницького бога Ярила, що символізував родючу силу весняного сонця, та поетичної назви річки Дніпро. Федір Дудко назвав себе Чугайстром — персонажем, відомим лише в українській міфології. Цим унікальним літературним ім'ям, що символізувало захисника лісу, він наголошував на своїй добротворчій місії.

Для приховування справжнього прізвища літератори нерідко використовували імена відомих літературних героїв. Так, поет і драматург Тарас Боровець узяв ім'я головного героя повісті

Миколи Гоголя — Тараса Бульби, який власноруч покарав свого сина-зрадника; поет, публіцист, літературознавець і перекладач Микита Мандрика використав ім'я отамана з історичної поеми Тараса Шевченка «Гамалія»; письменник, публіцист, перекладач, видавець Юрій Тищенко, як і поет, перекладач, редактор, критик Богдан Кравців, обрав прізвище героя поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки» — Галайда, яке означає бездомну людину. Теодор Курпіта зберіг не лише прізвище цього персонажа, а й ім'я, назвавши себе Яремою Галайдою. Публіцист, критик, видавець, меценат Федір Матушевський звернувся до імені Мартина Борулі з однойменної комедії Івана Карпенка-Карого, який безуспішно намагався стати дворянином, і до Шпоньки з незакінченої повісті Миколи Гоголя «Іван Федорович Шпонька та його тітонька», у якій зображено спроби тітки одружити свого тридцятивосьмирічного небожа.

Письменник, журналіст, бібліограф Роман Маланчук опублікував бібліографічну працю «Володимир Винниченко. Анотована бібліографія» (Едмонтон, 1989) під псевдонімом Вадим Стельмашенко, використавши для цього ім'я головного героя роману «По-свій», українського поета, який постає в ситуації боротьби з небажаною для нього дитиною, — цю боротьбу неодноразово актуалізував сам Винниченко в романах і драмах.

Поет, прозаїк Богдан Нижанківський, виступивши з гумористичними творами, скористався для свого нового амплуа ім'ям борсука з казки Івана Франка «Лис Микита» та опублікував під псевдонімом Бабай три збірки творів: «Вірші іронічні, сатиричні й калічні» (1959), «Каруселя віршів» (1976), «Марципани і витребеньки» (1983). Отже, поява нового псевдоніма знаменувала зміни в житті й творчості, нерідко народження нової іпостасі автора.

Зміна гендерних ролей у псевдонімії. Письменники часто приховували свою особу, використовуючи псевдоніми, які не відповідали їхньому справжньому гендеру. Наприклад, жінки брали чоловічі імена (псевдоандроніми), а чоловіки — жіночі (псевдогініми). Діма було літературним ім'ям поетеси та драматурга Діамари Комілевської (дівоче прізвище — Ходимчук). Поетеса, драматург і перекладачка Ольга Петик публікувалась під іменем Володимир Ольгович; авторка багатьох творів для дітей Катерина Перелісна скористалася псевдонімом Клим Пищик; письменниця, малярка Ольга Литвин писала під іменами Ігорцьо та Антін, а поетеса і драматург Стефанія Гурко — під псевдонімом Геннадій Гвинт.

Чоловіки також зверталися до жіночих псевдонімів, тобто псевдогінімів. Наприклад, уже згадуваний Максим Славинський виступав як Лавінська або Соловінська, Улас Самчук підписував публіцистичні твори ім'ям Ольга Волинянка, Ігор Качуровський — Франсуаза д'Ервіль. Юрій Клен, крім цього літературного імені, мав ще жіноче — Роксоляна Черленівна, яким підписував

пародії. Поет і редактор Іван Коровицький використував ім'я Л. Печинська, а Олександр Воронин, син письменника Олексі Кобця, писав під псевдонімом Зоя Вишгородська. Володимир Куліш, син репресованого драматурга Миколи Куліша й автор спогадів «Слово про будинок “Слово”», публікував сатирично-гумористичні твори під іменем Серафима Гусочка. Драматург, режисер Єлисей Карпенко мав кілька псевдонімів: Олександра Шашура, Олександра Шушура. Отже, використання псевдоандронімів і псевдонімів, які мали іншу гендерну форму, допомагало авторам залишитися інкогніто.

Тому Людмила Коваленко, вдова репресованого письменника Михайла Івченка, наполегливо просила Владіку Мстислава:

Але дуже прошу Вас, не пов'язуйте імені Івченка з моїм літературним псевдо «Л. Коваленко». Для мене це дуже важно, щоб ці два імені ніколи не в'язались в одне, бо там є ще брати Івченка і їх родини, — і не хочу відповідати за те, що їх знову будуть тягати. Досить вони витерпіли за брата! Тому дуже і дуже наполегливо прошу Вас, у повідомленні про стипендію розкрити тільки Лесі псевдо (Л. Оленко), а моє псевдо не згадувати! Якщо ж будете писати про те, що більшовики лають Л. Коваленко — не в'яжіть цього з Івченком, і якщо можна — не згадуйте, що це — жінка. Нехай собі шукають якогось Л. Коваленка! (Цитую за: Скрипка, 2015)

Обережність у цій ситуації не була зайвою, адже йшлося про долі родичів репресованих.

У псевдонімії українських письменників-експатріантів рідко, проте траплялися випадки анаграми. Завдяки перестановці літер псевдонім Іларіона Чолгана мав форму Нагloch, а Володимира Кушніра — Ріншук.

Псевдоніми для збереження родин репресованих. Іван Багряний у вже згадуваному памфлеті пояснював:

Ми прожили там [в Україні. — *В. П.*] чверть століття, а, говорячи тепер страшну правду про тамтешній світ, ми робимо це з повною свідомістю, що ставимо під загрозу смерті-терору і каторги всіх наших близьких і рідних, що ще залишилися там і що на них Сталін буде вимщати свою ненаситну злобу і кровоже-рну зненависть до нас українців. (Багряний, 1946, с. 6)

Ці слова не були перебільшенням, тому рідні, усвідомлюючи загрозу, що нависла над ними, робили все, аби насамперед урятувати дітей. Членів родини репресованих позбавляли майна, виселяли з помешкань, висилали без права жити у великих містах, відправляли на заслання.

З подібними проблемами зіткнулися рідні сестри Лесі Українки — Ольга Косач-Кривинюк

(псевдонім — Олеся Зірка) та Ізидора Косач-Борисова, чоловіки яких стали жертвами репресій, а найменшу із сестер — Ізидору — крім того, ще й заслали на 8 років виправно-трудо-вих робіт за так звану контрреволюційну націоналістичну діяльність серед студентів. Тільки завдяки клопотанню рідних, самої Ізидори та необхідності підготовки до 70-річчя від дня народження Лесі Українки вона вийшла на волю. Як учасник національно-визвольної боротьби та «ворог народу» був заарештований чоловік Олени Звичайної (справжнє ім'я — Олена Дельгівська, у шлюбі — Джуль) — авторки епічних творів «Страх», «Ворог народу», «У золотих кайданах Колими». Зазнали поневірянь також дружина очільника спілки селянських письменників «Плуг» Сергія Пилипенка Тетяна Кардиналовська, яку вислали в місто Калінін (нині — Твер) без права повернення в Україну, а також дружина заарештованого в 1933 році Івана Благовірова Марія Цуканова (дівоче прізвище — Скоромна). Поетеса й перекладачка Оксана Мельничук (грузинка за походженням Маріне Галінадзе), дружина репресованого завідувача кафедри української мови і літератури Харківського університету А. Панчука, так само пережила важкі часи. Катерина Перелісна (справжнє ім'я — Катерина Глянько, у шлюбі — Попова), авторка творів для дітей, потерпала за долю заарештованих батька й чоловіка, яким усе-таки вдалося вирватись на волю. Ольга Мак у своїх спогадах «З часів ежовщини» розповіла історію свого репресованого чоловіка Олександра, наділивши його своїм псевдонімом Мак, що допомогло їй передати достовірну історію устами вигаданого наратора, аби не називати реальних осіб.

Потребу в приховуванні відомостей про себе відчували навіть діти репресованих батьків, у пам'яті яких назавжди залишилася розправа над їхніми рідними. Клеймо «ворога народу» або «нетрудового елемента», до якого зараховували, наприклад, родини священнослужителів, позбавляло їх можливості здобути освіту, отримати диплом і знайти роботу. Майбутню літературознавицю і журналістку Любов Дражевську двічі виключили з інституту: першого разу — за батька, якого вважали «ворогом народу», другого — за чоловіка Андріана Лавріненка, звинуваченого в «буржуазному націоналізмі» й засланого в Норильський концтабір Коларгон, жакливі свідчення про який він підписав псевдонімом Коларгонець.

Олекса Гай-Головко як син псаломщика, а потім диякона був змушений міняти місце проживання, виїздив у Ленінград, там улаштувався працювати на заводі, щоб лише здобути освіту:

Року 1931-го О. Гай-Головко закінчив факультет літератури і того ж таки року його було прийнято до аспірантури науково-дослідного інституту «Речевої культури». Однак своїх студій в цьому інституті йому не вдалося

закінчити, бо восени 1932 р. адміністрація цієї школи викрила його соціальне походження. (Мулик-Луцик, 1970, с. XI)

За подібне соціальне походження тоді легко можна було заарештувати на Соловки чи Сибір, тому і мусив він міняти не лише місце перебування, а й роботу, адже скрізь його переслідувало походження:

У цей страхотливий для України час серед ночі сталінські сатрапи схопили й мого батька і дядька Захарія. Дядька розстріляли в застінках вінницької тюрми. Батько, замучений численними недугами, заживо осліплений, у тяжких муках загинув у Ворошиловградському концетраці. Його наймолодшого брата Бориса енкаведисти схопили й вислали на Камчатку в так звані штрафні батальйони. Дружина дядька Захарія (рідна сестра моєї матері Параска) після арешту чоловіка збожеволіла і, блукаючи селами, померла під чужим тином. Тринадцятирічний синок Захарія і Параски Володимир залишився круглим сиротою. (Гай-Головко, 2001, с. 41–42)

Каральна машина, отже, працювала на всі оберти, не шкодуючи нікого.

Дітей репресованих часто відправляли на «перевиховання» в табори, зазвичай в інші регіони країни, щоб повністю позбавити їх контактів із рідними. На шкільних лінійках чи в пресі їх змушували публічно відрікатися від своїх батьків, але й це не допомагало. Олекса Гай-Головко відтворив подібну життєву колізію в автобіографічному романі «Поєдинок з дияволом»:

Я плакав і в розпуці знову докоряв батькові за те, що висвятився на дякона. Мати в риданні задихалася, а батько чорнів як земля.
— Ти нас не жалієш! — кричав я крізь сльози. — Навіщо ти висвятився на дякона?!
— Я мушу рятувати віру.
— А нас?
— При дияволовій владі я вас уже не врятую...
— То що ж я маю робити?
— Боротися в поєдинку з дияволом.
— Я ж сам нічого не вдію...
— Ти не сам... — уперше сказав батько відкрито. — Тому борися з дияволом за життя усіма засобами.
Я зрозумів, про кого говорив батько.
— Добре, я буду з ним боротися! — урочисто відповів я батькові.
Тоді, в час юности, для мене дияволом ще була не Московщина з її білими чи червоними царями, а лише поодинокі сільські комуністи, які не давали мені жити. (Гай-Головко, 1950)

Тому ті неповерненці, яким вдалося вирватися за кордон, були дуже обережними в спілкуванні

та часто уникали розмов про своїх батьків, як, наприклад, поет, прозаїк, публіцист і літературний критик Леонід Лиман, який у 1936 році пережив арешт свого батька, отця Григоріва. На противагу минулому діти репресованих іноді створювали далеку від реальної біографію, як Емма Андіївська, яка була свідком розстрілу свого батька, хіміка-винахідника, й на все життя закарбувала це у своїй пам'яті. Щоб уникнути подальших проблем, вона скористалася прізвиськом свого вітчима, трохи змінивши його, і таким чином стала Андіївською.

Велику групу експатріантів із категорії дітей «ворогів народу» представляють Володимир Куліш, який залишив спогади про спеціально побудований у Харкові будинок для літераторів («Слово про будинок “Слово”»), який мав, як з'ясувалося згодом, ще інше призначення — відстежувати інакодумців; доньки Сергія Пилипенка — професор Мічиганського університету Ася Гумецька та поетеса, скульптор Міртала Пилипенко-Бентов, яких разом із матір'ю вислали до міста Калініна; донька Михайла Драй-Хмари, поетеса, літературознавиця, перекладачка, дослідниця і популяризаторка творів батька Оксана Ашер, яку вислали до Башкирії; донька Михайла Івченка та Людмили Коваленко — письменниця Леся Івченко (псевдонім — Леся Оленко), яка загинула в автомобільній катастрофі; донька репресованого актора Олексія Ходимчука, письменниця й акторка Діма (Діамара Ходимчук). Крім згаданих, цю численну групу експатріантів доповнюють Віктор Свобода (справжнє ім'я та прізвище — Віталій Тканов), Уляна Любич, Харитон Довгало, Леонід Лиман, Зоя Когут, Йосип Строцький, Борис Олександрів (Олександр Грибінський), Петро Горбань, Петро Полтавець (Василенко), Степан Горлач, Леонід Полтава, Микола Вірний, Петро Косенко, Галина В'юн (дівоче прізвище — Гришко) та багато інших. Цей перелік не претендує на вичерпність, а лише підтверджує, що тільки еміграція дала можливість літераторам уникнути долі репресованих батьків.

Висновки. Письменники, які обрали чужину з міркувань політичної безпеки, друкувалися під різними прибраними іменами. Псевдоніми допомагали їм приховати відомості про особу автора й уникнути депортації, а також давали змогу не завдати зайвого болю рідним, які лишалися в Україні, тобто виконували захисну та конспіративну функції. Крім цього, самоназви служили актуалізації рідних топонімів, маніфестації авторського кредо: ідеологічного, національного. Поява нового псевдоніма чи іншого імені означала для літератора зміну статусу, нерідко відбивала його розуміння свого місійного призначення — творити Україну за її межами.

На основі аналізу літературних імен письменників-експатріантів з'ясовано, що домінували псевдоніми, утворені від рідних топонімів: назв історико-географічних регіонів України, міст, сіл,

річок, рідше островів. Завдяки подібним псевдонімам автори зберігали віртуальний зв'язок із рідним краєм. Значно рідше були актуалізовані топоніми, пов'язані з місцями позбавлення волі (М. Карельський — Миколи Лазорського, Ю. Коларгоніць — Юрія Лавріненка). Для приховування відомостей про себе автори використовували імена язичницьких богів, літературних героїв, а також дівочі прізвища матерів, назви тварин, рослин, кольорів, професій. Дієвим засобом утаємничення були псевдоандроніми і псевдогініми, які відбивали зміну гендерних ролей і допомагали приховати стать особи.

Перспективи подальших досліджень псевдонімікону українських письменників-експатріантів полягають у залученні ширшого емпіричного матеріалу з цієї проблематики, зокрема колективних імен, встановленні значно більшої, ніж досі, кількості шляхів їх творення, визначенні функцій криптонімів.

Покликання

- Багрянний, І. (1946). *Чому я не хочу вертатись до СРСР?* Комітет українців Канади.
- Гай-Головко, О. (1950). *Поєдинок з дияволом* (Т. 1). Видавець Іван Тиктор
- Гай-Головко, О. (2001). *Смертельною дорогою. Події нашого часу у 3 т.* (Т. 3). Джура.
- Гуменна, Д. (1988). Хіба це справедливо? *Сучасність*, 9(329), 124–126.
- Дей, О. (1969). *Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.)*. Наукова думка.
- Еппель, В. (1999). *Нові матеріали до словника українських псевдонімів*. Київський національний університет будівництва і архітектури.
- Качуровський, І. (2008). *Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
- Козак, С. (2013). Проблема Ді-Пі в часописі «Українські вісті». *Вісник Книжкової палати*, 11, 32–34.
- Мараєв, В. (2024). *Забутий інтелектуал Максим Славинський. Український інтерес*. <https://uain.press/blogs/zabutij-intelektual-maksim-slavinskij-920063>
- Мулик-Луцик, Ю. (1970). Олекса Гай-Головко. У О. Гай-Головко, *Поетичні твори у 3 т. Т. 1 (1933–1947)* (с. 7–41). Нові дні.
- Німчук, В. (2002). Про українську псевдонімію та криптонімію. *Українська мова*, 2, 30–58.
- Просалова, В. (2012). Українського літературного цвіту — по всьому світу... У В. Просалова (Упоряд.), *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості* (с. 3–5). Східний видавничий дім.
- Самчук, У. (1979). *Планета Ді-Пі. Нотатки і листи*. Товариство «Волинь».

- Скрипка, Т. (2015). *Доля: Людмила Івченко (Коваленко)*. Тамара Скрипка. <https://www.t-skrypka.name/Persons/Llvchenko.html>
- Шудря, М. (1997). Трудівник пера і друку. У Ю. Тищенко (Сирій), *З моїх зустрічей. Спогади* (с. 5–10). Дослідницький центр історії української преси.
- Юрченко, В. (1931). *Зі соловецького пекла на волю*. Червона калина.

References (translated and transliterated)

- Bahrianyi, I. (1949). *Chomu ya ne khochu vertatys do SRSR?* [Why don't I want to return to the USSR?]. Ukrainian Canadian Committee.
- Dei, O. (1969). *Slovnnyk ukrainskykh psevdonimiv ta kryptonimiv (XVI–XX st.)* [Dictionary of the Ukrainian Pseudonyms and Cryptonyms (16th — 20th centuries)]. Naukova dumka.
- Eppel, V. (1999). *Novi materialy do slovnnyka ukrainskykh psevdonimiv* [New materials to the dictionary of Ukrainian pseudonyms]. Kyivskiy natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury.
- Hai-Holovko, O. (1950). *Poiedynok z dyavolom* (Vol. 1). Publisher Ivan Tyktor.
- Hai-Holovko, O. (2001). *Smertelnoiu dorohoju. Podii nashoho chasu u 3 t.* [On the Deadly Road. Events of our time] (Vol. 3). Dzhura.
- Humenna, D. (1988). *Khiba tse spravedlyvo?* [Is it fair?]. *Suchasnist*, 9(329), 124–126.
- Kachurovskiy, I. (2008). *Promenyty silvety. Lektsii, dopovidi, statti, esei, rozvidky* [Radiant silhouettes. Lectures, reports, articles, essays, intelligence]. Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia".
- Kozak, S. (2013). *Problema Di-Pi v chasopysi "Ukrainski visti"* [The Problem of DP in "Ukrainski Visti"]. *Visnyk Knyzhkovoi palaty*, 11, 32–34.
- Maraiev, V. (2024). *Zabutiy intelektual Maksym Slavynskiy* [The forgotten intellectual Maksym Slavinsky]. *Ukrainskyi interes*. <https://uain.press/blogs/zabutij-intelektual-maksim-slavinskij-920063>
- Mulyk-Lutsyk, Yu. (1970). Olexa Hai-Holovko. In O. Hai-Holovko, *Poetychni tvory u 3 t. T. 1 (1933–1947)* (pp. 7–41). *Novi dni*.
- Nimchuk, V. (2002). *Pro ukrainsku psevdonimiiu ta kryptonimiiu* [On Ukrainian Pseudonymy and Cryptonymy]. *Ukrainska mova*, 2, 30–58.
- Prosalova, V. (2012). *Ukrainskoho literaturnoho tsvitu — po vsomu svitu...* [The Ukrainian Literary Colour — All Over the World...]. In V. Prosalova (Ed.), *Ukrainska diaspora: literaturni postati, tvory, biobibliografichni vidomosti* (pp. 3–5). *Skhidnyi vydavnychiy dim*.
- Samchuk, U. (1979). *Planeta Di-Pi. Notatky i lysty* [The DP Planet. Notes and letters]. "Volyn" Society.
- Shudria, M. (1997). *Trudivnyk pera i druku* [Worker of the pen and print]. In Yu. Tyshchenko (Siryi), *Z moikh зустрічей. Спогади* (pp. 5–10). *Doslidnytskyi tsentr istorii ukrainskoi presy*.
- Skrypka, T. (2015). *Dolia: Liudmyla Ivchenko (Kovalenko)* [Destiny: Lyudmyla Ivchenko (Kovalenko)]. Tamara Skrypka. https://www.t-skrypka.name/Persons/Llvchenko.html#google_vignette
- Yurchenko, V. (1931). *Zi solovetskoho pekla na voliu* [From Solovetsky hell to freedom]. *Chervona kalyna*.

Vira Prosalova

Vasyl Stus Donetsk National University, Ukraine

BIOGRAPHICAL FACTORS OF PSEUDONYMS OF THE UKRAINIAN WRITERS IN DP CAMPS

The article focuses on the pseudonyms of those Ukrainian writers who, after Stalinist repression and concentration camps, were imprisoned in DP camps in the postwar period. The label of an 'enemy of the people' forced them to make every effort to avoid repatriation. The purpose of this study is to reconstruct the biographical factors that influenced the pseudonymy of expatriate authors.

The study focuses on the biographical information, personal traits, family circumstances, and often the place of imprisonment, which determined the range of authorial reflections in the postwar period and found explicit or implicit expression in the fictitious names. In order to achieve this goal, the author uses historical, comparative and biographical research methods, which allow, on the one hand, to reconstruct the biographical conflicts of each individual author, and, on the other, to consider non-returnees as a rather diverse community united by similar desires and goals.

The study found that the writers created pseudonyms from the names of Ukrainian ethnic regions, cities, villages, rivers, islands, plants or animals, and their own or their fathers' names. The authors hid behind their mothers' maiden names, as well as the names of famous literary characters. To avoid repatriation, they used pseudo-andronyms (Kateryna Perelisna — Klym Pyshchuk, Olha Petyk — Volodymyr Olhovykh) and pseudo-hybrids (Volodymyr Kulish — Seraphyma Husochka). However, they rarely used anagrams to create pseudonyms.


The novelty of the study includes the identification of the functional load of the removed names, which served not only for the conspiracy of expatriates, but also for their self-presentation in the foreign-speaking world, and often turned out to be a sign of the emergence of a new author's role.

Keywords: biography; expatriate; pseudonym; pseudo-andronym; pseudonym; DP.


Стаття надійшла до редколегії 30.06.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.10>
УДК 80-051+070.421](477)“19“(092):[930.25+070]

Олеся Дроздовська

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника
вул. Стефаника, 2, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-6687-4518>
olesyadroz@gmail.com

Оксана Серeda

Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника
вул. Стефаника, 2, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-8078-173X>
siania@i.ua

ФІЛОЛОГИНЯ Й РЕДАКТОРКА АНТОНІНА СТРУТИНСЬКА. РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЄПИСУ

Актуальність дослідження зумовлена тим, що досі немає розвідок, присвячених вивченню непростого життєвого шляху та багатогранної професійної діяльності української філологині, бібліографки, педагогині, редакторки й публіцистки Антоніни Струтинської. Метою цієї статті є відтворення життєпису А. Струтинської на основі архівних документів, спогадів, публікацій у пресі, а також висвітлення її викладацької, редакторської, публіцистичної та бібліотечної діяльності, укладання переліку віднайдених публікацій. Для досягнення поставлених завдань було використано низку спеціальних наукових методів: евристичний і біографічний методи дали змогу суттєво доповнити біографію А. Струтинської новими фактами; завдяки порівняльному методу вдалося зіставити події та факти і сформувати цілісний ланцюжок подій; бібліографічний метод застосований для укладання переліку віднайдених статей її авторства.

У результаті дослідження завдяки архівним документам із фондів Галузевого державного архіву Служби безпеки України, особовим справам з архівів Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України та Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, спогадам, публікаціям у пресі вдалося заповнити лакуни в біографії А. Струтинської, уточнити відомості про її викладацьку, наукову, журналістську та бібліографічну діяльність. Матеріали спостережної та кримінальної справ, зокрема протоколи обшуків, допитів, судових засідань, рішення суду, дали змогу вивчити причини та обставини арешту, продемонстрували увесь цинізм радянського судочинства. У розвідці підкреслено, що розсекречені документи, з одного боку, є найповнішим джерелом у вивченні життєпису А. Струтинської, з іншого — загалом розкривають репресивні механізми карального «правосуддя» й інструменти психічного тиску на представників української культури.

Наукову новизну становлять не відомі досі сторінки її життя: родинні зв'язки, деталі педагогічної та публіцистичної діяльності, арешту і перебування у виправних таборах. Також вдалося розкрити її криптоніми, віднайти і ввести в науковий обіг низку матеріалів її авторства.

Ключові слова: Антоніна Струтинська; біографія; архівні документи; «Наші Дні»; публікація; арешт.

Вступ

Після спрощення доступу до архівів репресивних органів радянського тоталітарного режиму українські дослідники отримали змогу відкрито опрацьовувати цілий пласт архівних документів, які демонструють увесь цинізм тогочасного судочинства. Серед них нас зацікавили матеріали, які проливають світло на реальність радянського «визволення» Західної України — засвідчують тотальне винищення всього українського. Часто розсекречені документи є чи не єдиним джерелом відомостей про життя та обставини ув'язнення низки українських письменників, журналістів, редакторів, чий імена досі залишаються в затінку або про чий життєвий долі відомо небагато.

Постать української філологині, бібліографки, педагогині, редакторки і публіцистки Антоніни Струтинської донині залишається маловідомою сучасним історикам, мовознавцям і пресознавцям. Знано дуже мало фактів не лише про її професійну діяльність, а й про непростий життєвий шлях, особливо коли йдеться про вкрадені репресивною машиною роки і підірване в радянських таборах здоров'я. З огляду на це тема дослідження є актуальною, адже досі немає системних розвідок, присвячених вивченню складної долі цієї талановитої особистості, засудженої до ув'язнення лише через її патріотичну позицію.

Метою цієї статті є відтворення життєпису А. Струтинської на основі архівних документів,

спогадів, публікацій у пресі, а також висвітлення її викладацької, редакторської, публіцистичної та бібліотечної діяльності, укладання переліку віднайдених публікацій. Основним джерелом для досягнення мети стали архівні документи з фондів Галузевого державного архіву Служби безпеки України (далі — ГДА СБУ), особові справи з архівів Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України (далі — Архів Інституту українознавства) та Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (далі — Архів ЛНМА). Архівні джерела були відібрані за заздалегідь визначеними критеріями: спершу були обрані інституції, у яких працювала досліджувана особа, згодом віднайдені особові справи у відділах кадрів цих установ, відтак замовлені спостережна і кримінальна справи у ГДА СБУ. Додатковими джерелами дослідження служили спогади та публікації А. Струтинської в пресі.

Методологічну основу дослідження становлять евристичний і біографічний методи, завдяки яким вдалося суттєво доповнити біографію А. Струтинської новими фактами, розкрити обставини її засудження та звільнення; порівняльний метод, який дав змогу зіставити події та факти і реконструювати їх цілісний ланцюжок; бібліографічний метод, із допомогою якого укладено перелік віднайдених статей авторства А. Струтинської.

В останні роки низка дослідників зверталася до вивчення біографічних фактів відомих українських громадсько-культурних діячів на основі опрацювання архівних джерел: документів установ, організацій, офіційних структур, особистого листування. Серед них варто згадати праці Т. Вірченко і Т. Видайчук про Бориса Грінченка (2024), В. Власенка про Павла Ковжуна (2023), А. Волкової про Івана Іжакевича (2023), Л. Сніцарчук про особливості епістолярної комунікації Софії Яблонської та Олени Кисілевської (2023).

Життєпис і професійна діяльність А. Струтинської досі вивчалися побіжно і не були предметом окремих студій. Низку згадок про її викладацьку працю в дівочій гімназії сестер Василянок знаходимо в пропам'ятній книзі цього закладу (1980) і спогадах Л. Коленської (1968), про співпрацю із часописом «Наші Дні» — у мемуарах М. Струтинської (1961) і О. Тарнавського (2013). Значно пролити світло на життєвий шлях А. Струтинської вдалося музикознавиці І. Антонюк (2008), яка вивчала нотні колекції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і чи не першою відслонила завісу та подала характеристику бібліографічної праці А. Струтинської в бібліотеці Львівської державної консерваторії. Саме завдяки фактам, які вона відкрила, удалося поглибити пошуки та віднайти архівні справи про період ув'язнення.

Результати дослідження

Антоніна Струтинська народилася 4 листопада 1907 року в Коломиї в родині Казимира та

Софії Струтинських. Батько мав польське походження, був гімназійним учителем, помер 1941 року. Антоніна мала старшу сестру Марію-Йосипу* (нар. 1904) і молодших — сестру Ганну (1910–1915) та брата Юрія (нар. 1914). 1909 року родина переїхала до Львова, оскільки батько був переведений на нову посаду.

Навчалася в українській приватній дівочій гімназії сестер Василянок, яку закінчила 1926 року. Одночасно з навчанням у гімназії мала студії в Музичному інституті імені М. Лисенка, однак його не завершила¹. 1930 року отримала ступінь магістра слов'янської філології в Університеті імені Яна Казимира, у червні 1931 року захистила магістерську роботу «Скит Манявський на тлі творчості А. Могильницького». Від вересня 1930 до вересня 1939 року викладала польську мову, згодом латину в тій самій гімназії².

А. Струтинська, за визначенням її учнів, була «знаменитим педагогом», хоч і дуже вимогливою (Пропам'ятна книга..., 1980, с. 95). Практикувала «оригінальний спосіб ведення лекцій», а саме — через дискусії. Мала певне число учениць, які «пильно продискутовували матеріал і дані лектури», для решти підбирала ««партії», які як на той час були вже непрактиковані й немодні, але до речі оказались дуже вартісними, бо краще не можна було переробляти матеріалу як опрацьовуючи його від початку» (Пропам'ятна книга..., 1980, с. 286).

Маловідомою гранню таланту А. Струтинської є її перекладацька діяльність: у міжвоєнний період її переклади з англійської мови поезій Персі Біші Шеллі публікувались у журналі «Дзвони» (1936).

Як згадувала колишня учениця Л. Савчак-Коленська, після приходу радянців і зміни дирекції в гімназії сестер Василянок, яка стала середньою школою № 4, ще деякий час викладали переодягнені в цивільне сестри і кілька «старих» викладачів, які поступово розходилися. А. Струтинська ще пів року намагалася викладати українську літературу, але «мабуть у тих часах доволі важко було викладати цей предмет, щоб не розійтися із своїми принципами», і вона викладання покинула. При цьому новий директор Павленко дуже поважав А. Струтинську і навіть не ображався на її «гостроіронічні» зауваження. З її відходом школа «стратила незвичайного педагога, досконало ознайомленого із своїм предметом і своїми учнями» (Коленська, 1968, с. 5).

Від грудня 1939 до липня 1941 року вона викладала українську мову у Львівському державному

* Марію-Йосипу Струтинську часто плутають із журналісткою Марією Струтинською (1897–1984), дружиною закатованого енкаведистами під час відступу Червоної армії в червні 1941 року журналіста Михайла Струтинського.

¹ Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого) «О-Я». Т. II (останній). *Архів ЛНМА* (Оп. 2 о/с. Спр. 344). Арк. 190.

² Особові справи звільнених працівників інституту на букву «С» (1951–1970). *Архів Інституту українознавства* (Оп. 3-ос. Спр. 111). Арк. 68.

медичному інституті, від серпня 1940 до липня 1941 року — у Львівській державній консерваторії³.

Під час німецької окупації А. Струтинська почала співпрацювати з редакцією газети «Львівські Вісті», яка виходила від серпня 1941 року під егідою «Українського видавництва часописів і журналів для дистрикту Галичина», а із січня 1942 року перейшла в підпорядкування «Українського Видавництва». У грудні того ж року видавництво започаткувало літературно-мистецький місячник «Наші Дні», призначений бути своєрідною трибуною для української творчої інтелігенції та значно поживати загальний культурний простір окупованого Львова. Редакцію очолив відомий журналіст і громадсько-культурний діяч Осип Боднарівич, який запросив до редагування часопису обох співробітниць «Львівських Вістей»: журналістку і громадську діячку Марію Струтинську та А. Струтинську. До редколегії також входили Святослав Гординський, Василь Сімович, Остап Тарнавський і Микола Шлемкевич (Тарнавський, 2013, с. 85).

Зі спогадів М. Струтинської, написаних уже на еміграції, дізнаємося, що А. Струтинська в редакції «Наших Днів» відповідала за репортажі з театального та музичного життя, висвітлення діяльності мистецько-промислової школи, брала інтерв'ю і добирала ілюстрації. Аби не наражати на небезпеку свою колегу-редакторку, яка залишилася в окупованому радянською владою Львові, М. Струтинська не вказувала у статті її імені, послуговуючись лише криптонімом А. С. (Струтинська, 1961, с. 39). До того ж публікації в «Наших Днях», які А. Струтинська підписала криптонімами (А. С., А. Ст-а, А. Стр.), не потрапили в поле зору радянських слідчих під час ведення її справи.

У березні 1944 року редакторка разом з іншими працівниками редакцій часописів «Українського Видавництва» евакуювалася на Лемківщину, до с. Жегестова коло Криниці (тепер — Республіка Польща), перебувала там кілька місяців, а потім таки повернулася до Львова.

Уже всередині 1940-х років вона вперше потрапила під приціл каральних органів: була серед фігурантів операції органів НКВС під кодовою назвою «Музиканти» — «розробки» мисткині Ярослави Музики (за посередництва в контактах з українським підпіллям) та її найближчого оточення (Гнатюк, 2015, с. 369).

Від жовтня 1944 до січня 1948 року А. Струтинська викладала українську мову у Львівській державній консерваторії. Від листопада 1944 до травня 1948 року обіймала посаду молодшої наукової співробітниці, потім старшої наукової співробітниці в Інституті мовознавства АН УРСР. Працювала над укладанням польсько-українського словника і писала дисертацію на тему

«Західноукраїнські словники XIX ст.: бібліографічно-лексикографічний огляд»⁴.

22 лютого 1949 року А. Струтинську заарештували за звинуваченням у тому, що під час німецької окупації вона працювала в редакції націоналістичного журналу «Наші Дні», «писала антирадянські націоналістичні статті, в яких зводила наклеп на радянську дійсність і вихваляла фашистський устрій»⁵, і тим «пособничала націоналістам вести антирадянську агітацію»⁶. Як приклад наводили її статті «Пам'яті матері Северини Парилле», «У Маріяни Лисенко», «Гості з Києва». Арештантці пригадали те, що вона разом із редакцією «Наших Днів» у березні 1944 року перемістилася в тил німців, а за кілька місяців повернулася до Львова. Також у постанові про арешт підкреслювалося, що «на сьогоднішній день Струтинська А. К. так само налаштована націоналістично»⁷.

Під час обшуку у квартирі було вилучено «націоналістичний значок» (тризуб) і «націоналістичну літературу» (примірники газет «Львівські Вісті», «Українські Щоденні Вісті», книги авторства Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Миколи Зерова, Олени Курило та ін.). Ці речі стали основними «доказами» у справі А. Струтинської⁸. 25 березня 1949 року була прийнята постанова про вивезення особистих речей Струтинської та передавання квартири у фонд житлового відділу. А вже 19 квітня був підписаний наказ про необхідність перевести арештовану в особливий табір СРСР як «особливо небезпечну державну злочинницю»⁹.

Коли А. Струтинська перебувала під слідством, її кілька разів допитували органи НКВС. Перший допит відбувся 28 лютого 1949 року і тривав чотири години — під тиском жінка визнала себе винною і вимушено оправдовувалася. Зокрема розповіла, що текст статті про Северину Парилле редакція «Наших Днів» без узгодження з нею виправила, викинула з нього біографічні дані, а натомість додала антирадянські висловлювання¹⁰. Розуміємо, що в тих непростих обставинах засуджена намагалася врятувати своє життя. Завдяки табірному зошити мисткині Я. Музики, яка була близькою приятелькою А. Струтинської й теж відбула в таборах понад сім років, можемо

⁴ Особові справи звільнених працівників інституту на букву «С» (1951–1970). *Архів Інституту українознавства* (Оп. 3-ос. Спр. 111). Арк. 66 зв.

⁵ Тут і далі переклад із російської мови авторів статті.

⁶ Спостережна справа № 7846 по обв. Струтинській Антоніні Казимирівні (1949). *ГДА СБУ* (Ф. 6. Оп. 1. Спр. 76467 фп.). Арк. 2.

⁷ Там само. Арк. 19.

⁸ Там само. Арк. 2.

⁹ Там само. Арк. 4.

¹⁰ Спостережна справа № 7846 по обв. Струтинській Антоніні Казимирівні (1949). *ГДА СБУ* (Ф. 6. Оп. 1. Спр. 76467 фп.). Арк. 7.

¹¹ Справа № 7846 з обвинувачення Струтинської Антоніні Казимирівні (1949). *ГДА СБУ* (Ф. 6. Оп. 1. Спр. 76467 фп.). Арк. 17.

³ Там само.

довідатися, як почувалися арештантки під час допитів. Я. Музика згадує, що, «коли впадеш перед обличчя слідчого, бувало і забудеш свого імені зі страху. Але зі страху мобілізуєш ся, щоб думка повернулася і щоб бути приготованою на різні форми питань і дій. Бо слідчий прибирає 100 облич: м'який-лагідний, жорстокий кат, гадина підступна» (Білокінь, 2011, с. 146).

Другий допит 5 березня 1949 року тривалістю п'ять годин проводився вночі й був спрямований на те, щоб морально виснажити і зламати арештантку. На цьому допиті А. Струтинській приписували редакторство дитячого журналу «Дорога» та родинні зв'язки із журналісткою М. Струтинською. Ці факти ув'язнена заперечувала і вказувала, що її старша сестра, Марія-Йосипа, працювала викладачкою у швейній школі в Самборі, а 1944 року разом із братом Юрієм емігрувала до Польщі¹¹. Слідчий під тиском намагався отримати інформацію про редакторів «Наших Днів» і учасників націоналістичного підпілля, зокрема тих, хто міг залишатися у Львові, розпитував детально про героїв її статей, однак А. Струтинська жодних відомостей не розкрила¹².

Наступний допит 2 квітня 1949 року теж тривав понад п'ять годин і був націлений на «викриття» впливу монастирського середовища на учениць гімназії сестер Василянок. Особливо слідчого цікавив той факт, чи заклад підпорядковувався безпосередньо Андрею Шептицькому і як він впливав на гімназисток. Струтинська запевнила, що митрополит безпосереднього впливу на навчальний процес не мав, навчання було платним, більшість викладачів були світськими людьми, крім кількох черниць¹³.

Останній зафіксований в архівних справах допит відбувся 15 квітня 1949 року — слідчі знову використовували нічний час для більшого психічного тиску на підсудну, намагаючись «витиснути» із неї факти співпраці з націоналістичним підпіллям і редакцією гданської газети «Сурми», однак вона все заперечувала¹⁴.

До винесення вироку А. Струтинську утримували у внутрішній в'язниці Управління міністерства державної безпеки по Львівській області. 9 травня 1949 року вона була доставлена під конвоєм на судові засідання Львівського обласного суду. На суді клопотала про виклик на засідання свідків з її боку — Кузьми Пелехатого та Іларіона Свенціцького, які б могли подати на неї «характеристику під час праці в видавництві». Визнала себе винною частково і забажала «дати суду своє пояснення»¹⁵. А. Струтинська підкреслила, що суд повинен врахувати той факт, що

вона «вихована не в радянському духові, а вихована при польській панщині», крім того, під час німецької окупації інакше писати не могла і досі переконана, що антирадянського змісту в її статтях немає¹⁶.

Як наслідок — у виклику свідків прокурор відмовив, мотивуючи це тим, що вони характеризуватимуть підсудну під час роботи в радянському видавництві, а «обвинувачують її за роботу під час німецької окупації і за схоронення антирадянської літератури». Мовляв, ці «злочини» підсудна і так визнала. Адвокат теж був такої думки, навіть не намагався допомогти своїй підопічній¹⁷.

Врешті суд визнав А. Струтинську винною за ст. 54, п. 10, ч. 2 ККУРСР і позбавив її волі на десять років у виправно-трудовах таборах, на п'ять років понизив у правах із конфіскацією майна¹⁸. Також із підсудної було стягнуто 200 крб на користь Львівської колегії адвокатів¹⁹.

11 травня 1949 року А. Струтинська написала касаційну скаргу і зробила останню спробу опротестувати судовий вирок — «просила її звільнити від кари», наголошуючи на своїх наукових досягненнях і «добросовісній праці в радянських установах»²⁰. 20 липня 1949 року судова колегія ухвалила відповідь на цю скаргу: «Судова колегія не вбачає підстав для скасування вироку чи пом'якшення міри покарання», тому «вирок суду належить залишити в силі», оскільки «обрана судом міра покарання відповідає суспільній небезпеці вчиненого злочину й особі засудженої»²¹.

Покарання відбувала у виправно-трудовах таборах на території РРФСР. Від 1950 до травня 1954 року А. Струтинська була робітницею в пошивній майстерні 2-го Челябінського лагпункту, а в 1954–1955 роках за станом здоров'я була переведена в інвалідну бригаду 2-го Суловського лагвідділу, на польові роботи (Кемеровська обл.)²².

У таборах А. Струтинська сильно підірвала своє здоров'я, тому кілька разів зверталася з проханням переглянути її кримінальну справу, однак безуспішно. Реабілітована була лише 5 жовтня 1955 року згідно з п. № 1 і № 6 Указу Президії Верховної Ради СРСР «Про амністію» від 19.09.1955 (Антонюк, 2015, с. 47). 16 жовтня 1955 року амністована²³.

Після повернення до Львова в листопаді 1955 року намагалася поновитися на посаді

¹¹ Там само. Арк. 20.

¹² Там само. Арк. 21.

¹³ Справа № 7846 з обвинувачення Струтинської Антоніни Казимирівни (1949). ГДА СБУ (Ф. 6. Оп. 1. Спр. 76467 фп.). Арк. 23.

¹⁴ Там само. Арк. 26.

¹⁵ Там само. Арк. 51 зв.

¹⁶ Там само. Арк. 52.

¹⁷ Там само. Арк. 53.

¹⁸ Особові справи звільнених працівників інституту на букву «С» (1951–1970). Архів Інституту українознавства (Оп. 3-ос. Спр. 111). Арк. 68 зв.

¹⁹ Справа № 7846 з обвинувачення Струтинської Антоніни Казимирівни (1949). ГДА СБУ (Ф. 6. Оп. 1. Спр. 76467 фп.). Арк. 54.

²⁰ Там само. Арк. 58.

²¹ Там само. Арк. 60.

²² Особові справи звільнених працівників інституту на букву «С» (1951–1970). Архів Інституту українознавства (Оп. 3-ос. Спр. 111). Арк. 66 зв.

²³ Там само. Арк. 68 зв.

молодшого наукового співробітника відділу мовознавства Інституту суспільних наук Академії наук УРСР²⁴. Оскільки відповідного наказу в особовій справі не віднайдено, можемо припустити, що офіційне поновлення на посаді не відбулося. Натомість А. Струтинська в автобіографії вказує, що працювала над перекладами історичних матеріалів для інституту за договором²⁵.

Від 2 липня 1956 року А. Струтинська була зарахована старшим лаборантом кафедри історії музики Львівської державної консерваторії, де якраз ректорував композитор і диригент Микола Колесса²⁶. Колишній ректор згодом згадував: «Я мав безличність в очах тодішньої влади, що взяв її на роботу в консерваторію, бо таким [репресованим. — І. А.] не можна було давати працю в навчальному закладі, але вона була великою українською патріоткою і добрим фахівцем»* (Антонюк, 2015, с. 47). Із січня 1960 року була переведена на посаду бібліотекаря Львівської державної консерваторії²⁷, від січня 1970 — на посаду старшого бібліотекаря²⁸. На новому місці А. Струтинська заприятлилася з композитором Василем Барвінським, який саме повернувся після десятилітнього ув'язнення, і вони мали чимало спільних тем для розмови (Гамкало, 2021, с. 38).

Музикознавиця Ірина Антонюк указує, що М. Колесса захоплював А. Струтинську до бібліографічно-нотграфічної дослідницької праці, яка в той час була новаторською, тому вона стала першою укладачкою нотграфічних покажчиків композиторів Львова. Водночас дослідниця підкреслює, що А. Струтинська, як і інші бібліографи консерваторії, не мала змоги завершити роботу з опрацювання бібліотечних колекцій, оскільки відбувалося примусове «вилучення з фондосховищ стародруків і творів церковної музики» (Антонюк, 2015, с. 48).

Окрім бібліотечної діяльності, у 1960-х роках А. Струтинська також продовжувала публіцистичну працю і вміщувала статті культурологічної тематики на шпальтах кийівського журналу «Вітчизна» та пражівського часопису «Дукля».

У січні 1974 року А. Струтинська вийшла на пенсію²⁹. Померла 23 січня 1978 року у Львові. Похована на Янівському кладовищі*.

²⁴ Там само. Арк. 67.

²⁵ Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого) «О-Я». Т. II (останній). *Архів ЛНМА* (Оп. 2 о/с. Спр. 344). Арк. 190 зв.

²⁶ Там само. Арк. 188.

* Аудіозапис розмови І. Антонюк з М. Колесою 28 грудня 2002 року.

²⁷ Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого) «О-Я». Т. II (останній). *Архів ЛНМА* (Оп. 2 о/с. Спр. 344). Арк. 193.

²⁸ Там само. Арк. 195.

²⁹ Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого) «О-Я». Т. II (останній). *Архів ЛНМА* (Оп. 2 о/с. Спр. 344). Арк. 198.

* Місце поховання встановив львівський некропіліст Ігор Мончук.

Висновки

Розсекречені архівні документи дають змогу привернути увагу наукової спільноти й українського загалу до трагічної долі маловідомих чи невідомих імен українських діячів культури, які силою обставин досі залишаються в затінку, однак своєю подвижницькою діяльністю заслуговують на суспільний резонанс. Саме до таких постатей належить українська філологиня, публіцистка, викладачка й бібліографка А. Струтинська, яку радянська влада класифікувала як «особливо небезпечну злочинницю» лише за те, що вона працювала в редакції україноцентричного журналу «Наші Дні» й писала статті про українську культуру. Ретельний перегляд змісту всіх чисел цього літературно-мистецького часопису дав змогу розкрити криптоніми А. Струтинської та встановити авторство всіх її публікацій на шпальтах часопису, укласти їхній перелік (див. додаток). Тематика статей А. Струтинської вказує на широке коло її мистецьких зацікавлень: українська література, театр, музика, образотворче і народне мистецтво, мистецька освіта і музейництво.

Завдяки матеріалам кримінальної справи А. Струтинської вдалося зафіксувати невідомі досі сторінки її життя: родинні зв'язки, деталі педагогічної та публіцистичної діяльності, арешту і перебування у виправних таборах. Біографія А. Струтинської дає змогу на фактах, підкріплених архівними джерелами, з одного боку, засвідчити цинізм радянської каральної системи в боротьбі з українською ідентичністю в окупованій Західній Україні, з другого — є свідченням резиліентності українців в умовах тоталітарної реальності. Варто відзначити, що опрацьовані документи допомагають простежити за репресивними механізмами радянської системи, інструментами психічного тиску (нічні кількогодинні допити) на арештованих представників української культури з метою пригнічення українського культурного спротиву на західноукраїнських землях під радянською окупацією. Усі ці цинічні методики суголосні з не менш драматичними сучасними воєнними реаліями і засвідчують спадкоємність російської імперської ментальності. На окупованих територіях так само винищується проукраїнська громадськість, застосовуються такі ж протоколи допитів, виносяться цинічні судові присуди, йде психічний тиск на українців у фільтраційних таборах і катівнях. Саме тому так важливо сьогодні відновлювати історичну справедливість і відкривати світові таких особистостей, як світлої пам'яті Антоніна Струтинська.

Додаток

Перелік віднайдених публікацій
авторства Антоніни Струтинської

- 1932
1. Струтинська, А. (1932). Бібліографічний показник до писань Вячеслава Липинського. *Дзвони*, 6, 490–499.
 2. Струтинська, А. (1932). На склоні життя Антона Могильницького (Причинок до характеристики людини й письменника). *Дзвони*, 5, 360–364.
- 1936
3. Струтинська, А. (1936, 24–25 березня). Перша українська повість по англійськи. *Діло*, 24 березня, 3; 25 березня, 3.
- 1937
4. Струтинська, А. (1937). Наталена Королева: (Спроба характеристики). *Мета*, 11, 5; 12, 7.
- 1941
5. Струтинська, А. (1941). Н. Антоненко: За духа нації. *Леся Українка життя і творчість... Наші Дні*, 1, 14.
 6. Струтинська, А. (1941, 10 жовтня). Пам'яті матері Северини Парилле. *Львівські Вісті*, 10 жовтня, 6.
 7. [Струтинська, А.] А. Стр. (1941). У дитячому царстві. *Наші Дні*, 1, 3–4.
- 1942
8. [Струтинська, А.] А. Ст-а. (1942). Василь Кархут: Полум'яний вихор... *Наші Дні*, 6, 13.
 9. Струтинська, А. (1942). Гості з Києва: Діалог з Людмилою Лисенко. *Наші Дні*, 4, 4–5.
 10. [Струтинська, А.] А. С. (1942). Два літературні виступи. *Наші Дні*, 12, 10.
 11. Струтинська, А. (1942). У Маріяни Лисенко. *Наші Дні*, 3, 3–4.
 12. Струтинська, А. (1942). Школа під опікою муз. *Наші Дні*, 7, 3.
- 1943
13. Струтинська, А. (1943). На сторожі народних скарбів. *Наші Дні*, 8, 8–9.
 14. [Струтинська, А.] А. С. (1943). Ольга Добрянська-Коренець: «Зшиток Малого Монгола». *Наші Дні*, 12, 14.
 15. Струтинська, А. (1943). Серед наших музик. *Наші Дні*, 2, 5–6.
- 1968
16. Струтинська, А. (1969). Vita brevis — ars longa (3 приводу виставки Ярослави Музики). *Дукля*, 1, 47–50.
- 1969
17. Струтинська, А. (1968). Український танок в Японії. *Вітчизна*, 8, 208–209.
- Інші праці
18. Струтинська, А. (1974). *Композитор Микола Колесса: матеріали до нотографії та бібліографії (1929–1971)*. Видавництво Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.
 19. Струтинська, А. (1994). До питання музичної бібліографії і нотографії в Україні. *Бібліографія українознавства*, 2, 7–18.
 20. Струтинська, А. (2012). Померші не старіють*. У *Піаністка та педагог Галина Левицька. Матеріали обл. конференції викладачів фортепіанних відділів муз. училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (м. Львів, 6 жовтня 2004 р.)* (с. 62–69).

Покликання

- Антонюк, І. (2008). *Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Білокін, С. (2011). Табірний зошит Ярослави Музики. *Студії мистецтвознавчі*, 4(36), 144–150.

* Стаття написана 1971 року і, ймовірно, не була опублікована за життя авторки.

- Вірченко, Т., & Видайчук, Т. (2024). Науковий проєкт «Літопис життя і творчості Б. Д. Грінченка»: від візії до практичної реалізації. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 30(2), 115–121. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.2.8>
- Власенко, В. (2023). До біографії Павла Ковжуна (за матеріалами Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України). *Конотопські читання*, 14, 44–49.
- Волкова, А. (2023). Життя і творчість Івана Йжакевича за матеріалами Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. *АРТ-платФОРМА*, 2(8), 295–308. <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.295-308>
- Гамкало, І.-Я. (2021). *Мій музичний Олімп*. Світ Успіху.
- Гнатюк, О. (2015). *Відвага і страх*. Дух і Літера.
- Колєнська, Л. (1968). Безупинний буревій. *Наше Життя*, 6, 5–6. *Пропам'ятна книга гімназії сестер Василіянок у Львові*. (1980). Наукове товариство ім. Шевченка.
- Сніцарчук, Л. (2023). «Писати мушу — це є умова мого життя»: листи Софії Яблонської до Олени Кисілевської (1934–1939 рр.). *Презознавство = Press Studies*, 3, 167–180. <https://doi.org/10.37222/2786-7552-2023-3-10>
- Струтинська, М. (1961). Літературно-мистецький Львів крізь призму журналу «Наші дні». *Сучасність*, 10, 37–45.
- Тарнавський, О. (2013). *Літературний Львів 1939–1944. Спомины*. Піраміда.

References (translated and transliterated)

- Antoniuk, I. (2008). *Notni kolektsii biblioteki Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka u svitli istoriko-kulturnoho protsesu krayu* [The sheet music collections of the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko's library in the historical and cultural process of the region] [Dissertation of candidate of art history]. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.
- Bilokin, S. (2011). *Tabirnyi zoshyt Yaroslavy Muzyky* [A Prison Notebook of Yaroslava Muzyka]. *Studii mystetstvovnazhchi*, 4(36), 144–150.
- Hamkalo, I.-Ya. (2021). *Miy muzychnyi Olimp* [My musical Olympus]. Svit Uspikhu.
- Hnatiuk, O. (2015). *Vidvaha i strakh* [Courage and fear]. Dukh i Litera.
- Kolenska, L. (1968). *Bezupynnyi bureviy* [Incessant storm]. *Nashe Zhyttia*, 6, 5–6.
- Propamiatna knyha himnazii sester Vasyliyanok u Lvovi* [Commemorative book of the Gymnasium of the Basilian Sisters in Lviv]. (1980). Naukove tovarystvo im. Shevchenka.
- Snitsarchuk, L. (2023). “Pysaty muhu — tse ye umova moho zhyttia”: lysty Sofii Yablonskoi do Oleny Kysilevskoi (1934–1939 rr.) [“I have to write — my life depends on it”: Sofia Yablonska's correspondence with Olena Kysilevska (1934–1939)]. *Presoznavstvo = Press Studies*, 3, 167–180. <https://doi.org/10.37222/2786-7552-2023-3-10>
- Strutynska, M. (1961). *Literaturno-mystetskyi Lviv kriz pryзму zhurnala “Nashi dni”* [Literary and artistic Lviv through the prism of the magazine “Nashi dni”]. *Suchasnist*, 10, 37–45.
- Tarnavskiy, O. (2013). *Literaturnyi Lviv 1939–1944: Spomyuny* [Literary Lviv 1939–1944: Memories]. Piramida.
- Virchenko, T., & Vydaichuk, T. (2024). *Naukovyi proekt “Litopys zhyttia i tvorchosti B. D. Hrinchenka”: vid vizii do praktychnoi realizatsii* [Research project “Chronicle of Borys Hrinchenko's life and work”: from the vision to the practical implementation]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 30(2), 115–121. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.2.8>
- Vlasenko, V. (2023). *Do biohrafii Pavla Kovzhuna (za materialamy Tsentralnogo derzhavnogo arkhivu vyshchikh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy)* [To the biography of Pavlo Kovzhun (based on the materials of the Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine)]. *Konotopski chytannia*, 14, 44–49.
- Volkova, A. (2023). *Zhyttia i tvorchist Ivana Yzhakevycha za materialamy tsentralnogo Derzhavnogo arkhivu-muzeiu literatury i mystetstva Ukrainy* [The life and work of Ivan Yzhakevych based on personal file materials of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. *ART-platFORMA*, 2(8), 295–308. <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.295-308>

Olesia Drozdovska

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine, Ukraine

Oksana Sereda

Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine, Ukraine

PHILOLOGIST AND EDITOR ANTONINA STRUTYNSKA. THE RECONSTRUCTING OF HER BIOGRAPHY

The relevance of the research is due to the fact that there are still no studies dedicated to the complex life and multifaceted professional activities of Ukrainian philologist, bibliographer, educator, editor, and publicist Antonina Strutynska. The purpose of this paper is to reconstruct A. Strutynska's life story based on archival documents, memoirs, and press publications, as well as to highlight her teaching, editorial, journalistic, and library activities, and to compile a list of discovered publications. Several specialized scientific methods were used to achieve these goals: heuristic and biographical methods significantly supplemented A. Strutynska's biography with new facts; the comparative method helped to compare events and facts, forming a coherent chain of events; and the bibliographic method was used to compile a list of articles authored by her.

As a result of the study of the archival documents from the collections of the Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine, personnel files from the archives of the I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko, memoirs, and press publications allowed for filling in gaps in A. Strutynska's biography and clarifying information about her teaching, research, journalistic, and bibliographic activities. The materials from surveillance and criminal cases, including protocols of searches, interrogations, court hearings, and court decisions, provided insights into the reasons and circumstances behind her arrest and demonstrated the cynicism of Soviet justice. The paper emphasizes that declassified documents, on the one hand, are the most comprehensive source for studying A. Strutynska's life, and on the other, reveal the repressive mechanisms of punitive "justice" and tools of psychological pressure on arrested representatives of Ukrainian culture.

The scientific novelty is represented by the previously unknown pages of her life: family ties, details of her pedagogical and journalistic activities, arrest and stay in prison camps. Her cryptonyms were also uncovered, and a number of her authored materials introduced into scholarly circulation.

Keywords: Antonina Strutynska; biography; archival documents; "Nashi Dni"; publications; arrest.

Стаття надійшла до редколегії 02.08.2024