

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ISSN 2520-6346

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 2(69)



Подано наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів, студентів закладів вищої освіти.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Покровська І. Л., д-р філол. наук, доц. (Україна)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Берковець В. В., канд. філол. наук, доц. (Україна);
Гаєвська Н. М., канд. філол. наук, проф. (заст. голов. ред.) (Україна); Гриценко С. П., д-р філол. наук, доц. (Україна); Гундорова Т. І., д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України (Україна); Деменчук О. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Жуковська Г. М., канд. філол. наук, доц. (Україна); Заярна І. С., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мафтин Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мацевко-Бекерська Л. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мірошніченко Л. Я., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мосенкіс Ю. Л., д-р філол. наук, проф. (Україна); Науменко Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Поспішил І., д-р філол. наук, проф. (Чехія); Приліпко І. Л., д-р філол. наук, доц. (Україна); Свенцицька Е. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Семенюк Г. Ф., д-р філол. наук, проф. (наук. ред.) (Україна); Сліпушко О. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Соболь В. О., д-р філол. наук, проф. (Польща); Ткаченко Т. І., д-р філол. наук, доц. (Україна)

Адреса редколегії

**ННІ філології,
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 34 71**

Затверджено

**вченою радою ННІ філології
23.12.25 (протокол № 5)**

Зареєстровано

**Міністерством юстиції України
Свідоцтво про державну реєстрацію
серія KB № 16157-4629P від 11.12.09**

Атестовано

**Міністерством освіти і науки України (категорія Б)
Наказ № 1471 від 26.11.20**

**Засновник
та видавець**

**Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
ДК № 1103 від 31.10.02**

Адреса видавця

**ВПЦ "Київський університет"
б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua**

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ISSN 2520-6346

LITERARY STUDIES

Collection of scientific papers

Issue 2(69)



This collection contains scientific articles written by professors, PhD students, masters. These articles concern current issues of contemporary literary studies and comparative studies.

For scientists, faculty members, students of higher education institutions.

EDITOR-IN-CHIEF	Pokrovskaya I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine)
EDITORIAL BOARD	Berkovets V. V., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Demenchuk O. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Haievska N. M., PhD (Philol.), Prof. (deputy editor-in-chief) (Ukraine); Hrytsenko S. P., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Hundorova T. I., DSc (Philol.), Prof., Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine); Maftyn N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Matsevko-Bekerska L. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Miroshnychenko L. Ya., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Mosenkis Yu. L., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Naumenko N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Pospishyl I., DSc (Philol.), Prof. (Czechia); Prylipko I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Semeniuk H. F., DSc (Philol.), Prof. (scientific editor) (Ukraine); Slipushko O. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Sobol V. O., DSc (Philol.), Prof. (Poland); Svetsitska E. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Tkachenko T. I., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Zaiarna I. S., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Zhukovska H. M., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine)
Address	Educational and Scientific Institute of Philology 14, Taras Shevchenko blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 34 71
Approved by	the Academic Council of ESI of Philology 23.12.25 (protocol № 5)
Registered by	the Ministry of Justice of Ukraine Certificate of state registration KB № 16157-4629P dated 11.12.09
Certified by	the Ministry of Education and Science of Ukraine (category B) Order № 1471 dated 26.11.20
Founder and publisher	Taras Shevchenko National University of Kyiv Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University" Certificate of entry into the State Register ДК № 1103 dated 31.10.02
Address	PPC "Kyiv University" 14, Taras Shevchenko blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28 e-mail: vpc@knu.ua

Authors of published materials take full responsibility for the content of their papers, including the accuracy of the published facts, quotations, economic and statistical data, proper nouns, and other data. The editorial board reserves the right to edit the submitted materials.

© Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University", 2025

Степан АНТОНЮК, асп.

ORCID ID: 0009-0002-6869-2640

e-mail: antoniukstepan@knu.ua

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ДИНАМІКА ВІЗІЙ МАСКУЛІННОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХХІ СТ.

Вступ. *Стаття розглядає трансформацію маскулінності в українській драматургії ХХІ століття, зокрема на тлі геополітичних змін, економічної нестабільності та війни. Гендерні студії в українському літературознавстві пройшли етапи від феміністичної критики до глибокого осмислення маскулінного дискурсу, що стало особливо важливим після розпаду Радянського Союзу та початку російсько-української війни. Метою дослідження є аналіз еволюції образу чоловіка в сучасній українській драмі та виявлення основних етапів змін маскулінності.*

Методи. *Для аналізу використано методи текстуального і контекстуального аналізу, а також гендерного підходу, що дозволяє дослідити зміну маскулінних моделей в драматургії через призму соціокультурних і політичних змін. Аналізуються п'єси українських драматургів Оксани Танюк, Олександра Ірванця, Віталія Ченського та ін.*

Результати. *Дослідження виявило три основні етапи розвитку маскулінності в українській драматургії: 1990–2013 – криза традиційного чоловічого образу, пов'язана з економічною дестабілізацією та колоніальними травмами (чоловічі персонажі зображуються як слабкі та знецінені, що виявляється в їхній залежності від російської моделі маскулінності); 2014–2021 – етичний пошук, формування нових морально відповідальних образів (чоловічі персонажі прагнуть знайти рівновагу між силою, духовністю та етичною відповідальністю); 2022–нині – постгендерна героїка, де маскулінність стає колективною та інтегрує елементи емпатії та відповідальності, перетворюючись на універсальну модель дії.*

Висновки. *Розвиток образу чоловіка в українській драматургії відображає глибокі соціокультурні зміни та реакцію на зовнішні виклики, зокрема національну ідентичність, війни та соціальні трансформації. Сучасна українська драма демонструє постгендерну*

героїку, де сила та емпатія поєднуються в новому чоловічому образі. Такий підхід до зображення маскулінності формує нову культурну ідентичність України, що включає не лише патріархальні елементи, а й здатність до колективної турботи та відповідальності перед суспільством.

Ключові слова: *маскулінність, героїка, травма, війна, постколоніалізм, гендер.*

Вступ

Постановка проблеми. Розвиток гендерних студій в українській гуманітаристиці актуалізував необхідність переосмислення не лише жіночої, а й чоловічої ідентичності. Маскулінність у сучасному літературознавстві розглядається як змінний соціокультурний конструкт, що залежить від політичного контексту, культурної пам'яті та досвіду нації. Драматургія як жанр, що концентрує конфлікт, дію та сценічну напругу, особливо чітко репрезентує моделі поведінки чоловіка в різні історичні періоди. Відтак аналіз динаміки маскулінного в українській драмі ХХІ століття дає змогу побачити не лише художні трансформації, а й глибші процеси формування національної ідентичності доби криз і війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження маскулінності в Україні значною мірою визначаються працями таких ключових дослідників, як Ольга Башкірова, Тетяна Бурейчак, Тамара Марценюк, Олена Стрельник, Олександр Шульга та Олег Марущенко. Ольга Башкірова вивчає маскулінність як соціокультурний конструкт, що змінюється під впливом суспільних норм, а також критикує гегемонну маскулінність, що маргіналізує інші типи чоловічої поведінки і досліджує специфіку маскулінності в українському контексті, зокрема вплив радянського тоталітаризму та постколоніальної травми на формування національних моделей чоловіків. Тоді як Тетяна Бурейчак вивчає пострадянські трансформації маскулінності та критикує концепцію "кризи маскулінності", акцентуючи на соціальних і культурних вимірах цього явища. Тамара Марценюк, у своїй праці "Захисники

галактики", досліджує вплив патріархальних ієрархій та насильства на соціалізацію чоловіків, а також аналізує роль маскулінності в умовах війни. Олена Стрельник фокусується на змінах батьківських ролей в Україні, особливо в контексті війни, підкреслюючи важливість турботи та емоційної участі чоловіків у сім'ї, а Олександр Шульга аналізує військову соціологію та різницю між українською і російською маскулінністю, вивчаючи вплив війни на ідентичність солдатів. Марущенко досліджує роль освіти та соціалізації у формуванні маскулінних ідентичностей, зокрема через організовані чоловічі рухи в Україні. Ці дослідження сприяють глибшому розумінню трансформацій маскулінності в сучасному українському суспільстві.

Метою статті є з'ясування динаміки моделей маскулінності в українській драматургії ХХІ століття та простеження їхнього зв'язку з історичними подіями, травматичними досвідами та культурними трансформаціями.

Завдання дослідження. Визначити ключові моделі маскулінності, репрезентовані в українській драматургії 2000–2020-х років; проаналізувати драматургічні тексти на предмет симулятивності, травматичності та суб'єктності чоловічого героя; встановити роль воєнного досвіду в трансформації маскуліного дискурсу; окреслити особливості становлення постгендерної героїки в драматургії після 2022 року.

Обґрунтування вибору текстів. Матеріалом дослідження стали п'єси українських драматургів початку ХХІ століття, які найбільш репрезентативно фіксують зміни маскуліного дискурсу: п'єси О. Танюк, О. Ірванця, В. Ченського, О. Гриценко, Т. Киценко і Д. Меркулової. Саме ці тексти демонструють перехід від симулятивної маскулінності до суб'єктної і травматично-героїчної. Вони відзначаються високою чутливістю до суспільних трансформацій і відображають ключові національні травми – від пострадянського відчуження до досвіду повномасштабної війни.

Наукова новизна полягає в окресленні драматургії як антропологічного документа, що фіксує перехід від пасивної моделі чоловіка до суб'єктної й емпатичної моделі захисника.

Практичне значення полягає в можливості застосування отриманих результатів у подальших гендерних, літературознавчих та культурологічних дослідженнях.

Методи

Методологічну основу становлять: гендерний підхід, що дає змогу інтерпретувати чоловічу ідентичність як соціокультурний конструкт; порівняльно-типологічний метод, застосований для зіставлення різних моделей маскулінності в п'єсах різних авторів; контекстуальний аналіз, який дозволяє пов'язати драматургічні образи з історичними подіями – від пострадянської кризи до повномасштабної війни.

Результати

Розвиток гендерних студій в українському літературознавстві сприяв переходу від феміністичної критики до осмислення маскулінного дискурсу. Маскулінність розглядається як соціокультурний конструкт, що змінюється залежно від історичних обставин і колективного досвіду нації. Драматургія, як найбільш концентрований жанр художнього мислення, фіксує ці зміни особливо чітко, репрезентуючи типи чоловічої поведінки через дію, монолог і сценічний конфлікт. Персонаж-чоловік у сучасній драмі постає репрезентантом суспільних очікувань і водночас прогнозом майбутніх трансформацій маскулінності. З моменту розпаду Радянського Союзу і до повномасштабної війни чоловічі персонажі в драматургії відображають процес глибокої національної реідентифікації, який можна поділити на три етапи: 1990–2013 – криза маскулінності, що у часовому проміжку збігається з процесами національного відродження і розгортається на тлі економічної дестабілізації і колоніальних травм; 2014–2021 – фаза етичного пошуку: герой долає внутрішню пасивність, формується як морально відповідальна особистість, що зумовлено Революцією Гідності та початком російської агресії; 2022–нині – етап, що характеризується фазою постгендерної героїки, коли маскулінність стає колективною, інтегрує силу й емпатію, перетворюючись на універсальну модель дії.

Перший етап. Українська драматургія початку ХХІ століття відображає кризу традиційного чоловічого образу, де процеси національного відродження наштовхнулися на глибоко вкорінені колоніальні травми та економічну дестабілізацію. Як зазначає Т. Бурейчак, це зумовлено тим, що українська традиційна маскулінність була подвійно знецінена у радянській системі – з позиції втрати безпосередньої патріархатної влади та з позиції її підпорядкування "престижнішій російській маскулінності" (Бурейчак, 2014, с. 54). Втрата патріархальної влади призводить до кризового стану чоловічого суб'єкта, що яскраво втілюється в п'єсах початку нульових. Підпорядкування української маскулінності більш "престижній" російській та її токсичним моделям влади відтворюється за рахунок того, що російська (радянська) модель чоловічості здійснює домінування над українською і зображується як брутальна сила, що знищує та витісняє українську суб'єктність. У п'єсі Оксани Танюк "Безодня кличе безодню" (2000) чоловічий образ "Він" відтворює логіку імперського контролю і проголошує: "*Я – твоє вікно*" (Танюк, 2000а, с. 1), після чого забиває вікно дошками й барикадує двері: "*Ось так. Як раніше... Тільки ти і я*" (Танюк, 2000а, с. 1). Його прагнення до поглинання втілюється у сцені, де він одягає на жінку клітку і водночас визнає власну патологічну залежність: "*В мене любовний голод! В середині мене любовежер!*" (Танюк, 2000а, с. 5). Герой, опинившись у ситуації кризи, підсвідомо звертається до тієї моделі маскулінності, яка в його культурній пам'яті закодована як "престижна" та "владна" – до російсько-радянської моделі домінування. Це пояснює його перехід від ліричності до брутальності. Він стає агентом імперського насильства у ставленні до жінки, намагаючись через це насильство долучитися до втраченої влади.

У п'єсі Танюк "Ніч Елеонори День" (2000) імперська маскулінність постає у ще відвертішій формі насильства, коли смершевець говорить малолітній Норі: "*...ти як потенційний ворог народу, думай вже зараз, як прислужитися батьківщині*", і "*розстібає ширінку на галіфе*" (Танюк, 2000б, с. 12). Російська (радянська) модель чоловічості реалізує своє домінування через

фігуру репресивного "Іншого" – "мордатого смершівця", чия тілесність редукується до "морди влади", а сама маскулінність функціонує як інструмент приниження й страху. Сексуальне насильство в п'єсі прямо позначене як механізм колоніального контролю: "він приходить, щоб честі позбавити" (Танюк, 2000b, с. 2), де гвалтування перетворюється на акт остаточного підпорядкування не лише жінки, а й родини та нації загалом. На цьому тлі українська маскулінність постає або "розстріляною за тиждень" (Танюк, 2000b, с. 5), або витісненою в позицію мовчазної жертви, позбавленої права на дію й захист. Втрата патріархальної влади тут не веде до емансипації, а спричиняє глибоку кризу чоловічого суб'єкта: щоб бути "справжнім чоловіком" у радянській системі, необхідно стати катом, тоді як збереження української ідентичності означає прийняття ролі жертви або фантома. Таким чином, імперська маскулінність у п'єсі функціонує як токсична модель влади, що не лише домінує над українською, а й витісняє саму можливість її суб'єктного існування, закріплюючи колоніальну ієрархію через насильство, страх і дегуманізацію. Таке витіснення української чоловічої сили у драматургії, або її умисне викривлення, що пов'язане із постійним підпорядкуванням російській моделі, формує образ відчуженого чоловіка, нездатного до автентичної дії. Так, у п'єсі Олександра Ірванця "Recording" чоловік *"говорить, сповідається навіть, і чоловіка ніхто не чує"* (Улюра, 2020, с. 161). Він є зразком знеособлення людини в сучасному світі (Ніколаєва, 2023, с. 222) та втрати суб'єктності. Маскулінність цього періоду функціонує як імітація: герой не діє, а лише відтворює соціальні патерни, нав'язані системою. Драма таким чином фіксує національну травму відсутності автентичного голосу та втрати історичної гідності. Усі ці приклади свідчать про кризу ідентичності, в якій українська маскулінність намагається адаптуватися до нових соціальних реалій після втрати колишньої влади та під впливом зовнішніх сил, які демонструють "сильнішу" але деструктивну маскулінну модель.

Другий етап. "Революція Гідності" та початок російсько-української війни формують перехід від традиційних моделей маскулінності до нових, рефлексивних. Ці зміни відображаються

в образах чоловіків, які шукають нову точку рівноваги між силою, духовністю та етичною відповідальністю. Як зазначає О. Башкирова: "Реабілітація питомих типів маскулінності реалізується передусім через розробку образів, пов'язаних із героїчним минулим нашої країни (постаті козака і вояка УПА). У персонажах цього типу увиразнено риси гегемонної маскулінності (Р. Бреннон): фізична сила, відвага, ініціативність, проте водночас, відповідаючи на соціокультурні запити доби, портрет героя доповнюється такими особливостями, як інтелектуалізм, здатність до глибоких емоційних переживань, батьківський інстинкт." (Башкирова, 2019, с. 301).

Крім того, на думку дослідниці: "Фундаментальний перегляд гендерних стереотипів зумовлює розробку, поруч із типами гегемонної маскулінності, й інших чоловічих типажів, окреслених І. Коном як «альтернативна маскулінність»: «чоловік-будівничий» («Місто з химерами» О. Ільченка, «Фелікс Австрія» С. Андрухович); філософ («Намір!» Любка Дереша) та ін. Проблемність маскулінної самоідентифікації на сучасному етапі розвитку культури відображають постаті чоловіка-«лузера» («БЖД» Сашка Ушкалова, «Культ» Любка Дереша); «чоловіка в стані кризи» («Камінь посеред саду» Володимира Лиса, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко); «чоловіка-чужинця» («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша, «Газелі бідного Ремзі» В. Даниленка)" (Башкирова, 2019, с. 302). Ці типи персонажів відображають етичний поворот в маскулінності, де традиційне домінування замінюється на здатність до турботи та емпатії. У п'єсі Віталія Ченського "Енеїда" (2018) образ Анхіза яскраво ілюструє крах старої маскулінності. Він відображає інфантильного патріарха, котрий намагається нав'язати застарілу модель чоловіка, для якого сила і агресія є основними рисами. Як показує одна з цитат, він заявляє: "*Знаешь, что делает мужчину сильным и волевым?.. Враги!*" (Ченський, 2018, с. 5), проте його неспроможність навіть пересуватися самотійно демонструє відсутність життєвої сили цієї моделі. З іншого боку, нові моделі маскулінності розкриваються через типи, як Відлюдник, представлений в п'єсі Оксани Гриценко "Саньок".

Саньок ілюструє тезу про чоловіка, який "перестає бути жертвою системи". Потрапивши у трудове рабство в Росії, чоловік намагається протистояти проблеми: *"Я пишу заяву. Діда"* (Гриценко, 2019, с. 7). Його відлюдництво – спосіб рефлексії, що спрямований на пошук коріння: *"Хтозна, як називала мене моя рідна мати. І де вона померла, якщо померла взагалі"* (Гриценко, 2019, с. 14). Це чоловік, який будує себе з нуля, без підтримки традиційних патріархальних структур (родини, держави). Ще одним із типів альтернативної маскулінності, які актуалізувались зовсім недавно, є тип Метросексуала – героя, для якого зовнішній вигляд, комфорт і любов до мистецтва не є ознаками слабкості. Повертаючись до п'єси Ченського "Енеїда" варто зазначити, що тут Еней значно відрізняється від класичного маскулінного втілення воїна-захисника у оригіналі Котляревського. Еней у візії Ченського – це *"міфічно вродливий високий блондин з довгим курчавим волоссям"* (Ченський, 2018, с. 1), який на початку твору уникає конфліктів і дбає про комфорт. Але саме цей "метросексуал" виявляється здатним на глибоку турботу (*Еней з любов'ю омивав ноги батька, поливаючи з пом'ятої пластикової пляшки.*) (Ченський, 2018, с. 8) і, зрештою, на лідерство.

Особливої уваги заслуговує розвиток образу воїна-захисника. Льоша в "Жінки та снайпер" Тетяни Киценко є професійним снайпером, але його внутрішній світ структурований не війною, а живописом: *"Мій дід був генералом. Він колекціонував картини і возив мене по музеях. Я побував в кожному художньому музеї кожного обласного центру. Я знаю кожну картину Голосія в ліцо, і Яблонська мені розповідала про Кричевського!"* (Киценко, 2014, с. 10). Льоша намагається знайти нову точку рівноваги між духовністю й силою. Він хоче замінити зброю на мистецтво, бо відчуває, що війна руйнує його особистість. Його знання живопису – це не просто ерудиція, це спроба зберегти людяність. Навіть під час тортур він перераховує назви картин як молитву: *"Колекція козаків Мамаїв. «Юність» Яблонської... Кандинський. Кричевський. Малевич"* (Киценко, 2014, с. 19). Це ілюструє тезу про те, що нова маскулінність включає в себе духовний вимір як необхідну складову виживання. Льоша, хоча

і професійний снайпер, не хоче вбивати, але вимушений це робити заради захисту. Цитата: *"В нього син!"* (Киценко, 2014, с. 23). підкреслює його здатність до емпатії, навіть коли він стоїть перед необхідністю вбивства, що робить його героїзм трагічним і етичним.

Таким чином, українська драматургія 2010-х років підготувала ґрунт для формування нової героїки, де мужність поєднується з глибокою людяністю, а чоловіча сила знаходить своє відображення не в насильстві, а в здатності до турботи та відповідальності перед іншими.

Повномасштабна війна 2022 року спричинила суттєву трансформацію візій маскулінності в українській драматургії, актуалізувавши образ нового героя – дієвого, емпатичного, травмованого, проте відповідального суб'єкта. Травма стає не лише досвідом втрати, а каталізатором дії. Як зазначає Олександр Молчанець: *"Це вже не пасивна реакція на травму, а активна форма витіснення, яка зберігає бодай часткову дистанцію між Я і руйнівною реальністю."* (Молчанець, 2025, с. 217).

П'єса Діани Меркулової "Зателефонуй мені на війну" є яскравим прикладом документальної пост-драми, яка фіксує безпосередній досвід учасників подій. Текст побудований як полілог голосів, що дозволяє розглянути різні грані маскулінності та травми. Ілюстрацією тези про травму як каталізатор дії є образ Артилериста. Для нього війна перетворюється на роботу, на ремесло. Його поведінка під обстрілом демонструє механізм активного "витіснення" страху через професійну діяльність: *"Він часто брав «замовлення», типу попрацюю. Він починає працювати, а туди починають п**дячити, а він не зупиняється. Це навіть був не дуель. Воно прилітає, а він не зупиняється... На ранок, коли тиша, він починав його ремонтувати. Всі сепари знали, де він... Маленький і гордий"* (Меркулова, 2022, с. 13). Вживання слова "працювати" замість "воювати" чи "стріляти" є знаковим. Праця – це творчий, конструктивний процес. Його маскулінність базується на компетентності та витривалості. Травма небезпеки не паралізує його, а навпаки, вводить у стан підвищеної концентрації. У "Зателефонуй мені на війну" маскулінність конструюється

в ситуації онтологічного зламу, коли традиційні уявлення про силу й контроль виявляються непридатними, а герой проходить шлях "від розгубленості до рішучості, від травматичного паралічу до усвідомленої дії". Війна руйнує лінійну модель часу й майбутнього *"Майбутнє може ніколи не настати"* (Меркулова, 2022, с. 14), занурюючи суб'єкта в режим граничної тілесної й психічної напруги *"Оце почую свист, секунди півтори... Це секунди приреченості"* (Меркулова, 2022, с. 18), однак саме в цій травматичній реальності формується нова етика маскулінного – не як домінування, а як відповідальна дія. Показовою є формула *"Робити свою роботу. Навіть, якщо не хочеться"* (Меркулова, 2022, с. 12), яка фіксує маскуліність як практику щоденного виконання обов'язку, а не як демонстративний героїзм. Перехід від позиції пасивної жертви до дієвого захисника осмислюється як етичний вибір, що супроводжується внутрішнім конфліктом і самокритикою *"Я зневажаю себе за бездіяльність..."* (Меркулова, 2022, с. 7). Важливо, що травмованість не нівелює маскуліну суб'єктність, а, навпаки, робить її емпатичною й рефлексивною: герой зберігає здатність відчувати, визнаючи вразливість як складник сили: *"Війна – не привід не відчувати"* (Меркулова, 2022, с. 12). Герой переходить від стану пасивної жертви до позиції дієвого захисника – людини, що обирає відповідальність за своє життя, суспільство та націю. Тобто травма перетворюється на внутрішній механізм, що не руйнує, а скеровує героя для дій і зберігає цю дієвість навіть у найбільш критичних умовах війни. Драми, що вийшли у воєнний період фіксують руйнування звичних категорій буття, де війна перетворює навколишній світ на нескінченний простір хаосу та безнадії. Це руйнування фізичного простору символізує першу ознаку травматичної дезорієнтації. Герої змушені робити свідомий вибір, перетворюючи травму на механізм дії: *"Більше вибору немає: або рожевий оксамит, або нульова психіка"* (Меркулова, 2022, с. 1). Цей вибір є першим актом суб'єктності, де чоловік, стикаючись із жахом війни, свідомо обирає форму витіснення, щоб зберегти себе. Війна, як абсолютна деструкція, несподівано стає джерелом сили і мотивації до боротьби. Герої,

переживаючи біль і втрати, відновлюють волю до життя: *"Війна надихає бути вільним. Війна надихає бути цільним (цілим). Війна змушує хотіти жити"* (Меркулова, 2022, с. 2). Таке прагнення до життя виходить за межі інстинктивного самозбереження, ставши активним вибором у боротьбі за внутрішню цілісність і тим самим витворює образ нового чоловіка у сучасній драматургії, де лють стає важелем для боротьби. Замість того, щоб внутрішній гнів руйнував психіку, він стає бойовим ресурсом для захисту. У драмі герої змушені перетворювати свої внутрішні переживання на зовнішні дії: *"Я вже стою обличчям до ворога, щоб у будь-яку мить зрівняти його із землею... ми стоїмо втрюх: я, він та моя нескінченна нелюдська лють"* (Меркулова, 2022, с. 8). Емпатія нових героїв стає не абстрактним співчуттям, а фізично відчутним досвідом, що розмиває межі між особистим болем і колективною відповідальністю: *"Мій пульс б'ється частіше коли кулі потрапляють у тебе... Розпорошують внутрішні органи під м'язами Розходяться по швах Твоїї форми"* (Меркулова, 2022, с. 10). Важливим аспектом трансформації маскулінності у п'єсі є розмивання жорстких гендерних меж. Війна уніфікує досвід через тілесність: *"Кулі потрапляють в мене також, розпорошують внутрішні органи під м'язами, розходяться по швах Мого тіла"* (Меркулова, 2022, с. 10). Цей уривок демонструє феномен соматичної емпатії. Жінка відчуває поранення чоловіка як своє власне. Традиційний розподіл ролей (чоловік-захисник / жінка-берегиня) трансформується у партнерство болю.

У тексті жінки також перебирають на себе функції активного захисту і агресії, які традиційно приписувалися чоловікам: *"Точніше, ми стоїмо втрюх: я, він та моя нескінченна нелюдська лють"* (Меркулова, 2022, с. 8). Лють стає інструментом жінки. Водночас чоловіки (Трошник, Артилерист) допускають у свій світ втому і сумнів. Відбувається взаємний обмін атрибутами: маскулінність стає більш емпатичною, фемінність – більш рішучою. У цій фазі відбувається також децентралізація героїки: функції сили й захисту більше не є суто чоловічими. Маскулінність переосмислюється як здатність до спільної дії, солідарності, колективної турботи. На думку Т. Федик,

"сучасна українська драма фіксує становлення постгендерної героїки, в основі якої лежить поєднання сили й емпатії, дії й турботи, стратегії й вразливості... відбувається не редукція жіночого образу до маскулінних форм, а розширення його меж через вписування фемінного досвіду в логіку героїчного" (Федик, 2025, с. 255).

Отже, ці драми підтверджують, що травма, пережита героєм, стає не лише джерелом болю, але й потужним каталізатором для трансформації героя в дієвого і відповідального суб'єкта. Війна змушує героя діяти, і він перестає бути пасивною жертвою, переходячи до активного захисту цінностей та людяності.

Дискусія і висновки

Динаміка візій маскулінного в українській драматургії ХХІ століття відображає процес глибокої національної реідентифікації. 1990–2013 – криза маскулінності, пов'язана з процесами національного відродження, що розгортається на тлі економічної дестабілізації і колоніальних травм; чоловік позбавлений голосу, маскулінність знецінена. 2014–2021 – фаза етичного пошуку: герой долає внутрішню пасивність, формується як морально відповідальна особистість. 2022–нині характеризується фазою постгендерної героїки, коли маскулінність стає колективною, інтегрує силу й емпатію, перетворюючись на універсальну модель дії. Сучасна українська драма виступає не лише художнім, а й антропологічним документом епохи, що фіксує перехід від травми до зрілої суб'єктності. Новий чоловічий образ у драматургії – це не патріархальний доміант, а морально стійкий захисник, який поєднує рішучість і людяність, силу й здатність до співчуття. Саме така синтетична модель маскулінності формує нову культурну ідентичність України доби війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Башкирова, О. М. (2019). *Гендерні художні моделі сучасної української романістики* [Дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук]. Київський університет імені Бориса Грінченка. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/29980>

Бурейчак Т. (2014). Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ-ХХІ століть*, 43–68.

Гриценко, О. (2019). *Саньок*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok_tekst_pdf.pdf

Киценко, Т. (2014). *Жінки та снайпер*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kicenko-tetyana-zhinki-ta-snaiper.pdf>

Меркулова, Д. (2022). *Зателефонуй мені на війну*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/zatelefonuy-meni-na-viynu.-merkulova-diana.-2.pdf>

Молчанець, О. В. (2025). Колективна травма в сучасній українській драматургії та у порівнянні з німецькими п'єсами. У *Інноваційні тенденції сьогодення в сфері природничих, гуманітарних та точних наук: збірник наукових праць з матеріалами VII Міжнародної наукової конференції*, м. Харків, 15 серпня, 2025 р. (с. 304). Міжнародний центр наукових досліджень.

Ніколаєва, О. Ю. (2023). *Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного угруповання "Бу-Ба-Бу"* (дисертація). Київський університет імені Бориса Грінченка. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46096>

Танюк, О. (2000a). Безодня кличе безодню. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-bezodnya-kliche-bezodnyu.pdf>

Танюк, О. (2000b). Ніч Елеонори День. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-nich-eleonori-den.pdf>

Ченський, В. (2018). *Енеїда*. UKRDRAMAHUB – портал сучасної української драматургії. https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida_dlya-ukr-hab-13_05_2020.docx_.pdf

Улюра, Г. (2020). 3+2=5. У О. Ірванець. *Три плюс два. Вибрані п'єси* (с. 160–164). Люта справа.

Федик, Т. О. (2025). Маскулінізація фемінного (жіночого) дискурсу в сучасній українській драматургії. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 2(214), 255–261.

REFERENCES

Bashkirova, O. M. (2019). *Gender artistic models in contemporary Ukrainian fiction* [Doctoral dissertation]. Borys Grinchenko University of Kyiv [in Ukrainian]. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/29980>

Bureychak, T. (2014). Male hegemony in post-Soviet Ukraine: discourses and practices. *Crossroads of Ukrainian masculine discourse: Culture and literature of the 19th-21st centuries*, 43–68 [in Ukrainian].

Chensky, V. (2018). *Aeneid*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/encyida_dlya-ukr-hab-13_05_2020.docx_.pdf

Fedyk, T. O. (2025). Masculinization of feminine (female) discourse in contemporary Ukrainian drama. *Scientific notes. Series: Philological sciences*, 2(214), 255–261 [in Ukrainian].

Hrytsenko, O. (2019). *Sanyok*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/sanok_tekst_pdf.pdf

Kytsenko, T. (2014). *Women and the Sniper*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kicenکو-tetyana-zhinki-ta-snayper.pdf>

Merkulova, D. (2022). *Call Me in the War*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/zatelefonuy-meni-na-viynu.-merkulova-diana.-2.pdf>

Molchanets, O. V. (2025). Collective trauma in contemporary Ukrainian drama and in comparison with German plays. In *Innovative trends of today in the field of natural sciences, humanities, and exact sciences: a collection of scientific works with materials from the VII International Scientific Conference*, Kharkiv, August 15, 2025 (p. 304). International Center for Scientific Research [in Ukrainian].

Nikolaeva, O. Yu. (2023). *The dramaturgy of Oleksandr Irvanets in the context of the poetics of the literary group "Bu-Ba-Bu"* (dissertation). Borys Grinchenko University of Kyiv [in Ukrainian]. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46096>

Taniuk, O. (2000a). *The Abyss Calls the Abyss*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-bezodnya-kliche-bezodnyu.pdf>

Taniuk, O. (2000b). *Eleanor Day's Night*. UKRDRAMAHUB – portal of contemporary Ukrainian drama [in Ukrainian]. <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/tanyuk-oksana-nich-eleonori-den.pdf>

Ulyura, H. (2020). 3+2=5. In *O. Irvanets. Three Plus Two. Selected Plays* (pp. 160–164). A Fierce Matter [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 04.12.25

Прорецензовано / Revised: 05.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Stepan ANTONIUK, PhD Student

ORCID ID: 0009-0002-6869-2640

e-mail: antoniukstepan@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DYNAMICS OF MASCULINE VISIONS IN 21ST CENTURY UKRAINIAN DRAMA

Background. *This article examines the transformation of masculinity in 21st-century Ukrainian drama, particularly against the backdrop of national crises, economic instability, and war. Gender studies in Ukrainian literary criticism have gone through stages from feminist criticism to a deep understanding of masculine discourse, which became particularly important after the collapse of the Soviet Union and the start of the Russian-Ukrainian war. The aim of the study is to analyze the evolution of the image of men in contemporary Ukrainian drama and to identify the main stages of change in masculinity.*

Methods. *The analysis uses textual and contextual analysis methods, as well as a gender approach, which allows us to examine the change in masculine models in drama through the prism of sociocultural and political changes. The plays of*

Ukrainian playwrights Oksana Taniuk, Oleksandr Irvanets, Vitalii Chenskyi, and others are analyzed.

Results. *The study identified three main stages in the development of masculinity in Ukrainian drama: 1990–2013 – a crisis of the traditional male image associated with economic destabilization and colonial trauma. Male characters are portrayed as weak and devalued, which is reflected in their dependence on the Russian model of masculinity. 2014–2021 – ethical search, formation of new morally responsible images. Male characters strive to find a balance between strength, spirituality, and ethical responsibility.*

2022–present – post-gender heroism, where masculinity becomes collective and integrates elements of empathy and responsibility, transforming into a universal model of action.

Conclusions. *The development of the image of men in Ukrainian drama reflects profound sociocultural changes and reactions to external challenges, particularly national identity, wars, and social transformations. Contemporary Ukrainian drama demonstrates post-gender heroism, where strength and empathy are combined in a new male image. This approach to the portrayal of masculinity shapes Ukraine's new cultural identity, which includes not only patriarchal elements but also the capacity for collective care and responsibility to society.*

Keywords: *masculinity, heroism, trauma, war, postcolonialism, gender.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Назарій БАРАНІВСЬКИЙ, асп.

ORCID ID: 0009-0004-9835-9253

e-mail: nazarbaranivsky29@gmail.com

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ДРАМАТИЗАЦІЯ ЯК ВІЯВ ХУДОЖНЬОГО ВИМІРУ ЛІТОПISY САМІЙЛА ВЕЛИЧКА

Вступ. *Літопис Самійла Величка є вагомим явищем барокової історіографії, для якого характерним є поглиблення художності, белетризації з вираженими елементами драматизації. Монологи, діалоги, листи, вставні оповідання й новели та інші у творі містять риси драматизації, за допомогою котрої формується художнє осмислення подій і постатей у тексті. Мета статті полягає у дослідженні елементів драматизації у бароковому літописі Самійла Величка, визначенні їхньої функції в белетризації твору, формуванні натякової поетики в ньому.*

Методи. *Методологія дослідження зумовлюється використанням ряду методів, зокрема історико-літературного, біографічного, герменевтичного, філологічного. Аналізується специфіка драматизації літопису Самійла Величка у формуванні художнього виміру твору.*

Результати. *Для літопису Самійла Величка як видатного явища історіографії українського Бароко характерним є переважання художнього виміру, коли історичні події та постаті подаються у художньому ключі, містять вияви авторської думки. Вагому роль у формуванні художнього виміру літопису має драматизація тексту, зокрема інтеграція в нього монологів і діалогів героїв, листів, вставних новел, оповідань тощо. Елементи драматизації літописного тексту є рисою натякової барокової поетики, яка знаходить місце в літописі С. Величка.*

Висновки. *Вагому функцію у творенні художнього виміру пам'ятки барокової історіографії – літопису Самійла Величка – відіграє драматизація як елемент натякової поетики твору. Вона дає можливість авторові висловити власні думки і погляди, а також сприяє белетризації як самого тексту, так й історіографії зокрема.*

Ключові слова: *Бароко, історіографія, літопис, драматизація, художній вимір, монолог, діалог, лист.*

Вступ

Літопис Самійла Величка є монументальним синкретичним текстом культурно-історичної епохи Бароко. Порівняно з попередніми пам'ятками історіографії він засвідчує суттєве поглиблення художності й белетризацію оповіді. Сам автор заявляє про намір об'єктивно відобразити історію, проте демонструє переважно художній підхід до тлумачення історичних явищ. Домінантою літопису Величка є відображення крізь призму художнього трактування автором різних історичних явищ у дусі патріотичному. У центрі твору перебувають події українсько-польського протистояння під проводом гетьмана Б. Хмельницького. Про художній вимір літопису свідчать елементи драматизації тексту, за допомогою яких передаються авторські переживання.

Мета статті полягає у дослідженні елементів драматизації у бароковому літописі Самійла Величка, визначенні їхньої функції в белетризації твору, формуванні натякової поетики в ньому. **Об'єктом** дослідження виступає літопис Самійла Величка, а предметом вивчення є специфіка драматизації в ньому.

Історія дослідження. Окремі аспекти особливостей художнього виміру літопису С. Величка, зокрема його драматизації, досліджували І. Ісиченко, О. Сліпушко, В. Соболев, Л. Ушкалов, В. Шевчук, В. Яременко та ін. Переважно дослідники зверталися до аналізу історії пам'ятки, її жанру і стилю. Натомість специфіка його художнього виміру, зокрема драматизації, залишаються мало вивченими, що і визначає **актуальність** нашого дослідження.

Методи

Методологія дослідження зумовлюється використанням ряду методів, зокрема історико-літературного, біографічного, герменевтичного, філологічного. Аналізується специфіка драматизації літопису Самійла Величка у формуванні художнього виміру твору.

Результати

Самійло Величко спостерігав часи занепаду Гетьманщини, бачив обмеження прав і вольностей козацтва Московським

царством, вболіваючи за це. Речниками його ідей у літописі виступають гетьмани, козацькі лідери. Літописець у художньому світлі з вираженими елементами драматизації (діалоги, монологи, коментарі тощо) описує діяльність Б. Хмельницького та інших гетьманів. Величко тлумачить історичні уроки і робить висновки, проєктуючи ідеї на власну сучасність.

У літописі С. Величка український народ і його козацтва подано крізь призму художності. Самійло Величко землі Батьківщини називає "князівством Руським", котре включає Галичину і Волинь. Назва відмінна від терміну "Мала Росія". Для нього Гетьманщина єдина, де мешкає один "свій народ". Художній вимір літопису переважно виявляється посередництвом образів гетьманів, історичних постатей, відображених у авторському художньому світлі. С. Величко з пієтетом творить образ гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, наводячи його драматизовані промови і виступи перед військом, репрезентуючи козацького лідера як державного діяча і фундатора Гетьманщини. Літописець називає його істинним сином "православного греко-руського сповідання". Образ Сагайдачного реалізується крізь призму його справ і вчинків, поданих за допомогою діалогів, розмов, коментарів тощо. Гетьман символізує ідею патріотизму, ідеального козацького ватажка. Величко прагне до об'єктивності, показуючи ідеалізований образ гетьмана. Образові Хмельницького у літописі притаманні такі риси, як військова честь і гідність, дипломатичний хист, ораторський талант, сміливість, героїзм. Самійло називає його Мойсеєм українського народу, провідником нації, козацьким і народним лідером. В основу творення образу гетьмана покладено художню, апологетичну традицію, створену за допомогою елементів драматизації. Автор використав популярний художній метод поетики барокової літератури. Формуючи ідеальний образ гетьмана, Величко часто замовчує факти, які мають негативну чи неоднозначну конотацію. Драматизовані промови гетьмана є зразками художньої ораторської прози, довершені стилістично.

Образові Юрія Хмельницького притаманні такі риси, як злість, жорстокість, запальність, нерозважливість. У негативному ключі у літописі Величка подано образи Івана Виговського,

Петра Дорошенка, Івана Мазепи, що зумовлюється поглядами автора і відсутністю в нього важливої інформації про них. Так, він не мав інформації про документ Івана Виговського – Гадяцькі угоди, де було прописано проєкт гетьманської України на європейському рівні. Згадуючи Івана Мазепу, Величко також замовчує суттєві історичні факти, використовуючи при цьому драматизований іронічний стиль, порівняння, коментарі. Самійло Величко крізь призму образів гетьманів подає офіційну політику Гетьманщини, водночас усвідомлюючи приховані московські загрози, не говорячи відкрито про них. В інтерпретації літописця, образ Івана Мазепи багатогранний і неоднозначний. Називає його "значний шляхтич козакоруський", згадує його поважне походження, захоплюється блискучою європейською освітою, ораторським талантом, про що свідчать його драматизовані промови перед козаками і діалоги. Загалом цей образ витворений у художньому вимірі, об'єктивні історичні відомості тут не визначальні, мають авторське тлумачення і розуміння. Величко показує утвердження Мазепи як козацького лідера, критикуючи його орієнтацію на козацьку еліту, згадуючи придушення ним козацьких повстань і заворушень. Міркуючи про причини політичної драми Мазепи, автор трактує її як політичну катастрофу для України. Автор творить образ старшого канцеляриста генеральної козацької канцелярії Петра Іваненка (Петрика), описуючи його конфлікт із Мазепою. Хоча надалі Мазепа продовжив політику Петрика, виступивши проти Петра І, антимосковської політики і проголосивши союз зі шведським королем Карлом XII. З елементами драматизації описано неоднозначні стосунки Мазепи з С. Палієм. С. Величко наводить текст універсалу Петрика, у художньому вимірі репрезентуючи його як гідного продовжувача політики Б. Хмельницького. Це характеризує гетьмана Петрика як політика, який виступив проти московського гніту. Поряд із елементами драматизації використовуються принципи натякової поетики. Загалом у літописі постає образ неординарної особистості, потужного лідера народу і козацтва. Образ Петрика доповнений елементами усних фольклорних переказів, історичних документальних джерел.

У літописі образ гетьмана Івана Брюховецького втілює початок Руїни, коли за допомогою художніх драматичних елементів порівнюється руйнація Гетьманщини з руйнацією людської душі. Для творення образу Брюховецького використано контрастні характеристики, які поєднують позитивні й негативні риси. Бачимо багатогранний і неоднозначний образ гетьмана, який політично поєднував дотримання ідей московського протекторату з чітким усвідомленням прихованих загроз.

У літописі образ гетьмана Петра Дорошенка втілює вину за Руїну на Правобережній Україні. Він ініціював повстання козацької старшини проти Московщини, маючи підтримку татар. Літописець інтегрує у текст позитивні тлумачення образу Дорошенка з фольклору. Автор уникає однозначних оцінок П. Дорошенка, Д. Ханенка, І. Брюховецького, Д. Многогрішного. Акцентується на ідеї Дорошенка про "неутральність" і його намір боротися за незалежну Україну. Засобами натякової поезики автор виявляє усвідомлення загроз московської політики, її колонізаторського характеру щодо Гетьманщини. Через тогочасну неготовність українського народу і козацтва підтримати цю ідею після Дорошенка козацька держава почала занепадати, інтегруючись у залежність від Москви, що підтверджує образ гетьмана І. Самойловича. У творі подано його еволюцію протягом п'ятнадцяти років гетьманування. Величко усвідомлює залежність гетьмана від московського царизму і вимушену покору йому. Крізь призму художності твориться неоднозначний образ гетьмана, показується його причетність до Руїни Правобережної України.

Образ Івана Сірка символізує ідеального козацького лідера, військового генія, улюбленця народу. З елементами драматизації посередництвом художнього виміру автор показує його як сміливого воїна, котрому бракує хисту державного діяча, дипломата. У літописі об'єктивно відображається ця історична постать як лідера Запоріжжя, славного перемогами у битвах із татарами й турками. Піднесення образу Сірка співвідноситься з піднесенням Запорізької Січі, котра є для автора оплотом козацтва і патріотизму. Загалом образи гетьманів у літописі

Величка втілюють тогочасну Гетьманщину, герої котрої подані у світлі художньому, а сам літопис є літературним текстом Бароко.

Драматизація оповіді в літописі Самійла Величка відповідає засадам барокової поетики. М. Грушевський наголошував на "незрівнянно більш художній повісті Величка" (Грушевський, 1934, с. 220). Сам автор називав твір "сказанням", що репрезентувало розлогий опис історичних подій і постатей. Друга частина твору має назву "Повість літописна про малоросійські та частково інші події, зібрані тут і описані". Д. Багалій відзначає компілятивний характер твору, інтеграцію автором різних історичних джерел і документів: "Але літопис його має надто компілятивний характер, як це ми були бачили, перелічуючи акти, грамоти й листи, що їх Величко позаносив до свого літопису. Їх така сила, що читачеві часом важко стежити за авторовим оповіданням" (Багалій, 1925, с. 67). В. Шевчук наголошував на жанровому синкретизмі тексту: "...Це і літопис, і історичний художній та публіцистичний твір, збірка документів автентичних і художніх стилізацій під документ, це й антологія художніх творів різних авторів, це й збірка оповідань..." (Шевчук, 2005, с. 59). Вважаємо літопис Величка монументальним синкретичним твором, де події 1648–1700 рр. подано у світлі художньому і з вираженими рисами драматизації тексту. Твір має оригінальний художній стиль, сповнений барокової гри і рис натякової поетики. Літописець головним джерелом твору називає щоденник (діаріуш) Самійла Зорки – легендарного особистого писаря Богдана Хмельницького. В. Шевчук вважає Зорку реальною особою, наводячи його промову на похороні гетьмана. Аргументом щодо історичності Зорки називає тайнопис панегірика, присвяченого Б. Хмельницькому і І. Виговському, що містить ім'я "Самоїло Зорка". Вчений пише: "Коли прийняти це читання, матимемо виразне документальне підтвердження, що Самійло Зорка – постать невигадана, а отже, й усі дискусії навколо того, існував чи не існував діаріуш, ним писаний, стають безгрунтовні: такий діаріуш насправді існував" (Шевчук, 2005, с. 110–111). Вважаємо Самійла Зорку в літописі Величка головним складником художнього виміру твору, елементом літературної гри. У літописі

Зорка згадується в дев'ятому розділі першої частини твору, де наведено його промови і діалоги за його участі. Самійло Зорка постає як писар і секретар Б. Хмельницького, його довірена особа: "Отой Зорка протягом усієї козако-польської війни лишався за писаря й секретаря при Хмельницькому, про всі розмови й учинки достеменно знав і все це просторо й досконало описав у своєму діаріуші" (Величко, 1991, с. 172). Діаріуш містить листи Хмельницького, опис його військових справ, дипломатичної діяльності тощо. Низка листів – літературні авторські містифікації чи стилізації, які репрезентують художній вимір літопису. Також джерелами твору Величка є літописи двох Самійлів: "Введение в историю европейскую" німецького історика Самуїла Пуфендорфія і "Війна домовая" польського автора Самуїла Твардовського. Перед читачем постає своєрідний трикутник або ж чотирикутник Самійлів (із самим Величком). Тож вважаємо, що для автора образ Самійла Зорки є складником формування художнього характеру літопису. У "Передмові до читальника" називаються відмінності історичних фактів і постатей, присутніх у працях трьох Самійлів. Автор використовує елементи драматизації для формування власного погляду на описане, з'ясовує правдиве і неправдиве, визначаючи мету літопису: "І все ж як воно не є, я, прагнучи праці, зважився вивести для твоєї вигоди, цікавий читальнику малоросійський, простим стилем і козацьким наріччям, розклавши на частини й розділи цю історію про війну Хмельницького з поляками і про тогочасний україно-малоросійський занепад" (Величко, 1991, с. 5). Кожна частина літопису має певну кількість глав і розділів. Автор знає барокову поетику, всі складники тексту мають заголовки.

У "Передмові до читальника" Величко називає себе істинним сином України, її патріотом, є великим прихильником козацтва. Елементи драматизації тексту дають можливість автору виразити суб'єктивні характеристики, подати власні тлумачення подій і постатей. Величко засуджує гетьманські усобиці, боротьбу за владу, адже вони руйнують Гетьманщину. Автор із пієтетом говорить про інші народи, використовуючи натякову поетику, пише про прагнення московського народу піднятися

над українським; виступає прихильником автономності України з дотримання місцевих прав і звичаїв. Найбільш яскравим і довершеним драматизованим елементом літопису є ораторська промова Зорки на смерть Б. Хмельницького. Це – політичний маніфест автора.

Творіві С. Величка притаманне дотримання принципів ораторських, високий і досконалий стиль оповіді, розлогі речення, метафори, алегорії, порівняння. Як пише Д. Чижевський, "стиль літопису досить сильно змінюється залежно від предмету його трактування: можна говорити про різні шари його стилю – «високий» стиль, що нагадує стиль української барокової проповіді, зустрічаємо в промовах, в патетичних місцях Літопису; там, де Величко висловлює власні погляди, стиль далеко простіший; ще простіший, але й поетичніший там, де Величко подає описи подій" (Чижевський, 2003, с. 303). Вагомою рисою барокової поезики літопису є його, як пише В. Соболев, кордоцентрична образність: "Літопис Самійла Величка в цілому, а не лише звернені до душі і серця читальника передмови, дає багатючий матеріал для дослідження різноманітних художньо-образних проявів філософії кордоцентризму... Іманентність Величкового кордоцентризму – незаперечна" (Соболев, 1996, с. 87). Твір містить художню систему образів реальних історичних постатей, в кожному з них поєднуються життєво-реалістичний і риторично-алегоричний компоненти із переважанням другого, що формує художність тексту. Але "Величків же ракурс бачення людської постаті на тлі історично важливих подій уже в «Сказанні» є ускладненішим, неоднозначнішим, оскільки у творі Величка більш активною є функція героїв-префігурацій, походження яких сягає в далекі віки" (Соболев, 1996, с. 58). Для С. Величка важливо не точно показати історичні події, а зафіксувати їх у слові, у белетристичному вимірі, передати власне бачення. Художній вимір бачимо в художніх інтерпретаціях і авторських тлумаченнях відомих історичних осіб. Зокрема, постає художнє тлумачення складної особи князя Яреми Вишневецького. Про белетризацію і зокрема драматизацію оповіді свідчать елементи гумору і сатири (є бароковою, часто натяковою, завуальованою).

Величко використовує і підтекст як художній метод, спонукаючи читача самому тлумачити те, про що не написано відкрито і є "за кадром". Спостерігаємо творчу співпрацю автора і читача. Завдяки натяковій поезиці літопис набуває характеру провіденційного, з неоднозначними тлумаченнями. Твір є афористичним, містить осмислення морально-етичних питань. Часові зміщення підсвічують певні факти історії з погляду часу автора. Вагомою рисою тексту є присутність у ньому драматизованих психологічних новел, фрагментів філософсько-літературних. Творові притаманні алегоризм, астральна символіка, метафоризм, фольклорні елементи, народнопоетичні сюжети, трансформація киеворуських літописних рис. Величко творить свій художній простір, белетризує історичні події, інтегрує у твір вставні оповідання, мікроновели, що постають як художня мозаїка. У літописі синтезовано епічні, поетичні, драматичні стилі оповіді; модернізовано жанр літопису, інтегровано в нього особисті мотиви. Наприклад, вони озвучені в діалозі у листуванні єпископа Луцького з Острозьким Димитрієм Жабокрицьким і "новітнім уніатом" Львову Йосипом Шумлянським. Це "сутяжницькі" документи. А в основу розділу XXXVI покладено різні листи, грамоти, що є своєрідним "театром двох акторів". У художньому ключі описано сміливість жінки під час облоги Сучави. У творі вперше в українській історіографії бачимо мотиви особистісні чи й інтимні. Так, у листі Яна Войнаровського (книга друга) до Івана Мазепи йдеться про невиліковну рану в його серці через дружину, що була сестрою Мазепи. Літопис містить багато листів ліричних, сатиричних, компліментарних. Низка з них містифіковані, видумані літописцем. У цьому літописному епістолярії бачимо різні емоції, настрої, переживання. Листи відіграють вагому роль у діалогізації літописної прози, роблячи її динамічною, цікавою, художньою. Загалом діалог поширений у літописі Величка та є основою для ліричних оповідань-мініатюр. Авторське начало бачимо в передмовах до книг літопису, коли діалогічність передає авторські думки і настрої. Художність характерна для новели про сатира, оповідання про похід Івана Сірка у Крим, облогу Казикермена, різних натюрмортів,

портретних описів, так званих "виводів" про історичних діячів, народно-фольклорних переказів і легенд, описів української природи тощо. У творі порушено популярну в європейській літературі тему смерті, руїни, нищення в контексті українських реалій. Літопис містить образ Руїни, реалізований через образи України-Руїни, світової руїни, локальної руїни, руїни людини, руїни мрій особистості, руїни храмів, руїни душ людських тощо.

Літопис Величка містить історичні життєписі гетьманів у вимірі художньому. Всі оповіді оригінальні, мають свій стиль і тональність. Автор подає свої міркування про історичних осіб, які зробили внесок в історичний розвиток Русі-України, виходячи за історичні межі, мислячи себе письменником, засвідчуючи знання людської душі. Так, Б. Хмельницький символізує історичну місію, поєднує риси Ренесансу з увагою до внутрішнього світу індивіда і барокову з монументальною величністю: "У створенні літописного образу «українського Мойсея» Величко відштовхується від притаманного літературі, культурі Відродження глибокого усвідомлення унікальності, неповторності людської особистості, але засоби втілення цієї ідеї є виразно бароковими" (Соболь, 1996, с. 44). А монолог С. Зорки на похороні Хмельницького подібний до середньовічного "Слова про Закон і Благодать" Іларіона: "Звертання до покійного Хмельницького як до живого... нагадує Іларіонове звертання до хрестителя Русі – Володимира... Як Іларіон ставить Володимира в один ряд з апостолами, які навернули народи на християнство, так і Величко ставить гетьмана поряд із великим Александром Македонським – історичним діячем, який у вітчизняній літературі став символом діяльності, своєрідним ідеалом величчя, сили, непереможності" (Соболь, 1996, с. 44–45). Автор подає панегірик С. Зорки на честь Хмельницького, де він є "даним від Бога вождем", "гетьманом славного всього Запорозького війська і цілої козацько-руської України": "Помер, полишивши по собі немертну славу, той добрий вождь наш ... Помер той, кому разом із вашою милістю панством всюди допомагала всемогутня рука божя стояти при своїй правді за вольність та

свої старожитні права проти братів, але разом із тим ворогів наших – польських савроматів... Помер, зрештою, той, завдяки справі якого могли сподіватися ніколи не вмирати оживлені старожитні права й вольності українські та цілого Запорозького війська" (Величко, 1991, с. 209). Зорка звеличує героїчний чин Богдана у боротьбі за права і вольності українців. Загалом у посмертному панегірику вустами Зорки подано постать Хмельницького – видатного національного героя, який присвятив життя боротьбі за єдність і вольності Гетьманщини. Образ Б. Хмельницького тут подано у художньому вимірі.

Дискусія і висновки

Поглиблення художності, зокрема драматизації викладу в контексті барокової історіографії значною мірою демонструє літопис Самійла Величка. Авторський стиль визначається прагненням не точно з позицій історизму висвітлити події, а зафіксувати їх у слові, у художньому вимірі, що дозволяє висловити власний погляд. Зокрема, у літописі представлено галерею історичних персонажів, діяльність і характер яких постають і через їхні драматизовані діалоги і монологи. Літописові притаманні риси гумору і сатири; підтекст; натякова поетика; творчий діалог автора і читача; авторські тлумачення різних явищ; афористичність; трактування морально-етичних питань; порівняння історичних подій; часові зміщення. У творі присутні драматизовані психологічна новела і філософсько-літературна оповідь. Історичні події відображені через призму трагічного світовідчуття, авторських міркувань про боротьбу українського народу за власну ідентичність; перегуки з тогочасною європейською традицією. Для драматизованих текстів характерні алегоризм, астральна символіка, метафоричність, описи природи, народно-поетичні сюжети; інтеграція української автентичної традиції в загальноєвропейську. Літописні драматизовані вставні оповідання, мікроновели творять художню мозаїку, поєднуючи епічний, поетичний, драматичний стилі оповіді. Сам жанр літопису трансформується і виходить за традиційні межі. Драматизований характер мають також

особисті мотиви в літописі (листи єпископа Д. Жабокрицького і "новітнього уніата" Й. Шумлянського), а також грамоти, ліричні, сатиричні, компліментарні (часто містифіковані, видумані автором) листи. В літописному епістолярії бачимо емоційну гаму настроїв і переживань особистості. Листи формують діалогічний і динамічний прозовий текст, посилюють його художність. Також діалог лежить в основі літописних ліричних оповідань-мініатюр. Загалом діалогічність є засобом передати авторські думки, настрої, переживання. Художній характер мають літописна новела про сатира, оповідання про похід Івана Сірка у Крим, про облогу Казикермена, а також натюрморти, портрети героїв, "виводи" про історичних діячів, народно-фольклорні перекази і легенди, описи природи. У літописі дотримано рис барокової поетики, зокрема барокової гри. Проголошуючи джерелом літопису діаріуш Самійла Зорки, автор творить трикутник (чотирикутник) Самійлів: Зорка, Твардовський, Пуфендорф (сам літописець). Образ Самійла Зорки свідчить про художній вимір літопису, в якому є своєрідна гра. Текст характеризується принципами ораторського мистецтва; високим і досконалим стилем оповіді; розлогими реченнями з метафорами, алегоріями, порівняннями. Історичні постаті репрезентовано в літописі у художньому вимірі, відповідно до авторських оцінок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Багалій, Д. (1925). *Нарис української історіографії*, 1(2). Б.в.
- Величко, С. (1991). *Літопис*. (Пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В. О. Шевчука). Т. 1. Дніпро.
- Грушевський, М. (1934). *Об украинской историографии. Известия АН. Отделение общественных наук*. VII сер. № 3. С. 153–245.
- Соболь, В. (2015). *Українське Бароко. Тексти і контексти*. Видавництво Варшавського університету.
- Соболь, В. (1996). *Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко*. Отечество.
- Чижевський, Д. (2003). *Історія української літератури*. ВП "Академія".
- Шевчук, В. (2005). *Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть* : у 2 кн. Кн. 2. Либідь.

REFERENCES

- Bahalii, D. (1925). *Essay on Ukrainian Historiography*, 1(2). N. p. [in Ukrainian].
- Velychko, S. (1991). *Chronicle*. Translated from the bookish Ukrainian language, introduction and commentary by V. O. Shevchuk. Vol. 1. Dnipro [in Ukrainian].
- Hrushevskyi, M. (1934). *On Ukrainian Historiography*. Izvestiya of the Academy of Sciences. Department of Social Sciences. VII series, No. 3, pp. 153–245 [in Ukrainian].
- Sobol, V. (2015). *Ukrainian Baroque. Texts and Contexts*. Publishing House of the University of Warsaw [in Ukrainian].
- Sobol, V. (1996). *The Chronicle of Samiilo Velychko as a Phenomenon of Ukrainian Literary Baroque*. Otechestvo [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (2003). *History of Ukrainian Literature*. Akademiia Publishing Center [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2005). *Roksolanian Muse. Ukrainian Literature of the 16th–18th Centuries: in 2 books*. Book 2. Lybid [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 03.12.25

Прорецензовано / Revised: 04.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Nazarii BARANIVSKYI, PhD Student

ORCID ID: 0009-0004-9835-9253

e-mail: nazarbaranivskyi29@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DRAMATIZATION AS REPRESENTATION OF ARTISTIK INTERPRETATION OF SAMIILLO VELYCHKO'S CHRONICLE

Background. *The article examines the chronicle of Samiilo Velychko as an important phenomenon of Baroque historiography, characterized by an increased artistic quality and belletrization with pronounced elements of dramatization. Monologues, dialogues, letters, inserted stories and novellas, etc., in the work contain features of dramatization through which the artistic interpretation of events and figures is formed. The purpose of the article is to study the elements of dramatization in Samiilo Velychko's Baroque chronicle, to determine their function in the belletrization of the work, and to reveal how they contribute to the formation of an allusive poetics.*

Methods. *The research methodology is determined by the use of a range of methods, including historical-literary, biographical, hermeneutic, and philological methods. The specificity of the dramatization of Samiilo Velychko's chronicle in shaping the artistic dimension of the work is analyzed.*

Results. *In the chronicle of Samiilo Velychko, as a prominent phenomenon of Ukrainian Baroque historiography, the predominance of the artistic dimension is notable, where historical events and figures are presented in an artistic manner and include expressions of the author's perspective. The dramatization of the text plays a significant role in shaping the artistic dimension of the chronicle, particularly*

through the integration of characters' monologues and dialogues, letters, inserted novellas, stories, and so on. Elements of dramatization in the chronicle text are a feature of suggestive Baroque poetics, which finds expression in Velychko's chronicle.

Conclusions. *Dramatization, as an element of the suggestive poetics of the work, plays an important role in creating the artistic dimension of the monument of Baroque historiography – Samiilo Velychko's chronicle. It allows the author to express his own thoughts and views and also contributes to the fictionalization of both the text itself and historiography in particular.*

Keywords: *Baroque, historiography, chronicle, dramatization, artistic dimension, monologue, dialogue, letter.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Ярослава ВІЛЬНА, д-р філол. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-1026-5198
e-mail: ia.vilna@ukr.net
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО Й ОСМИСЛЕННЯ ПЕРЕЯСЛАВСЬКОЇ УГОДИ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО (на матеріалі прози, драматургії, поезії автора)

У статті аналізується художній досвід осмислення М. Старицьким Переяславської угоди 1654 р. як політичного акту української історії. Дослідження здійснюється на матеріалі трьох його творів: історико-романтичної трилогії "Богдан Хмельницький", віршованої драми "Богдан Хмельницький", балади "Хрещенська ніч". У статті приділено увагу реалізації художніх традицій європейських та національної літератур, фольклору на прикладі розробки автором тематики, проблематики, образності творів, що написані на історичному матеріалі. Враховуються обставини та підстави (тиск цензури, передусім), що змушували автора у процесі художнього осмислення тактики і стратегії гетьмана Богдана Хмельницького у боротьбі з ворогами України у XVII столітті притримуватися наративів імперської історіографії щодо періоду Хмельниччини та фінальної події цієї боротьби – Переяславської ради. Наголошується, що попри це М. Старицький, як представник національно свідомої частини української інтелігенції та талановитий митець, зміг цими творами переконати читачів, що місця для скепсису і розчарувань не повинно бути, бо українська історія цього періоду сповнена не лише програшми у результаті зради союзників, як під Берестечком, а й великими перемогами та здобутками, які були наслідком не ситуативного супротиву українців, а проявом національного досвіду героїчної, довготривалої і виснажливої боротьби за свободу протягом століть.

Аргументується також закономірність еволюції цієї, раніш уже автором художньо осмисленої теми боротьби українців за власні

права, та розглядається критична інтерпретація наслідків політичного вибору Богдана Хмельницького у баладі "Хрещенська ніч".

Ключові слова: *романтико-історична проза, драматургія, поезія, художня інтерпретація, політична історія, національна самосвідомість.*

Вступ

У творчості М. Старицького динаміка художньої інтерпретації постаті Богдана Хмельницького і осмислення автором передумов і наслідків Переяславської угоди не були випадковими.

Те, що написавши трилогію про Богдана Хмельницького та віршовану драму "Богдан Хмельницький", письменник зміг би переконати себе, що зробив все для реалізації задуманого і може до цієї теми не повертатися, не віриться зовсім. То англійський письменник Сомерсет Моєм в одному із творів стверджував, що письменник – найвільніша людина у світі, бо тільки занотувавши на папері в той чи інший спосіб якусь думку чи почуття вже може звільнитися від них назавжди.

Українські письменники XIX століття, які осмислювали події української історії та роль історичних діячів часів Хмельниччини у власних літературних творах, таких ілюзій просто не могли мати, бо одним із головним ціннісних мотиваторів їхньої свідомості була загроза зникнення (Забужко, 2025, с. 123). Розуміємо, що це екзистенційне відчуття загрози зникнення в українців формувалося внаслідок осмислення передовсім вервечки втрат індивідуальних і втрат загальнонаціонального масштабу, від малих і великих, – до глобальних: "Козацьке повстання, що почалося навесні 1648 р. й увійшло в українську історіографію як "Хмельниччина", було сьомим великим козацьким повстанням, якщо рахувати з кінця XVI століття. Річ Посполита розправилася з попередніми шістьма, але це виявилось занадто масштабним, щоб його придушити. Воно змінило політичну мапу всього регіону й породило козацьку державу, що її багато хто розглядає як підґрунтя сучасної України. Також воно поклало початок тривалій ері російського втручання в Україну й часто розглядається як відправна точка

в історії відносин між Україною та Росією як окремими державами" (Плохій, 2025, с. 143).

Українській нації протягом XVIII–XIX ст. у імперії вже було відмовлено в усьому, що потенційно може сприяти збереженню і розвитку широкого спектру національних пріоритетів, цінностей та традицій. Відповідно, звернення М. Старицького та його колег літераторів у творчості до тематики і проблематики, що базується загалом на осмисленні історичних подій минулого давно вже назріло.

Відтак різножанрові історичні твори М. Старицького швидко здобували популярність у XIX ст. та зберігали її у XX ст. І це очікувано, бо, як писала Л. Старицька-Черняхівська, зокрема, про досвід батька як драматурга: "Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*. Разом із тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т. ін." (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 672). Та це не єдина причина їхньої популярності, що, власне, і плануємо довести.

Результати

У другій половині XIX століття відчутно збільшилася кількість надрукованих історичних документів, у яких були відображені події минулого України. До прикладу, це: Архів Південно-Західної Росії, що був фундаментальним багатотомним виданням історичних документів XIV–XVIII, які публікувала Київська археографічна комісія з 1859 до 1914 року і особливо Акти Південної і Західної Руси у 15 томах, які видавала Археографічна комісія Російської імперії протягом 1863–1892 років (один із провідних редакторів – М. Костомаров), що висвітлювали політичні, соціально-економічні реалії історії України і сусідніх територій, оповідали про боротьбу козаків, церковні проблеми та відносини з іншими державами; часопис "Київська старовина", літописи та мемуари, окремим рядком виділяємо монографію М. Костомарова "Богдан Хмельницький" (1857 р.) та пізніші праці про цього гетьмана О. Левицького.

Наївно думати, що ці матеріали також не "редагувалися" тими, хто мав відстежувати правильність, відповідність такого формату подачі документів ідеології метрополії. Тоді звично контролювалась і дозувалась інформація про минулі часи імперії. Інсинуації і перекручення історичного фактажу у межах тодішньої історичної науки було звичною справою, як, власне, для будь-якої імперії і тоді, і зараз. Достатньо звернути увагу на анотацію до досліджень М. Костомарова, які в 90-х рр. вже ХХ століття видавалися як складова проєкту "Сучасна історія Росії". Показова назва серії, чи не так?

Отож у цій анотації зазначено, що праці М. Костомарова "... про Богдана Хмельницького та його епоху дають можливість **об'єктивно** (виділено мною – Я.В.) поцінувати вибір, що зробив український народ... Єдино можливий вибір у тих умовах, що дозволив Україні зберегти не лише свою культуру, духовний спадок, але й національну гідність і своєрідність..." (переклад мій – Я.В.). Погодитися із зацитованим неможливо, тому що українці зберегли себе як націю саме всупереч "братній турботі" московитів, а не дякуючи їй. Тільки якою ціною? Питання, зрозуміло, риторичне, бо відповідь давно вже знають усі.

Та найбільше для М. Старицького у процесі розробки теми і проблематики історичних творів важило його особисте бачення, що формувалося у спілкуванні, предметному листуванні з відомими українськими істориками, культурологами, етнографами: М. Костомаровим, В. Антоновичем, Д. Яворницьким, О. Левицьким та ін., також їхні наукові студії та глобальні праці, які, попри все, намагалися об'єктивно аналізувати і популяризували українську історію.

Письменник також добре знав європейський досвід історичної романістики. Мав уявлення і про інтерпретацію образу гетьмана в українських народних думках та козацьких літописах, в повістях і романах М. Маркевича, П. Білецького-Носенка, Є. Гребінки, П. Куліша, класика польської літератури Г. Сенкевича.

Літературознавці, зокрема Л. Дем'янівська, вважають, що, зокрема, романна версія М. Старицького базується на синтезі досвіду П. Білецького-Носенка (увага до історичного колориту

та побутового тла з прискіпливо виписаними деталями) та романтичному пафосі твору польського письменника Г. Сенкевича. На думку Ю. Коваліва, у цій трилогії М. Старицький розвиває в українській прозі стандарти соціально-реалістичного письма з елементами романтизму.

М. Старицький звернувся до історичної теми у творчості задовго до того, як з'явилася надія на скасування заборони українським літераторам змальовувати у творах події власної історії. У листі до бібліографа М. Комарова приблизно в квітні 1892 р. він писав "... я... все живописую тільки своє рідне з минулого і сучасного життя і прихиляю тим симпатії сотень людей до нашого поля, до наших розкіш..." (Старицький, 1990, т. 6, с. 490).

Історична проза М. Старицького багата не тільки тематично. Ці твори є важливим аспектом його творчого доробку, бо ілюструють не лише багаторівневість художніх пошуків митця, а й свідчать про його переконаність у необхідності розвитку не лише національної поезії та драматургії, а й прози.

Тому й новий сплеск зацікавлення читачів складними періодами минулого України під кінець XIX століття відбувся завдяки історичній прозі, у першу чергу М. Старицького. Найвідоміший його твір на цьому терені, це історико-романтична трилогія "Богдан Хмельницький" ("Перед бурею. Історичний роман з часів Хмельниччини" (1894); "Буря" (1896), "Біля пристані" (1897), що стала своєрідною відповіддю романові Г. Сенкевича "Огнем і мечем" (1884).

До речі, в архіві Інституту літератури АН України у фонді М. Старицького є зошит прозаїка, на сторінках якого він ставить питання до історика В. Антоновича стосовно звичаїв та побуту козаків і отримує розлогі та вичерпні коментарі. Себто багатолітня підготовча робота М. Старицького свідчить про те, що він не лише бажав дати свою версію історії та планував "донести героїчну історію свого народу до широкої аудиторії всеросійського читача", а й прагнув широти й точності охоплення історичних подій. Прагнув переконливо виписати на тлі доби образ гетьмана та представників козацької старшини

(Богуна, Кривоноса, Нечая, Чарноти, Морозенка, Івана Золотаренка) як відважних воїнів, зразкових типів українських козаків, які свідомі свого морального, патріотичного обов'язку перед Вітчизною. Треба зазначити, що образам простих козаків-патріотів також було віддано в цій трилогії належне.

Велика увага у творі присвячена зображенню батальних сцен. Яскраво виписані епізоди битв під Жовтими Водами, Корсунем, Збаражем, Жванцем, Зборовом, Берестечком і Пилявою.

Не менше зусиль приклав М. Старицький для того, щоб показати тих, хто надихав Богдана Хмельницького на боротьбу (Київський митрополит Петро Могила) і тих, хто був його опонентами чи просто відвертими ворогами (Барабаш, Пешта, київський воєвода Адам Кисіль, Тетеря, Виговський та ін.). Усі ці герої своєю позицією сприяли внутрішній концентрації його волі, його зосередженості на ідеї визвольної боротьби українського народу, що й реалізувалося у перебігу подій 1648–1654 років.

Для того, щоб відтворити логіку вибору військової та політичної тактики і стратегії Богдана Хмельницького, письменник відтворює події за хронологічною висхідною: "Перед бурею" – це події 1638–1646 рр.; "Буря" – події 1648–1653 рр.; "Біля пристані" – події 1653–1654 рр.

Контекстуалізувати події, які відображає у трилогії М. Старицький, варто, як мінімум, за розділом 10 "Велике повстання" історичного дослідження Сергія Плохія "Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до Незалежності".

Зокрема, у цьому розділі наголошено, що кожна із сторін, з якими мала політичні чи воєнні або планувала мати такі домовленості Козацька держава, дбали лише про свої інтереси: що поляки, що кримські татари, що турки, що шведи, що росія. У цій частині дослідження наголошено, що: "Чотири століття існування в різних політичних умовах, під управлінням різних держав зміцнили давні мовні та культурні відмінності, що відділяли..." (Плохій, 2025, с. 153) майбутню Україну і майбутню росію. Відтак: "Козаки вважали Переяславську угоду контрактом, що має зв'язувати обов'язками обидві сторони. З боку Хмельницького, він та його держава потрапляли під протекторат

царської влади. Вони обіцяли відданість та військову службу в обмін на захист, пропонований Московською державою. Цар, однак, сприймав козаків як нових підданих, щодо яких він не матиме жодних зобов'язань після того, як надасть їм певні права та привілеї..." (там само).

У трилогії письменник прагне показати гетьмана розумним, рішучим, впливовим і гідним діячем, який, однак, як і будь-хто може мати сумніви та непевні чи певні сподівання, навіть може бути невпевненим у правильності своїх військових чи політичних планів і розрахунків. Перед Переяславською радою він розмірковує: "Так, близький час і вдарить останній дзвін, і доля України – звершиться... Що обіцяє їй майбутнє? Чи бажаний спокій і пристань тиху від бур і негоди, чи нове горе?.. Боже, всюдисущий, всевідаючий, – схилився він навколішки, – просвіти розум мій, вкажи мені десницею твоєю шлях праведний і врятуй від бід народ твій!" (Старицький, 1990, т. 5, кн. 3, с. 636).

Не обійшов увагою письменник у цьому творі й особисту лінію долі гетьмана, що спочатку сповнена описами родинного життя з Ганною Золотаренко, а згодом виром жаги та пристрасті до лукавої красуні Марильки – Єлени. Ця складова твору відповідає традиціям вальтерскоттівського роману зі спеціальною увагою до романтичної любовної інтриги.

Зазначена прозова трилогія не єдиний твір, що торкається буремних подій минулого. У доробку М. Старицького ще подибуємо такі епічні полотна як "Облога Буші" (1894), "Молодість Мазепи" (1898), "Руїна" (1899), "Последние орлы" ("Гайдамаки") (1901), повість "Разбойник Кармелюк" (1903). До слова, роман "Молодість Мазепи" лише розпочали друкувати у газеті "Московський листок", але закінчилося це все заборонаю твору. А після цього його перевидали вже у незалежній Україні у 1997 році. Подібні проблеми мали й інші колеги М. Старицького. Зокрема, І. Нечуй-Левицький видрук прозового твору "Гетьмана Івана Виговського" здійснив у Галичині у 1899 р., а твір "Князь Єремія Вишневецький" був надрукований лише у 1932 році.

Не все із запланованого вдалося зреалізувати М. Старицькому в епіці. У психологічному малюнку його історичної прози

подекуди домінує мелодраматизм або патетика, дидактики теж вистачає, а політичні події поцінуються відповідно до концептів офіційної російської історіографії. Не дивлячись на це, його твори про українську історію, особливо ті, що пройшли імперську цензуру, навіть у ХХ ст. лишалися для аудиторії прихильників його творчості ледь не єдиним доступним художнім текстом, у якому можна було віднайти інформацію про героїчне минуле українського народу та імена ватажків цієї боротьби з поляками у ХVІІ ст.

Не менше важить те, як саме М. Старицький долучився до становлення української історичної драматургії, тим реалізуючи свої давні творчі задуми. Як тільки офіційна заборона на звернення українських письменників до історичної теми була знята, він активізувався у цьому жанрово-тематичному ряду одним із перших, написавши драми "Богдан Хмельницький" (1897, перша редакція ще 1887 р.), "Маруся Богуславка" (1897), "Оборона Буші" (1898 р.), "Остання ніч" (1899), "Юрко Довбиш" (1898) на основі роману австрійського письменника К. Е. Францоza "Боротьба за право" та ін.

Усі історичні драми, що належать перу М. Старицького – віршовані. Та як досвідчений театральний діяч М. Старицький розумів, що у пропонованих ним творах про події української історії достатньо має важити і ліричний струмінь, тому автор зосереджується також на душевних переживаннях героїв, прагнучи відобразити їхній внутрішній світ, а, відтак, і змалювати образи більш пластично, що було не складно йому реалізувати, враховуючи власний багатолітній досвід поеталірика і належну глибину знань щодо жанрово-стильових традицій світової літератури.

Ці драматичні твори мають романтичні риси, але не тільки характери та темперамент головних героїв спонукають розвиток дії та витворюють конфлікт твору, а також їхні, що особливо важливо, ідейні переконання. Така акцентація саме підстав вибору, рішень, вчинків героїв додатково увиразнює традиційне для романтичної літературної традиції протистояння особистого та загального. Отож відданість героїв високим ідеалам, свідоме

протистояння політичним опонентам, щира готовність віддати життя за ті ідеали не сприймаються як штучні пафосні конструкції. Ці п'єси М. Старицького належать до такого різновиду європейської драматургії як драма ідей.

П'єса "Богдан Хмельницький" показує українського гетьмана не лише як мудрого й далекоглядного політика, а також як досвідчену людину, яка багато пережила. Ця особистість живе і почуттями, і пристрастями, і сумнівами. Його переживання щодо стосунків із чарівною, але облудною Еленою, як і у прозовому творі, очікувано підсилюють романтичне звучання твору.

У п'єсі багато алюзій, пов'язаних із дійсними історичними подіями або такими, що сприймаються як дійсні, зокрема, перша дія твору базується на фабулі української народної думи "Хмельницький і Барабаш".

Однодумцями Хмельницького постають у п'єсі народні герої Богун, Кривонос, Чарнота. А боротьба проти польської шляхти трактується як широкий народний рух, у якому беруть участь представники всіх станів українського суспільства.

Варто з розумінням сприймати фінал драми та потрактування Переяславської ради як апофеозу миру та вічної дружби двох братніх народів. Якби на кінець XIX ст. цей політичний акт драматург поцінував у творі якось інакше, – у нього не було б жодних шансів здобути цензурний дозвіл на постановку твору на сцені. А так М. Старицький ще раз дав можливість читачам і глядачам пригадати героїчні минулі часи, народних героїв і, можливо, замислитися над тим, наскільки єдність, особливо, у часи воєнних випробувань є для українців важливою. А в разі Б. Хмельницького, головного героя цієї п'єси, то думка автора про його роль у історії зрозуміла: саме гетьман постає як взірець полководця, бо йому, на надзвичайно складному етапі протистояння українців полякам, вдалося об'єднати перших у боротьбі за свої права. Українцям дійсно є чим пишатися, вважає М. Старицький.

Тільки на перший погляд, може видатися, що М. Старицький поціновує Переяславську раду відповідно до оцінок М. Костомарова, висловлених істориком у монографії "Богдан Хмельницький".

Тому на тлі лише цих двох творчих досвідів, а саме п'єси і трилогії, не варто поспішати з висновками щодо погодження М. Старицького з офіційним наративом тодішньої імперської пропаганди щодо історико-політичного контексту подій і самої цієї угоди 1654 року.

Змушені також зважати, що не тільки концепції його історичних творів, а також і його свідомо національна позиція та продуктивна організаторська та творча діяльність на терені української культури завжди були у фокусі уваги відповідних органів. Саме з їхньої подачі його цькували псевдокритики і цензори десятиліттями, вигадуючи все нові й нові звинувачення щодо нього як людини і митця, передусім заважаючи йому якісно працювати.

До прикладу, Людмила Старицька-Черняхівська згадує, що п'єса М. Старицького "Богдан Хмельницький" готова була у 1886 р., а дозвіл цензури отримала у 1898 році. "Дванадцять років поневірян", зауважує дочка письменника і сама письменниця, були для таких як М. Старицький нормою. Авторів переслідували, як спочатку вважав сам письменник, не за тенденцію і проблематику, а лише за те, що вони писали українською мовою. І це стосувалося будь-якого жанру.

Одначе швидко стало зрозуміло, що цей критерій поцінування українськомовних творів для московитів насправді не такий уже і принциповий, бо маловартісні з художнього боку твори безпроблемно проходили цензуру. Людмила Старицька-Черняхівська у своїй праці "Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)" наводить ці факти, називаючи і прізвища авторів, і назви таких творів, а йшлося, зокрема, про п'єси артиста Мирославського-Винникова, Бондаренка та ін., які швидко і просто отримували цензурні дозволи до постановки своєї писанини.

Отже, ті 12 років цензурних поневірян драматурга з драмою "Богдан Хмельницький" дійсно не були випадковими. З приводу дозволу цього твору до "представления" його дочка спілкувалася на якомусь етапі з цензором і почула те, що вразило її цинізмом. Наведемо лише фінальну частину цієї розмови: "... Переведите

пьесу на русский язык, и тогда мы, пожалуй, разрешим ее. – Но почему же...? – слова спинялися в горлі. – Потому-с, что русского языка народ малорусский не понимает, а малорусский понимает, вот-с и нежелательно, чтобы народ видел такие пьесы на доступном для его понимания языке..." (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 702).

Л. Старицька-Черняхівська чудово розуміла не тільки причини зневажливого тону чиновника у цій розмові, але й логіку заборони драми, адже "Сепаратистський дух таки тхнув від п'єси, – правди нікуди діть" (там само, с. 701). Тому описує, як діяли цензори далі: "... Останню дію в наметі перед Переяславською радою цілком викреслила цензура – всю без останку; вона лишилася тільки в рукопису. Знов через рік п'єсу перегнано ще раз в цензурнім горнилі і нарешті дозволили до сцени, але "с непременно условием", щоб наприкінці драми виставлено було апофеоз – "Переяславська Рада"..." (там само, с. 702).

На тлі всього вище зауваженого, не можемо оминати увагою ще один творчий досвід письменника. На самому початку ХХ ст. М. Старицький написав твір, у якому принципово інакше поцінував Переяславську угоду як політичний акт. На створення нової драми чи прозового полотна, як було це кілька років тому, в нього вже не вистачало фізичних сил, бо мав проблеми з серцем на тлі судових протистоянь наклепникам, які безпідставно звинувачували його у плагіаті. Свою честь письменник захистив, але нервові напруження ускладнило хворобу серця, що і вкоротило його життя у 1904 році.

На тлі (свідомо повторюємо – *Я.В.*) багатолітніх борінь за власну честь і гідність, за перспективи національного письменства, він знайшов у собі сили написати невеликий твір – баладу "Хрещенська ніч" ("Гетьман") із посвятою "...доні Людмилі". Твір цей пропонує цілком відповідну свідомості адекватної української людини того часу рецепцію подій 1654 р. У цій баладі ця політична угода трактується як стратегічна помилка Богдана Хмельницького. Твір цей не мав жодних шансів здобути дозвіл на друк у Російській імперії, тому був уперше надрукований у Галичині вже після смерті автора.

Жанрово-стильові особливості цього твору, його історіософське начало проаналізовані літературознавцями Н. Левчик, Ю. Волинець та ін., тому ми приділимо увагу провідному мотиву та ідеї цього твору, аби мати ще й цей матеріал як аргумент при розгляді поглядів М. Старицького на Переяславську угоду. Якраз цей його поетичний досвід нівелює усі сенси, які безкінечно множили представники імперської історіографії: передусім маємо на увазі схвалення ними політичного вибору Богдана Хмельницького, який призвів до того, що імперська, а згодом і радянська історіографія вважали вершиною дружби двох братніх народів, себто ту ж сумнозвісну Переяславську раду.

Деякі дослідники цього твору інерційно зауважують, що головний поетичний прийом, а саме: опис пробудження гетьмана від вічного сну в ніч перед Водохрещем М. Старицький "запозичив" у М. Лермонтова (поезія "Повітряний корабель", у якій йдеться, як полководець постає із могили – *Я.В.*). До речі, вірш М. Лермонтова не є оригінальним твором, він був перекладом, з елементами переспіву, балади "Корабель привидів" Йозефа Крістіана фон Цедліца. Подібна тактика центрально і східноєвропейських поетів була популярним способом тогочасної адаптації іншомовних творів (передусім у добу романтизму першої половини XIX ст. – *Я.В.*). Цього австрійського поета і драматурга тоді знали і за поезією "Нічний огляд", переклад якого здійснив ще В. Жуковський. Таким чином, першоджерелом мотиву балади М. Старицького не може вважатися лише творчий досвід М. Лермонтова, адже подібними фабулами, мотивами і прийомами та ідеями віддавна наповнений фольклор європейських народів та європейські літератури.

Звернення М. Старицького до відвертого осмислення наслідків Переяславської угоди дає уявлення про неперервність його роздумів щодо наслідків цього політичного акту. Про ставлення М. Старицького до цього твору свідчить і лист письменника до М. Коцюбинського від травня 1903 року: "Посилаю Вам 5 моїх поезій на 192 рядки. Боюсь, щоб "Хрещенської ночі" не похрестила цензура, а то в цім маленькім гроні поезій, які я вибрав із розмаїтих мотивів, – балада ґрунт (*sic.* – *Я.В.*). Отож

перегляньте і обміркуйте, може, дещо загостре притупити б, цензури ради, а потім при дружці нишком вставити? Чи як? ..." (Старицький, 1990, т. 6, с. 632).

Отож зерном головного мотиву цього історіософського твору М. Старицького, що наповнений слов'янською фольклорною символікою та образністю, є каяття головного героя, який, усвідомлюючи свою помилку у виборі правових та ідеологічних основ Переяславської угоди, *post factum* оцінює катастрофічність наслідків 1654 р. для українців: "Горить його серце нудьгою, А очі палають сходом, Що крів'ю геть змив Україну Та й стиснув ще гіршим ярмом" (Старицький, 1963, с. 168). Тому кожного року у сакральну ніч на Водохреща він постає із могили і летить у бік рідних місць, аби у черговий раз покаятися і закликати побратимів і нащадків до продовження боротьби за свободу Вітчизни, за право земляків бути господарями на власній землі: "І от він стає на майдані, зніма дорогого шлика І кличе козачество славне, Уже Запоріжжя склика: Зове Богуна, Кривоноса, Зове і надію одну – Тимка, безталанного сина, Що рано поліг у труну" (там само, с. 169).

Гетьман тому і скликає усіх, бо бачить нездолений і зраджений народ, якому "...й просвітку нема". Він звертається не тільки до козаків, а й до усього українського поспільства: "Вставайте, сини мої, квіти! Не гніть перед катом спини, Клянусь, розіб'ю ваші пута, Свої поквитую вини" (там само, с. 170).

Дискусія і висновки

Імперія століттями відмовляла українцям у праві на самоідентифікацію, але представники родини М. Старицького та їхні однодумці, свідомі оборонці української культури, на подібні обставини не особливо зважали.

Врахуємо також, що рівень національної самосвідомості, розуміння ваги людської гідності та честі інтелектуалом та інтелігентом М. Старицьким завжди були підосновами його етичного вибору як у реальному житті, так і у творчості.

Наголошуємо, що готуючись до праці над історичними прозовими і драматичними творами, М. Старицький не міг вповні покладатися лише на офіційні джерела, що мали

тенденційний характер в інтерпретації української історії. Тому М. Старицький обрав для консультацій при підготовці творів незаперечні наукові авторитети, знавців української історії та культури: В. Антоновича та Д. Яворницького. Але все-одно змушений був написати менше, ніж знав і розумів про ті часи. Дбаючи про цензурний дозвіл на друк чи постановку на кону, мав постійно притлумлювати вагомі оціночні позиції щодо перебігу протистояння українців полякам, туркам, московитам. Тому констатуємо, що в драмі та трилогії багато що з написаного не відповідало задуманому талановитим письменником, не відповідно його авторській оптиці.

Та М. Старицькому вдалося інше: не лише привернути увагу мислячих читачів до героїчних постатей та загалом надзвичайно складної політичної ситуації в Україні тих часів, наголошуючи, що саме під проводом Богдана Хмельницького народ Гетьманщини зміг об'єднатися і героїчно протистояти ворогам у боротьбі за власні права.

У баладі "Хрещенська ніч" М. Старицький більш відверто означив свою думку про цю подію, показавши соціальні та політичні наслідки стратегічного вибору Богдана Хмельницького. Автор вважає, що причиною такого вибору гетьмана була не лише амбівалентність його особистості, а передусім його світогляд людини свого часу, його політичні амбіції, загалом логіка розвитку подій, що забирали у Богдана Хмельницькому свободу маневру.

О. Забужко назвала причини та наслідки такого історико-політичного вибору Б. Хмельницького: "...українським імперським проектом у висліді якого на євразійському континенті постала немодекна за своєю природою, але, на відміну від своєї ровесниці на континенті північноамериканському, невіддатна модернізації ресурсна імперія, яка в XX ст. завдяки двом світовим війнам доросла до дзеркальної американської супердержави зі сферами впливу, – вичерпав свій історично-креативний потенціал ще століття тому... Американська й російська ностальгія за минулою "величчю" – прямий шлях у прірву для цілого людства. Для нас же важить те, що ця ностальгія, з її

варварським ієрархічним поділом на "малих" і "великих", де другі вирішують долю перших, бо "можуть", є засадничо *неєвропейська*: безнадійно перестаріла навіть для тієї частини Європи, котра зберегла пам'ять про власне імперське минуле" (Забужко, 2025, с. 16–17).

М. Старицький, як інтелектуально потужний, національно свідомий митець, розумів наскільки відмінною є картина світу в українців і московитів, усвідомлював, як у ті часи дипломатичними і воєнними рішеннями важко було відстояти Україні власне право на свободу. Письменник підтримував переконання В. Антоновича: "...між невдатними спробами і нездатністю українського народу до творчості державної єсть велика різниця" (Вільна, & Хворостяний, 2017, с. 214).

Автор своїм досвідом осмислення історичних реалій і викликів доводив, що перспектива незалежного життя для України можлива, якщо бути готовим за це воювати, у єдності протистояти ворогу, виправляючи попередні похибки і помилки. Ця ідейна настанова помітна в усіх трьох творах автора, але найвиразніше вона звучить у "Хрещенській ночі".

Наголосимо, що підставами до протистояння героїчних українців московитам в сьогоденні незмінно лишається те саме, що і в попередні століття, про які писав М. Старицький, а саме: принципово відмінне трактування українцями абсолюту демократичних засад суспільного життя, морально-етичних законів, ідеалів свободи. Це розумів у свій час ще Іван Мазепа, наголошує О. Забужко: "І тому на зміну "проєкту Хмельницького" має прийти "проєкт Мазепи". Зношена й скомпрометована вісь "Схід–Захід" – заміниться в Європі віссю "Північ–Південь" (Забужко, 2025, с. 17), яка стане *"безпековим поясом Європи проти Степу"* (там само).

І усі країни тільки **на рівних** (виділено мною – *Я.В.*), – вважав тоді Іван Мазепа (підданий анафемі російською церквою, зрозуміло, за що – *Я.В.*), – мають співіснувати у цьому міждержавному союзі. Сенс мотивацій, історичних розмислів Івана Мазепи у базових підставах також був зрозумілий і М. Старицькому, і його дочці Л. Старицькій-Черняхівській та

багатьом їхнім сучасникам. Тому в доробку письменників М. Старицького і Л. Старицької-Черняхівської закономірно з'являлися твори присвячені й гетьману Івану Мазепі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Вільна, Я., & Хворостяний, І. (2017). Історія української літератури другої половини XIX століття (с. 425–446). ВПЦ "Київський університет".
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Femina.
- Жулинський, М. Г. (Ред.). (1999). *Історія української літератури 70-90-х років XIX століття у 2 кн*. Либідь.
- Забужко, О. (2025). *Наша Європа*. Комора.
- Зеров, М. (2003). Літературна позиція Старицького. У Микола Зеров. *Українське письменство*. Основи.
- Костомаров, М. (1994). *Матеріали і дослідження. Богдан Хмельницький*. Чарлі.
- Левчик, П. (1990). *Поезія М. П. Старицького (жанрові та образно-стильові особливості)*. Наукова думка.
- Плохій, С. (2025). *Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності*. КСД.
- Поліщук В. (2003). *Повісті Михайла Старицького*. Брама.
- Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Вибрані твори*. Наукова думка.
- Старицький, М. (1963). Гетьман. У *Старицький М. Твори*: у 8 т. (т. 1, с. 168–170). Держ. вид. худ. літ-ри.
- Старицький, М. (1984). *Твори*: у двох томах. Вид-во "Дніпро".
- Старицький, М. (1990). *Твори*: у 6 т. Вид-во "Дніпро".
- Франко І. (1982). Михайло П(етрович) Старицький. У І. Франко. *Зібрання творів у 50 т*. Т. 33. Наукова думка.

REFERENCES

- Franko, I. (1982). Mykhailo Petrovych Starytskyi. In: *Collected Works in 50 vols*. Vol. 33. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kostomarov, M. (1994). *Materials and Research. Bohdan Khmelnytskyi*. Charli [in Ukrainian].
- Levchyk, P. (1990). *The Poetry of M. P. Starytskyi (Genre and Stylistic Features)*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Ploky, S. (2025). *The Gates of Europe: A History of Ukraine from the Scythian Wars to Independence*. KSD [in Ukrainian].
- Polishchuk, V. (2003). *The Novellas of Mykhailo Starytskyi*. Brama [in Ukrainian].
- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Selected Works*. Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. (1990). *Works*: in 6 volumes. Dnipro [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. (1963). Hetman. In *Starytskyi M. Works*: in 8 vol. (vol. 1, pp. 168–170). State Publishing House of Fiction [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. (1984). *Works*: in two volumes. Dnipro [in Ukrainian].

- Vilna, Ya. & Khvorostianyi, I. (2017). *History of Ukrainian Literature of the Second Half of the 19th Century* (pp. 425–446). Kyiv University Press [in Ukrainian].
- Yefremov, S. (1995). *History of Ukrainian Literature*. Femina [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2025). *Our Europe*. Komora [in Ukrainian].
- Zerov, M. (2003). The Literary Position of Starytskyi. In: *Ukrainian Literature. Osnovy* [in Ukrainian].
- Zhulynsky M. H. (Ed.). (1999). *History of Ukrainian Literature of the 1870s–1890s*. in 2 vol. Lybid [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 08.12.25

Прорецензовано / Revised: 09.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Yaroslava VILNA, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-1026-5198

e-mail: ia.vilna@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**THE ARTISTIC INTERPRETATION
OF BOHDAN KHMELNYTSKYI AND THE UNDERSTANDING
OF THE PEREIASLAV AGREEMENT IN THE WORKS
OF MYKHAILO STARYTSKYI
(based on his prose, dramaturgy, and poetry)**

The article analyzes Mykhailo Starytskyi's artistic interpretation of the Pereiaslav Agreement of 1654 as a political act in Ukrainian history. The study is based on three of his works: the historical-romantic trilogy "Bohdan Khmelnytskyi", the verse drama "Bohdan Khmelnytskyi", and the ballad "The Epiphany Night". Particular attention is paid to the realization of artistic traditions of European and national literatures, as well as folklore, as reflected in the author's treatment of themes, problems, and imagery in works written on historical material.

The research takes into account the circumstances and constraints – primarily censorship pressure – that forced the author, in the process of artistically interpreting the tactics and strategy of Hetman Bohdan Khmelnytskyi in his struggle against Ukraine's enemies in the seventeenth century, to adhere to the viewpoints of imperial historiography regarding the period of the Khmelnytskyi Uprising and its final event, the Pereiaslav Council. It is emphasized that despite these limitations, Starytskyi, as a representative of the nationally conscious Ukrainian intelligentsia and a talented artist, succeeded in convincing readers that there should be no place for skepticism or disillusionment, since Ukrainian history of this period is marked not only by defeats resulting from the betrayal of allies, such as at Berestechko, but also by great victories and achievements. These were the outcome not of situational resistance, but of the national experience of a heroic, long-lasting, and exhausting struggle for freedom over the centuries.

The article also argues for the logical evolution of this theme – previously artistically explored by the author – of the Ukrainian struggle for their rights, and examines the critical interpretation of the consequences of Bohdan Khmelnytskyi's political choice as presented in the ballad "The Epiphany Night".

Keywords: *romantic-historical prose, dramaturgy, poetry, artistic interpretation, political history, national self-awareness.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Надія ГАСЄВСЬКА, канд. філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ТЕАТРОЗНАВЧІ ПРАЦІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ З ОГЛЯДУ ЗАВДАНЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ ДРАМАТУРГІЮ І ТЕАТР

Висвітлення особливостей розвитку, становлення українського театру складне явище, яке потребує ґрунтовної теоретико-критичної підготовки. Коли вести мову про театрознавчі праці Л. Старицької-Черняхівської, про глибинну обізнаність письменниці зі специфікою театрального життя періоду кін. ХІХ – поч. ХХ ст., то слід зауважити, що мисткиня значну увагу приділяла театрознавчим студіям. На цьому наголошують М. Жулинський, Л. Дем'янівська, Л. Процюк, В. Швець, І. Чернова та інші літературознавці.

Доведено, що театрознавчі розвідки Л. Старицької-Черняхівської є актуальними, оскільки "...репрезентують поступ національного духу через осягнення національної історії" (Процюк, 2023, с. 139). У праці відзначається значення театрознавчих досліджень письменниці з огляду завдань української науки про національну драматургію і театр.

Авторка у своїх театрознавчих працях, як і в художніх творах, намагалася підкреслити і нагадати українському народові його історичну пам'ять, його ідентичність.

Ключові слова: театрознавчі праці, творчість Л. Старицької-Черняхівської, українська література, театр, образ, критика, національний дух.

Вступ

Л. Старицька-Черняхівська більше відома як дочка відомого українського театрального діяча, поета, прозаїка, драматурга Михайла Петровича Старицького. Про це останнім часом чимало написано. Починаючи з 90-х років, з'являються цікаві

розвідки Л. Дем'янівської, М. Жулинського, Н. Левчик, Л. Процюк, Ю. Хорунжого та ін. про літературну діяльність письменниці. Але менше звертається увага її на театрознавчі праці. А вони є надзвичайно вагомими, оскільки висвітлюють формування письменниці як театрального критика. Адже з дитинства вона була свідком і певною мірою "учасником" подій, пов'язаних з українським театром. Згодом вона напише: "... ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають на селі, в рідній сфері стихійними українцями, – ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями зі сповитку. Нас було небагато таких українських родин; решта ж нашої дитячої суспільності, з якою нам доводилось раз по раз здибатись, були змосковлені діти – панетята. На той час серед київської quasi-інтелігенції російської, або, вживаючи краще вже витерте слово – буржуазії, панували недобрі відносини до всього українського, а найбільше до самих «українофілів»; в найкращім разі це були якості глузливі відносини, немов до «блаженненьких» – дурників. Можна собі уявити, як переймали од батьків такі відносини діти, що, як відомо, переймають швидше за все саме недобре і мають так багато жорстокості в серці. Ми балакали по-українськи, і батьки балакали до нас скрізь по-українськи; нас вбирали дуже часто в українські вбрання. І звичайно, і тим, і другим, звертали ми на себе увагу, а разом з нею глум, посміх, кепкування, презирство..." (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 271).

Отже, висвітлення формування поглядів Л. Старицької-Черняхівської з дитячих і до зрілих літ, з огляду науки про драматургію і театр є актуальним.

Метою даної розвідки є розгляд театрознавчих поглядів письменниці, з огляду української науки про національну драматургію та театр, викладених у статті "Двадцять п'ять років українського театру. Спогади та думки".

Розглядаючи історію розвитку українського театру, в дослідженні Л. Старицької-Черняхівської використовуємо загальнонаукові методи: описовий, порівняльно-історичний, біографічний, метод узагальнення тощо.

Результати

Для ілюстрації поглядів Л. Старицької-Черняхівської на театр, його розвиток, особливості розглянемо одну з її фундаментальних праць "Двадцять п'ять років українського театру...". Авторка представляє своє бачення розвитку українського театру, діяльність українських акторів, наголошує загалом на історії розвитку українського театру того періоду: "До останніх часів ми не знали суцільного малюнка поступового розвою нашого театру, ми мали тільки окремі розрізнені звістки... [...]... Український театр почав розвиватися од тих самих загальнолюдських причин, ґрунт яких лежить в самій природі чоловіка, од яких почали розвиватися і театри всіх народів. Уже в "танках" сміло можемо добачити зародок театральної дії. Татарщина й другі політичні заколоти та бурі взагалі припинили розвиток духовного життя українського народу, тим то й театр український припізнівся проти театру європейського трохи чи не на сотню літ..." (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 277–278).

У праці простежується хронологія та етапи розвитку українського театру. Авторка згадує та коментує праці П. І. Житецького, твори І. П. Котляревського, розвиток шкільної драми, вертепу (вертепної комедії) та загалом її значення для розвитку української драми: "Ще більшої ваги набуває для історії розвитку української драми не сама шкільна драма, а інтермедії, що додавалися до неї та вертепна драма. Ці речі писалися вже не книжною українською, а простою тогочасною народною мовою. Уже пйїтика Георгія Кониського (1746–47 рр.) і пйїтика другого невідомого автора одностайно зазначають, що комедії треба писати "словами шуточними, низкими, обикновенними, иначе словом простим, деревенским, "мужицким". Щодо змісту, то теж між самою трагедокомедією та інтермедією була значна різниця: трагедокомедії писалися на мотиви поважні, переважно релігійні, сучасне життя тільки вривалося в них, інтермедія ж спеціально висміювала далеку від ідеалу дійсність.

У той час, як шляхетство українське тішилося шкільною драмою, народ теж не лишався без театру. Народний театр – то був вертеп: лялечний театр, який виставляли мандруючи по Україні, студенти академії, аби "скудних подаяній нищистним образом вимірковувати". Дію драматичну, що одбувалася в цьому театрі, як відомо, було пристосовано до свята Різдва Христового. Вона ділилася на дві частини: перша розробляла церковно-релігійний сюжет, друга складалася з малюнків сучасного життя і зв'язана була з першою лише святочним настроєм з приводу великого свята, про яке, згадували у перших явах дійові особи. "Треба було, – каже Житецький, – тільки урвати ту нитку, і ми мали б народну комедію, цілком вільну од церковно-релігійних мотивів". Вертепна комедія мала великий поспіх у народі аж до 60-х років минулого століття: вертепну драму виставляли в київських "балаганах" на Подолі, і на вистави ці збиралися величезні юрби простого люду. Правда, що ці сцени вертепної комедії не мають цілісності, зв'язку, однієї інтриги, яка дає і рух, і психологічні моменти комедії, всі вони мають розрізнений і випадковий характер, але вже і в тому тексті, що дійшов до нас, ми маємо героя, осередок п'єси, – той герой, себто запорожець – ідеал народний.

Треба долати до того й те, що текст вертепу не був чимось постійним, – це була річ рухома. Самими випадковими формами своєї дії, не зв'язаних однією спільною інтригою, він давав великий простір експромтам, натякам і взагалі "остроумію" тих, щоб балакали за ляльок. Через те він міг дошкуляти і таким владарям, як Петро Перший. До того переконання, що текст вертепу був річчю рухомою, приводить нас ось така думка: "у тім тексті, що дійшов до нас, нема нічого образливого для самого Петра Першого і для його уряду, а тим часом Петро Перший озброївся всіма силами на вертеп і почав його переслідувати" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 280–281). Отже, від народного театру – вертепу – українська драма, як бачимо, чимало запозичила.

У згаданій праці Л. Старицька-Черняхівська також наголошує на значній ролі історичної драми, яка пройшла непростий шлях:

"...[...]. драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм! Це кристал літературної творчості, в нім повинні переломитись пафос лірики, спокійна величність епосу, глибін психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 301). Саме М. Старицький, М. Кропивницький були яскравими представниками тогочасного українського театру і мали колосальний успіх, не дивлячись на численні заборони, укази... "Український театр зачаровував українську публіку ...[...]. Життя було з нього живим джерелом. Воно визначалося і в талановитій грі артистів, і в п'єсах, які виконували вони, і взагалі у всім тім, що зветься словом «постановка»" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 307–309). Глядачі і рецензенти, як згадує Л. Старицька-Черняхівська, були в захваті від українського театру і гри українських акторів. "Такі самородні таланти бувають, звичайно на сценах всіх народів, але рідко коли трапляється, щоб вони з'явилися одразу в такім числі: Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич. Ця славна згаряя скрила силою свого натхнення український театр і піднесла його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. З страшною силою темпераменту вони єднали високу інтелігентність артистичну, що виявлялась у художньому реалізмі виконання народних типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 311).

Л. Старицька-Черняхівська відзначає важливу роль у театрі рідної мови. На її думку, місія акторів – служіння рідному народові, представляти його життя: "Життя народне, сильне й чисте, бодай й окраяне цензурою, забалакало до всіх всім зрозумілою мовою" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 315). "Таланти-драматурги, таланти-артисти ...[...]. дійсний патріотизм – ось фактори, що змінили на той час український театр і піднесли його на таку височінь..." (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 317).

Актори служили "народу і людині", не прислугуючись інтересам пануючих класів ...[...]... Драматична література лишалась сильною і чесною літературою здорового народу" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 332).

Л. Старицька-Черняхівська у висновках до своєї праці говорить і про різновиди драм (драма символічна, драма настрою, драма соціальна) (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 352). Ці літературні течії принесли оновлення драми, але все ж таки драма завжди була і "класичною" і посідала значне місце в літературі, бо за словами письменниці. "Драма, як і саме життя, тільки через те і набуває ваги та сили, що одбивається в душі людини. Безсмертні істини й проблеми через те тільки й безсмертні, що освітлюють знеможене серце людське" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 353).

Письменниця досить детально і різнобічно аналізує театральне життя своєї епохи: "Було життя!" Як і в усі часи воно було різне. Але народження українського театру сколихнуло і дало поштовх новому життю: "І раптом серед цієї безбарвної, холодної п'тьми – яскравий промінь сонця – український театр! Свіже життя, могутчі почуття, приборкання до часу, але стихійна сила, що тільки чекає гасла" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 315). Мисткиня пише, що для театру потрібен був новий репертуар, бо "театрові було треба було жити, а для цього треба було постачати нових п'єс" (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 315). І такі твори почали з'являтися, почали з'являтися і актори, талановита гра яких була "перейнята ідеєю, що освітила той театр..." (Старицька-Черняхівська, 2007, с. 315).

Дискусія і висновки

Л. Старицька-Черняхівська у згаданій праці, як і в інших розвідках, пов'язаних з театром, наголошує на історії розвитку українського театру та на тих непростих завданнях, які стояли перед ним, а також перед акторами, які втілювали в життя ідеї нових героїв їх п'єс. Саме це сприяло популяризації українського національного театру, бо розкриваючи духовне багатство рідного народу, його традиції, звичаї, минуле, він тим самим

популяризував і утверджував його ідентичність на засадах української науки про національну драматургію і театр, які і нині є актуальними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Процюк, Л. (2023). Українські гетьмани як державотворці у драматургії Л. Старицької-Черняхівської. *Літературознавчі студії*, 2(65), 139.

Старицька-Черняхівська, Л. (2007). *Двадцять п'ять років українського театру. Спогади та думки*. Д. Антонович. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці.

REFERENCES

Protsiuk, L. (2023). Ukrainian Hetmans as State-Builders in the Dramaturgy of L. Starytska-Cherniakhivska. *Literary Studies*, 2(65), 139 [in Ukrainian].

Starytska-Cherniakhivska, L. (2007). Twenty-Five Years of Ukrainian Theatre. Memories and Reflections. In: Antonovych, D., *Three Hundred Years of Ukrainian Theatre: 1619–1919 and Other Works* [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 18.12.25

Прорецензовано / Revised: 19.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Nadiia HAIJEVSKA, PhD (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THEATRE STUDIES BY L. STARYTSKA-CHERNIAKHIVSKA IN VIEW OF THE TASKS OF UKRAINIAN SCHOLARSHIP ON NATIONAL DRAMATURGY AND THEATRE

Highlighting the peculiarities of the development and formation of Ukrainian theatre is an extremely complex phenomenon that requires thorough theoretical and critical preparation. When speaking about the theatre studies of L. Starytska-Cherniakhivska and the writer's profound familiarity with the specifics of theatrical life of the late nineteenth and early twentieth centuries, it should be noted that the artist devoted exceptionally great attention to theatre scholarship. This has been emphasized by M. Zhulynskyi, L. Demianivska, L. Protsiuk, V. Shvets, I. Chernova, and others.

It has been proven that the theatre studies of L. Starytska-Cherniakhivska remain relevant, as they "...represent the progress of the national spirit through the comprehension of national history" [1, p. 139]. The paper underscores the

significance of the writer's theatre research in view of the tasks of Ukrainian scholarship on national dramaturgy and theatre.

In her theatre studies, as in her literary works, the writer sought to emphasize and remind the Ukrainian people of their historical memory and their identity.

Keywords: *theatre studies, the works of L. Starytska-Cherniakhivska, Ukrainian literature, theatre, image, criticism, national spirit.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Людмила ГРИЦИК, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-4802-7937

e-mail: hrysyk@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ТЕАТР КОРИФЕЇВ У ГРУЗІЇ: ДО ПИТАННЯ ВИДІВ І ФОРМ УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті зроблено спробу з погляду не традиційно театрознавчого, а літературознавчого осмислити діяльність театру корифеїв у Грузії, оцінити роль його (театру) в розвитку українсько-грузинських літературно-мистецьких взаємин, виробленні нових, не проакцентованих видів і форм міжлітературних взаємин (наприклад, україномовних вистав, не перекладених творів), що сприяли рецепції українського слова. На ґрунті українсько-грузинських взаємин попередніх періодів (особистих контактів, перекладів, особливо "Заповіту" Т. Шевченка), історичних подій, наприклад, життя і творчості Д. Гурамішвілі, діяльності М. Гулака, особливо його прочитання "Витязя в тигровій шкурі" Ш. Руставелі, О. Навроцького, а в часи театру корифеїв у Грузії – Д. Мордовця, роман якого "Нащадки Прометея" був на слуху грузинської інтелігенції, Т. Сахокії – відомого громадського діяча, мовознавця і літературознавця, який підтримував контакти з Україною тощо. Як показує робота з матеріалом, неабияке значення в особливій рецепції вистав театру корифеїв (вони йшли мовою оригіналу) мало також навчання (особливо в Київській духовній семінарії), або ж з різною метою перебування представників грузинської інтелігенції в Україні (К. Кекелідзе, П. Мелікішвілі, Д. Узнадзе та ін., згодом відомих учених, діячів культури). Вистави театру корифеїв у Грузії засвідчували: попри численні заборони українське слово живе і розвивається.

Ледь не всі учасники театру також працювали і в літературі. Неабияку роль в особливостях рецепції україномовних творів мало й те, що з метою оновлення і розширення репертуару театру актори, наприклад М. Старицький, не лише писали свої п'єси, але й переробляли твори вітчизняних та зарубіжних авторів (Е. Францоza, Е. Ожешико, Ю. Крашевського, М. Гоголя та ін.). Таким чином спостерігалось своє,

перекладене, крізь призму чужого, іномовного твору, найчастіше перероблене на свій лад. Ці кроки були сильнішими проти будь-яких намагань заборонити українське слово і дискредитувати саме існування українського театру. Нашим завданням, отже, є показати роль, функції нових видів і форм міжлітературних мистецьких взаємин у рецепції української літератури.

Ключові слова: *українсько-грузинські літературно-мистецькі взаємини, види і форми, театр корифеїв, рецепція.*

Вступ

Зазначу одразу, що міркувати над обраною темою буду не в контексті традиційному (театрознавчому). Роблю акцент на літературній самоцінності творів, бо саме це й стимулювало інтерес діячів театру корифеїв, які й самі в переважній більшості працювали зі словом, до роботи над репертуаром. "За катастрофічно непростих умов розвитку української культури, різноманітних заборон, – наголошують автори нової 12-томної історії української літератури, – вони рухали суспільну думку" (Мороз (Ред.), 2021, т. 7, с. 7). Художня вартість творів не викликала сумнівів: "Реалізована ... на сценічному кону, за свого високого художнього рівня, драматургія піднімала загальний рівень літератури і театру" (Мороз (Ред.), 2021, т. 7, с. 7). Це при тому, що дозвіл на українські вистави професійний український театр, як відомо, одержав щойно 1881 року. Використовуючи багатий досвід драматургів-попередників: П. Мирного, О. Пчілки, Б. Грінченка, І. Франка, П. Куліша – театр корифеїв своєю роботою наполегливо утверджував вибір, виявляючи при цьому оригінальність і виразну індивідуальність у пошуку тем, ідеалів тощо. Діяльність театру, репертуар ставили під сумнів заявлені твердження про нього як "суто сільський театр". "Се говорить український інтелігент ... до своїх рівних інтелігентів українських", – зазначить І. Франко, перечитуючи поезії М. Старицького (Франко, 1984, т. 41). Міркуючи над вибудованою ним моделлю художнього світу в різних жанрах, вважав М. Старицького "найтеатральнішим" у колі колег. На сценічність, театральність п'єс, якесь особливе відчуття можливостей жанру, актуальність вказували Д. Антонович

та інші дослідники ("Талан", "Розбите серце"). Популярності вистав не могли зупинити владні закони, рамки міських театральних сцен були затісними для амбітної трупи, яка згодом (у 1886–1887 рр.) одержала назву "театр корифеїв". Задуми, талант виконавців не вміщалися у визначених владою рамках. У своїх спогадах "За тридцять п'ять літ" М. Кропивницький згадував: "Мало не 33 роки вичовгував я помости різних конів ..., служачи театру «проплаканого народу», права якого на самостійний духовний розвиток давно признали за ним усі вчені й академії «гнилого Заходу», ... а люті вороги таки напотужують, щоб «злити всі річки в одне море», хоч би й проти гори, або виносять вердикти на зразок: «Признана неудобною к представлению на сцене» (про драму «Розгардіяш») чи «малоросійський театр не має майбутнього»" (Кропивницький, 1906, с. 101). На гастролях театр корифеїв почувався по-іншому, хоч не без проблем, найбільше матеріальних, але з моральною підтримкою господарів.

Тема театру корифеїв у Грузії в історії українсько-грузинських взаємин не нова: вона активно досліджувалася упродовж усього ХХ ст., але більше – грузинськими вченими (Д. Джанелідзе, О. Барамідзе, Б. Жгенті, Н. Шалуташвілі, Л. Асатіані та ін.). Особливий інтерес викликали праці відомого українця О. Баканідзе, чия українознавча бібліотека нараховує низку фундаментальних праць з історії літератури, українсько-грузинських літературно-культурних взаємин, зокрема й українського театру в Грузії (Баканідзе, 1967). Спираючись на напрацьований науковий доробок і відповідно до поставлених завдань, у роботі застосовувалися описовий, порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, рецептивний, елементи біографічного, психологічного, соціологічного методів.

Результати

Визначальною рисою переважної більшості праць авторів було показати роль українського репертуару у становленні та розвитку грузинського театру, налагодженні контактів з майстрами української сцени, провідними драматургами, театральними трупамі, зокрема М. Кропивницького, М. Старицького, Тобілевичів – М. Садовського, І. Карпенко-Карого та ін., у Тбілісі,

Кутаїсі та інших містах. "Разом зі своїми акторами, – наголошує Ю. Ковалів, – вони припинили інерцію котляревщини та дискредитацію українця на сцені, якому протиставлялися росіяни" (Ковалів, 2007, с. 525). Цікава й інша, грузинська думка. О. Мушкудіані у праці "Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20–30-х рр. XX ст." робить висновок, що "Гастролі українських професійних театрів у Грузії наприкінці XIX – початку XX ст. стали апогеем дожовтневих українсько-грузинських літературно-театральних зв'язків. Через український театр у Грузії пропагувалися не лише найкращі твори української тогочасної драматургії, а й найпередовіші суспільні ідеї" (Мушкудіані, 1991, с. 192). "Український театр, – згадувала Л. Старицька-Черняхівська, – жив і набував слави, незважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які «і в російській літературі не сіли б при кінці столі»" (Старицька-Черняхівська, 2003, с. 317).

Отже, це важливий момент в історії українсько-грузинських взаємин, який реалізовувався в різних формах (ігровій, театралізованій) та звичайному знайомству зі ще не перекладеними творами. Анонсовані в Грузії драматичні твори розширювали ідейно-тематичні обрії і грузинського театру. На рецепцію українських творів, їх вибір для репертуару, думаю, не міг не вплинути і той факт, що інтерес до української літератури проявлявся упродовж тривалого часу: "Тогочасні хронологічні межі між періодами грузинсько-українських взаємин, – зауважував О. Мушкудіані, – визначити важко" (Мушкудіані, 1986, с. 208). Цю думку поділяють і О. Баканідзе, О. Жужунадзе і ті, хто так чи інакше були в різний час задіяні в сам процес (А. Церетелі, О. Хаханашвілі, К. Кекелідзе, А. Кримський, Леся Українка та ін.). Про активне безпосереднє й опосередковане знайомство з українською літературою можна точніше (з більшою кількістю фактичного матеріалу) говорити стосовно т. зв. "другого" і "третього" періодів грузинсько-українських взаємин, які обіймають кінець XIX – поч. XX ст.

Запропонована періодизація в основному відображає "реальний зміст і тенденції" багатовікових взаємин грузинської

та української літератур". Тут і грузинські земляцтва у Петербурзі та Києві поч. ХІХ ст., картвелологія у Київському та Харківському університетах, особисті контакти. Уже на початку ХІХ ст. грузини зі сцени грузинського театру мали можливість познайомитися із творами Г. Квітки-Основ'яненка. Цьому сприяли (це одна із форм грузинсько-українських взаємин) публікації на сторінках "Кавказу" та "Украинского вестника", перебування на Кавказі О. Навроцького, М. Гулака, в Україні – діяльність І. Франка та М. Драгоманова. В кінці ХІХ ст. (із 1892 по 1902) українські театральні трупи гастролювали в Грузії щороку. Особливий інтерес викликали презентації "Наталки Полтавки", "Москаля-чарівника", "Шельменка-денщика".

І в кожному випадку, говорячи про ту чи іншу виставу, я повертаюся до джерел: до того, наприклад, що сприяло інтересові до І. Котляревського, ще тоді не перекладеного грузинською, і вірша-пісні "Віють вітри, віють буйні", перекладеного С. Хундадзе ("виконаного чудово", – оцінював віршознавець Й. Гришашвілі). Перечиту ю публікації, що супроводжували вистави, і знову натрапляю на міркування Й. Гришашвілі: критерієм усього, що виставлялося, був Шевченко, бо "все найкраще в українській літературі, – мотивував дослідник, – належить Шевченкові" (Баканідзе, 1984). Отже, тло, яке сформувалося в грузинській літературі, пов'язане з іменем українського поета, сприяло реценції української літератури. Це, передовсім, переклади. Наприклад, 16 перекладів "Заповіту". Справжнім здобутком театру корифеїв було не лише утвердження режисури "як основного чинника" у створенні вистав, а її ставлення до твору. М. Старицький – поет, прозаїк, драматург, перекладач, відзначають дослідники, "виходив із засад правдивості, життєвості, поваги до слова – одного з найважливіших засобів творення сценічного образу" (Мороз (Ред.), т. 7, 2021, с. 116).

Українське слово "не задавили". Література "опановувала театр" (Д. Антонович) і перекладалася. Скажемо – не завжди! Важливим є добір творів для перекладу (він, за І. Чавчавадзе, має бути "корисним для душі і розуму"), їх співзвучність часові. У компаративістиці його пояснюють контактнo-типологічною

зумовленістю художніх явищ, які виникають "внаслідок закономірного розвитку ... усіх складників художнього твору". При цьому маємо враховувати обидві сторони процесу: контактні зв'язки і типологічні сходження. Хоч при цьому пам'ятаємо застереження К. Горалека про те, що "констатація генетичних сходжень хоча б інколи буває безперечна, констатація типологічної спорідненості завжди більш-менш проблематична".

Вражали народність і майстерна гра акторів. "Шельменко-денщик", "Сватання на Гончарівці" були візитною карткою українського театру упродовж 1892–1898 рр. На цілу зиму просив приміщення для вистав українського театру М. Старицький: 39 добре підготовлених вистав; 11 з них належали йому. "Склалася трупа, – констатував І. Франко, – якої Україна не бачила ані перед тим, ані потому" (Франко, 1984, т. 41, с. 97).

Роблю ще один висновок: діяльність українських труп, майстерність акторів сприяли не лише ознайомленню з українським театром, а й з українською літературою загалом. Причому в оригіналі. Так ішли вистави. Мені доводилось писати про Д. Мордовця часів роботи його над "Нащадками Прометея": він активно спілкувався зі своїми грузинськими колегами, виступав на сторінках "Іверії", в одній із публікацій назвав М. Кропивницького та М. Занковецьку акторами світового рівня; не раз згадувалися слова І. Франка про драматургічний талант І. Карпенка-Карого. Випуски "Цнобіс пурцелі", "Кавказу", "Іверії" були на слуху. Найулюбленішою драмою малоросійської трупи критика не раз називала "Наймичку" ("Кавказ", 1887, № 319). Мова йшла, звичайно, не лише про виконання, а й майстерність Шевченкового твору. Привертає увагу публікація театрознавця О. Пронелі, який з-поміж іншого зазначав, що глядач, хоч і не знав української, чудово сприймав спектаклі. Не раз акцентується на ролі пісні у виставах: "Та якої пісні! – пише О. Пронелі". "Спів, музика, – ділився враження Д. Антонович, – були завжди улюбленими на Україні, були *par excellence* українським мистецтвом" (Антонович, 2003, с. 11).

Звертаю увагу на те, що у репертуарі української трупи, на цьому наголошує й О. Пронелі, не було жодної перекладеної п'єси (указ царського уряду від лютого 1884 року).

Дискусія і висновки

Естетична платформа українського театру, драматична техніка, яку відзначав І. Франко (Франко, 1955, т. 17, с. 488), сприяла, підсумовую, популяризації українського слова в Грузії. Це стосувалося "Лимерівни" П. Мирного, "Не судилось", "Талан" М. Старицького та ін. Наприклад, трупа М. Садовського презентувала у Тифлісі 35 п'єс (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського, М. Старицького, І. Тогобочного (І. Щоголева). Цей матеріал став важливим у розвитку українсько-грузинських літературних контактів нового періоду – початку ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Антонович, В. (2003). *Триста років українського театру (1619–1919) та інші праці*. ВІА.
- Баканідзе, О. (1967). *Український театр у Тбілісі*. Тбіліський державний університет.
- Баканідзе, О. (1984). *Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини*. Дніпро.
- Ковалів, Ю. (2007). Корифеї українського театру. *Літературна енциклопедія*, Т. 1. ВЦ "Академія".
- Кропивницький, М. Л. (1906). За тридцять п'ять літ. *Нова громада*, (9), 47–64.
- Мороз, Л. (Ред.). (2021). *Історія української літератури у 12 т.* Т. 7, кн. 2. Наукова думка.
- Мушкудіані, О. (1986). *З історії українсько-грузинських взаємин ХІХ – початку ХХ ст.* Наукова думка.
- Мушкудіані, О. (1991). *Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20–30-х рр. ХХ ст.* Наукова думка.
- Старицька-Черняхівська, Л. (2003). Двадцять п'ять років Українського театру (спогади та думки). У В. Антонович, *Триста років українського театру (1619–1919) та інші праці*. ВІА.
- Франко, І. (1955). *Твори*. Т. 17: Драматичні твори. Державне видавництво художньої літератури.
- Франко, І. (1984). *Зібрання творів*. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). Наукова думка.

REFERENCES

- Antonovych, V. (2003). *Three hundred years of Ukrainian theatre (1619–1919) and other works*. VIA [in Ukrainian].
- Bakanidze, O. (1967). *Ukrainian theatre in Tbilisi*. Tbilisi State University [in Ukrainian].
- Bakanidze, O. (1984). *Georgian–Ukrainian literary and artistic relations*. Dnipro [in Ukrainian].

Franko, I. (1955). *Works*. Vol. 17: Dramatic works. State Publishing House of Fiction [in Ukrainian].

Franko, I. (1984). *Collected works*. Vol. 41: Literary and critical works (1890–1910). Naukova dumka [in Ukrainian].

Kovaliv, Yu. (2007). Coryphaei of Ukrainian theatre. In *Literary encyclopedia* (Vol. 1). Akademiia [in Ukrainian].

Kropyvnytskyi, M. L. (1906). Thirty-five years. *Nova hromada*, (9), 47–64 [in Ukrainian].

Moroz, L. (Ed.). (2021). *History of Ukrainian literature in 12 volumes*. Vol. 7, Book 2. Naukova dumka [in Ukrainian].

Mushkudiani, O. (1986). *From the history of Ukrainian–Georgian relations of the nineteenth and early twentieth centuries*. Naukova dumka [in Ukrainian].

Mushkudiani, O. (1991). *Ukrainian–Georgian literary and cultural relations of the 1920s–1930s*. Naukova dumka [in Ukrainian].

Starytska-Cherniakhivska, L. (2003). Twenty-five years of Ukrainian theatre (memoirs and reflections). In V. Antonovych, *Three hundred years of Ukrainian theatre (1619–1919) and other works*. VIA [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 10.12.25

Прорецензовано / Revised: 11.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Liudmyla HRYTSYK, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-4802-7937

e-mail: grytskyk@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE THEATRE OF THE CORYPHAEI IN GEORGIA: TYPES AND FORMS OF UKRAINIAN-GEORGIAN LITERARY RELATIONS IN THE NINETEENTH CENTURY

The article aims to interpret the activity of the Theatre of the Coryphaei in Georgia from a literary studies perspective, rather than a traditional theatre studies approach. It aims to assess the role of this theatre in the development of Ukrainian-Georgian literary and artistic relations and in the formation of new, previously unaccented types and forms of interliterary interaction, such as Ukrainian-language performances and non-translated works, which contributed to the reception of the Ukrainian word.

*The study is grounded in Ukrainian-Georgian relations of earlier periods, including personal contacts, translations, especially Taras Shevchenko's Testament, and historical events, for example the life and creative work of D. Guramishvili, the activities of M. Hulak, particularly his interpretation of Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*, as well as the work of O. Navrotskyi. During the period of the Theatre of the Coryphaei in Georgia, special attention is paid to D. Mordovets, whose novel *The Descendants of Prometheus* was widely known among the*

Georgian intelligentsia, and to T. Sakhokia, a prominent public figure, linguist, and literary scholar who maintained close contacts with Ukraine, among others.

As the analysis of the material demonstrates, education, particularly at the Kyiv Theological Seminary, as well as the presence of representatives of the Georgian intelligentsia in Ukraine for various purposes, including K. Kekelidze, P. Melikishvili, and D. Uznadze, later renowned scholars and cultural figures, played a significant role in the specific reception of the Theatre of the Coryphaei's performances, which were staged in the original language. Performances of the Theatre of the Coryphaei in Georgia testified that, despite numerous prohibitions, the Ukrainian word continued to live and develop.

Almost all members of the theatre were also engaged in literary activity. An important factor in shaping the specific features of the reception of Ukrainian-language works was the fact that, to renew and expand the theatre's repertoire, actors, including M. Starytskyi, not only wrote their own plays but also adapted works by Ukrainian and foreign authors, such as E. Franzos, E. Orzeszkowa, Yu. Kraszewski, and M. Gogol. As a result, what emerged was an encounter with one's own translated material through the prism of another, foreign-language work, most often reworked individually. These practices proved more powerful than any attempts to prohibit the Ukrainian word and to discredit the very existence of Ukrainian theatre. Our task is to demonstrate the role and functions of new types and forms of interliterary and artistic relations in the reception of Ukrainian literature.

Keywords: *Ukrainian-Georgian literary and artistic relations; types and forms; the Theatre of the Coryphaei; reception*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Галина ЖУКОВСЬКА, канд. філол. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-4815-8283
e-mail: gelena7g@gmail.com
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ (на прикладі п'єси Марка Кропивницького "Вій") (за твором Миколи Гоголя))

Вступ. Дослідження специфіки відтворення міфологічних образів в українській драматургії другої половини ХІХ століття (на прикладі п'єси Марка Кропивницького "Вій" (за твором Миколи Гоголя)) є важливим і актуальним з огляду на значення діяльності і творчості Марка Кропивницького як одного з фундаторів українського професійного театру. Хоча "темами своїх творів Марко Кропивницький бере здебільшого події з народного життя", (Єфремов, 1995, с. 475), він активно вживлює в свій художній світ українські міфологічні образи, що відображають народну світоглядну систему, свідчать про самобутність української культури.

Методи. Під час дослідження застосовувались порівняльно-історичний (компаративний), герменевтичний і структурно-семіотичний методи вивчення та аналізу художніх творів, зокрема вивчалась специфіка відтворення міфологічних образів. Використані методи, в основі яких лежить тлумачення тексту, виявлення явних і прихованих смислів, зіставлення драми і повісті, дозволив виявити особливості інтерпретації і трансформації міфологічних образів в п'єсі Марка Кропивницького.

Результати. У статті проаналізовані художні особливості драми Марка Кропивницького "Вій" (за однойменною повістю Миколи Гоголя), зокрема досліджено специфіку відтворення міфологічних образів і мотивів як глибоких знакових систем, у яких закодований народний світогляд, вірування, звичаї. Зауважено, що міфологічні образи в драмі "Вій" Марка Кропивницького розширюють реалістичний хронотоп, сприяють глибокому відтворенню життя і побуту українства другої половини ХІХ ст., українського національного характеру.

Зіставлення прозового періоджерела і драматургічної переробки засвідчило продуктивну міжтекстову комунікацію міфу, епосу і драми.

Висновки. *На основі проведеного дослідження зроблений висновок, що тематична і сюжетна організація творів М. Гоголя і М. Кропивницького спрямована на розкриття світогляду українців, у якому глибоко вкорінена віра в надприродне, що сформувало унікальне поєднання язичницьких традицій і християнства. Обидва твори свідчать про те, що віра в демонічних істот, "нижчу міфологію", багато важила для українців, була своєрідним морально-етичним регулятором поведінки, допомагала підтримувати звичай, традиції, соціальний порядок.*

Ключові слова: *українська література, драматургія, український професійний театр, міфологічні образи, драма.*

Вступ

З'ява українського професійного театру (остання чверть XIX ст.) в умовах жорстких цензурних обмежень російської імперії є унікальною з багатьох причин. Найперше слід зауважити, що попри принизливі заборони тогочасний театр став єдиною легальною трибуною живої української мови і національної культури. Велика заслуга в становленні українського театру належить, як висловились Людмила Старицька-Черняхівська, "славній зграї таких самородних талантів" як Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич, які "піднесли його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. Із страшною силою темпераменту вони єднали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народніх типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони" (Старицька-Черняхівська, 2012, с. 287). І хоча заснування "першої української трупи було торжеством театру побутово-правдивого..." і "українські письменники-драматурги не сміли виходити за межі побуту [...]"; в ліпшому разі вони виходили з меж побуту сучасного і старалися відтворити побут минулого, побут історичний українського народу" (Антонович, 2003, с. 149–150), проте неодмінним маркером цієї побутовості був

"мальовничий етнографізм": мова, поезія, музика, танець, звичаї та вірування українців в різноманітних міфологічних істот, що ставало "доказом окремішності українського народу між слов'янськими народами" (Антонович, 2003, с. 172).

Через міфологічні образи та мотиви, які відображали народну світоглядну систему, театр демонстрував самотність української культури, утверджував право народу на власну ідентичність.

Актуальність теми дослідження зумовлена значенням діяльності і творчості Марка Кропивницького як одного з фундаторів українського професійного театру, який, на думку С. Єфремова, "одразу здобуває собі широку популярність і стає, з одного боку, великим фактором національної самосвідомості серед громадянства, з другого – вихідним пунктом для розвитку українського драматичного письменства" (Єфремов, 1995, с. 475). Також в українському літературознавстві сьогодні відчутна потреба вивчення особливостей втілення міфологічних образів і мотивів в художні твори як важливої знакової системи, в якій закріплена українська ідентичність.

Метою розвідки є вивчення специфіки реінтерпретації Марком Кропивницьким міфологічних образів і мотивів в п'єсі "Вій" за однойменною повістю Миколи Гоголя, дослідження майстерності драматурга у втіленні міфологічного інтертексту.

Методи

Під час дослідження застосовувались порівняльно-історичний (компаративний), герменевтичний і структурно-семіотичний методи вивчення та аналізу художніх творів, зокрема вивчалась специфіка відтворення міфологічних образів. Використані методи, в основі яких лежить тлумачення тексту, виявлення явних і прихованих смислів, зіставлення драми і повісті, дозволив виявити особливості інтерпретації і трансформації міфологічних образів в п'єсі Марка Кропивницького.

Теоретико-методологічною основою статті стали праці Д. Антоновича, С. Єфремова, Л. Мороз, Г. Семенюка та ін., присвячені українській класичній драматургії, а також роботи О. Бондарєвої, Н. Мірошниченко про взаємозв'язок і продуктивну інтеграцію міфу і драми.

Результати

Творчу спадщину Марка Кропивницького, якого, по праву, називають "батьком" українського професійного театру, репрезентують як його власні драми "За сиротою і бог з калитою, або ж несподіване сватання" (1871), "Дай серцю волю, заведе в неволю" (1873), "Доки сонце зійде, роса, очі виїсть" (1882), "Глитай, або ж павук" (1882), "По ревізії" (1882), "Де зерно, там і полова" (1888), "Олеся" (1891), "Супротивні течії" (1900) та ін., так і численні оригінальні переробки творів І. Котляревського, Т. Шевченка, Є. Гребінки тощо. Завдяки таланту Марка Кропивницького в репертуарі тогочасного українського театру з'являються п'єси за творами Миколи Гоголя, зокрема "Майська ніч" (1882), "Вій" (1895) та "Пропала грамота" (1897).

Дбаючи про доступність сценічного художнього матеріалу для пересічного українського глядача Марко Кропивницький у своїх п'єсах не тільки деталізує тогочасне сільське життя і світогляд народу через колоритні сценічні образи українців, а й активно відтворює народні вірування в існування різних міфологічних істот, які активно втручаються в життя і долю людини. У центрі художнього світу п'єс Марка Кропивницького часто опиняються українські міфологічні образи відьом, русалок, упирів, чортів, вія та ін.

Українські етнографічні міфи стають певною мірою жанровим каталізатором тогочасної драми. Дійова особа, включена в міфологічний контекст і таким чином пов'язана з міфологічним претекстом, набуває архетипного статусу. Як зауважує О. Бондарева "міфологічний інтертекст сприяє афективному загостренню проблематики перманентного матеріалу, посилює конфлікт і так звану "діалектику компліфікації" (за Р. Каюа). Міфологічна ситуація практично завжди "накладається" на одну чи кілька інших" (Бондарева, 2006, с. 51).

Простежимо особливості репрезентації міфологічних образів та мотивів у драматургії другої половини ХХ ст., на прикладі драми "Вій" Марка Кропивницького, яка є його переробкою однойменної повісті Миколи Гоголя.

Як відомо, повість М.Гоголя була написана 1835 року, увійшла до збірки "Миргород", що побачила світ із підзаголовком "Повісті, які служать продовженням "Вечорів на хуторі біля Диканьки". Вона є єдиною з усіх творів письменника, яка отримала назву від загадкової міфологічної істоти, про яку в авторському поясненні назви твору зазначено: "Вій – колосальний витвір простонародної уяви. Таким ім'ям називається у малоросіян начальник гномів, у якого повіки на очах йдуть аж до самої землі. Вся ця повість є народний переказ. Я не хотів ні в чому змінювати його й розповідаю майже в такій самій простоті, як чув" (Гоголь, 2018, с. 156).

Якщо згадати, що назва твору є його важливим структурно-змістовим компонентом, у якому знаходить вираження максимально сконцентрована тема чи ідея, або й загалом зміст твору, то назва містерії і її пояснення автором відсилає читача до української міфології, яка очевидно і стане ідейно-смісловим ядром цього "народного переказу".

Як відомо, Миколу Гоголя цікавила українська демонологія, вірування українців у існування чортів, домовиків, блуду, смерті, упирів, вовкулаків, відьом, чарівниць, знахарів та ін. У цих віруваннях, вважав письменник, втілена так звана природа "малоросійськості", специфіка українського світогляду.

Початок гоголівської містерії не має нічого спільного з міфологією чи містикою. Письменник подає іронічний і колоритний опис дещо легковажного життя київських семінаристів під час навчання в бурсі і під час канікул, коли вони могли не на довго повертатись до рідних домівок, або гостювали у своїх друзів, або "вирушали на кондиції, тобто брались учити або підготовляти дітей людей заможних, і діставали за це нові чоботи в рік, а то й на сурдут" (Гоголь, 2018, с. 159).

З-поміж барвистої, різноликої, багатоголосої "вченої юрби" граматиків, риторів, філософів та богословів, як називали бурсаків, залежно від того в якому класі вони перебували, автор виділяє три оригінальні постаті: богослова Халяви, що "був поставний, плечистий чоловігя і дуже чудну вдачу мав: все, що б не лежало, було, коло нього, він неминуче вкраде. В усьому іншому натури був тяжко хмурної і, напившись, п'яний ховався

в буряні" (Гоголь, 2018, с. 160); філософа Хоми Брута, який "був вдачі веселої, любив дуже лежати й курити люльку. Коли ж пив, то неодмінно наймав музик і витанцьовував тропака" (Гоголь, 2018, с. 160); ритора Тиберія Горобця, який "ще не мав права носити вуса, пити горілку й курити люльку. Він носив тільки оселедець, і тому характер його на той час ще мало визначився, але, судячи з великих гуль на лобі, з якими він часто з'являвся в клас, можна було гадати, що з нього буде добрий вояка" (Гоголь, 2018, с. 160).

Використання трьох героїв, що уособлюють різні ступені навчання та типи характерів, можна трактувати як свідоме чи підсвідоме звернення автора до народної міфологічної чи християнської традиції, в якій число три наділене глибоким символічним значенням. Як магічний та сакральний символ воно може означати модель світу, троїсту структуру випробування, життєвий вибір або модель поведінки.

Троє семінаристів Миколи Гоголя перебувають в дорозі. Автор не каже, куди прямують хлопці, проте зауважує, що вони збилися з шляху. Питання філософа "А де ж дорога?" глибоко символічне, може прочитуватись як головне життєве питання кожного, яке час від часу виринає на життєвому шляху в різних варіаціях. Герої повісті "збилися з тропи і давно вже йдуть без дороги" (Гоголь, 2018, с. 161). Їхнє бажання хоч якогось хутора в цьому контексті тлумачиться як бажання прихистку, захищеного простору.

Але саме з хутора такого бажаного всіма, а особливо Хомою, який не погодився заночувати в полі, бо відчував в животі своєму "нестерпучу якусь пустку" (Гоголь, 2018, с. 162) і боявся вовків, починаються неочікувані містичні пригоди з трагічною розв'язкою.

У повісті "Вій" втілені народні вірування про відьму, як злу нечисту силу, яка може змінювати свою подобу. У так званому "народному переказі" М. Гоголя вона то стара баба, то дівчина-красуня, яка здатна літати на якійсь істоті або на предметі, наприклад, на вінику чи мітлі. У творі відьма вибирає для свого нічного польоту філософа Хому Брута, для чого приходить у хлів, де він ночував. Протест Хоми був недовгим, за допомогою чарів вона з легкістю осідлала його: "стара підійшла до нього,

склала йому руки, нагнула йому голову, скочила, немов кішка, йому на спину, оперезала його мітлою по боці, і він, басуючи, як верховий кінь, поніс її на своїх плечах" (Гоголь, 2018, с. 165). Автор створює дуже колоритну картину нічної подорожі філософа "з дивним вершником на спині" (Гоголь, 2018, с. 165). Цієї ночі ожила й інша нечиста сила, русалка також манить Хому до себе. Щоб не бути остаточно поглинутим демонами, філософ згадує, що порятунком його може стати закляття. Хлопець не просто рятується, але й мститься відьмі. Перетворившись на вершника, "як блискавка вихопився з-під старої і сів уже сам їй на спину. Стара маленькими дрібними кроками побігла так збистра, що верхівцеві аж дух забивало" (Гоголь, 2018, с. 166). Він "щосили гатив стару" поліном, аж поки та зовсім ослабла, стихла і впала на землю. А коли Хома подивився їй в очі, то побачив красуню "з розтріпаними пишними косами, з довгими, як стріли, віями" (Гоголь, 2018, с. 167).

Уже цей перший яскравий епізод зустрічі філософа з відьмою важко уявити поставленим на сцені в усій своїй таємничості, колоритності і красі. Згодом М. Кропивницький робитиме ставку на майстерності акторів, їхньому вмінні показати внутрішні метання головного героя, включити у діалог відьми і Хоми елементи гумору та іронії.

Проте пригоди філософа, як ми знаємо, цим не закінчуються. Друга зустріч Хоми з відьмою, відображає народне вірування у те, що відьми мстиві, і тому, "як і упирі можуть вставати з могили, особливо для того, щоб за якісь кривди, що вони зазнали за життя, мститися на людях, ссучи їхню кров" (Вовк, 1995, с. 180).

За логікою сюжету Хома, поза власним бажанням, знову повертається на хутір "за п'ятдесят веств від Києва", приневолений за наказом ректора виконати останню волю дочки одного з найбагатших сотників, яка "вже на божій дорозі і перед смертним часом своїм заповіла, щоб одходну по ній і псалтиря, аж три дні по смерті, читав такий собі київський семинарист, Хома Брут" (Гоголь, 2018, с. 168).

Прагнучи помститися хлопцеві панночка-відьма оживає і намагається його ввіймати. Хлопець озброєний знаннями, які допомагають захиститися від нечистої сили: обведення навколо

себе магічного рятівного кола, промовляння молитов і заклять: "Злякано обвів він круг себе коло. Над силу попав читати молитви і вимовляти закляття, похоплені від одного ченця, що все своє життя бачив відьом та нечистих" (Гоголь, 2018, с. 187).

У творі знову актуалізується число три, як у казках чи міфах, де герой проходить три випробування. Хома Брут повинен три дні і три ночі "молитися по грішній душі" померлої, читати "одходну по ній і псалтиря". Хлопець намагається захиститися християнськими символами, тричі читає молитви, але його внутрішня "трійця" (тіло-душа-дух) виявляється слабкою через власну гріховність і страх, про що іронічно устами Тиберія Горобця проголошує автор: "А я знаю, через що пропав він: через те, що злякався; а якби не боявся, то відьма нічого б йому не зробила. Треба тільки, перехрестившись, плюнути їй на самий хвіст, то нічого й не буде. Я вже це знаю. Адже в нас у Києві всі баби, що сидять на базарі, усі – відьми".

Розгул демонічних сил на авансцені Гоголевого твору не затіняє важливих філософських аспектів, увиразнених автором. Йдеться про пошуки людиною себе, свого життєвого шляху, праведності чи гріховності обраної життєвої дороги, від чого й залежить "якість" земного людського життя, її доля. У повісті актуалізовані архетипні образи дороги, з озвученим голосно філософом питанням: "А де ж дорога?", яке може прочитуватись як головне життєве питання кожного. Також автор акцентує образ недоглянутої закинутої церкви ("Церква дерев'яна, почорніла, вкрита зеленим мохом..." (Гоголь, 2018, с. 178)), що може символізувати відступництво від Божого життєвого шляху, зближення з демонічним світом: "Вони наблизились до церкви і вступили під її ветхе дерев'яне склепіння, що показувало, як мало дбав власник маєтку про Бога та про душу свою" (Гоголь, 2018, с. 178). Так само мало "про Бога та душу свою" дбав Хома Брут і інші герої повісті.

Церква у Гоголя спочатку занедбана господарем, а потім і зовсім осквернена злими духами, як і душа тих, хто пізнався з нечистою силою. "Зганьблена Божа святиня" в повісті переростає в апокаліптичний образ: "Так довіку й залилась

церква із защемленими в дверях та вікнах страхіттями, обросла лісом, корінням, бур'яном, диким терном, і ніхто не знайде тропи до неї" (Гоголь, 2018, с. 196–197). Гнітючу символіку цього образу увиразнює прийом перевернутої дійсності, за логікою якого сакральне стає демонічним: церква, місце, яке мало б захищати, перетворюється на пастку і місце торжества нечистої сили. Таким чином, за Гоголем, люди власними вчинками уможливили прихід і панування темних сил.

Як бачимо, сюжет гоголівського "Вія" вибудовується не тільки на міфологічно-містичній архітектоніці, яка є осердям нарації письменника, а на глибоких філософських питаннях. У центрі уваги автора – феномен людського буття, демонічне начало в ньому і пошук можливостей протистояння йому.

Гоголівські герої Хома, Халява та Тиберій у драмі Марка Кропивницького, також яскраві, неординарні і легковажні. Вони обманюють, крадуть, п'ють, кохаються заради вигоди, як от Хома з перекупкою "за смачний обід", тобто обирають нечестиве життя.

Марко Кропивницький романтизує стосунки свого головного героя з панною-сотниківною (з відьмою), зробивши у своїй п'єсі головним мотив кохання, яке й стає основним рушієм вчинків закоханих. Панна закохується в Хому, побачивши його в Києві, і страждає від того, що він відверто залицяється до бублейниці.

П а н н а .

Покохало моє серце

Його до загину. ...

Торік я його уздріла,

На вік закохалась...

А він з другою тут женихався... (Кропивницький, 2020, с. 5).

Марко Кропивницький через любовний трикутник змінює акценти класичного сюжету Гоголя, перетворюючи містичний хоррор на побутову драму з елементами ревнощів, що дозволяє глибше розкрити внутрішній стан персонажів, показати їхню вразливість. Образ панночки постає не просто демонічною істотою, а звичайною дівчиною, яка кохає і страждає від нерозділеного

кохання. Хома Брут у драмі Марка Кропивницького також втрачає душевний спокій, побачивши панночку незвичайної краси:

Х о м а . Не бачив ніколи такої:
Струнка та хороша на диво!...
Прощай на віки супокою,
Ніщо мені на світі вже не мило!

Той образ панни не забутній,
Він скрізь ввижається мені,
Чарівний погляд і могутній,
Єго не злишусь я і в сні!... (Кропивницький, 2020, с. 6).

Такі сцени наповнені романтично-сентементальним тужливим настроєм, якому сприяють численні українські народні пісні, хорові та обрядові вокальні номери, що відіграють важливу роль у створенні народно-побутового та міфологічно-містичного колориту. Знаковою вокальною сповіддю у виставі є пісня "Де ти бродиш, моя доле", вкладена в уста Хоми. Вона розкриває глибокі внутрішні переживання героя, актуалізує тему пошуку кохання, щастя і долі. Слід зауважити, що пісня була написана автором спеціально для п'єси "Вій" і з часом стала настільки популярною, що її помилково вважають народною.

Отже, Марко Кропивницький переносить конфлікт з негативного семантичного локусу помсти в зовнішньо привабливий позитивний контекст мотиву кохання, проте з драматично-трагічним внутрішнім наповненням. Такий підхід робить містичний сюжет доступнішими та емоційно ближчими широкій публіці.

Місце першої і другої зустрічі хлопця з панною-відьмою у драмі також змінене, це не хутір, де Хома заночовує, а базар у Києві на Подолі. У п'єсі акцентується ярмарковість, балаганність, а через неї легковажність молодих людей у ставленні до життя.

Драматург по-своєму інтерпретує й мотив блуду. Друга дія драми починається з авторської ремарки: "Мара водить" (Кропивницький, 2020, с. 6). Окрім вказівки на містику, тут відчитується пряме відсилання до української демонології, що пояснює стан головного героя. У слов'янській міфології Мара (Марена) – богиня темряви, хвороб і смерті. Вислів "Мара водить" означає не тільки втрату орієнтації в просторі, а й

прагнення нечистої сили контролювати людину, "заплутуючи" її. Семінаристи буквально і метафорично "збилися зі шляху". Якщо перша дія була більш побутовою, то з фрази "Мара водить" починається перехід у ірраціональний небезпечний простір (простір хоррору), де закони реального світу перестають діяти. Просте і глибоко символічне питання в Миколі Гоголя: "А де ж дорога?" в Марка Кропивницького не тільки містифікується, а й набуває ігрового начала:

Х о м а . Шукай, шукай там шлях, паскудо, бо як не шукатимеш, чуприна буде мнята знов.

Т и б е р і й . Та куди ж він у ката щез цей шлях ? От морока !

Х а л я в а . Чи не дратує оце нас біс ?

Х а л я в а . Чи не відьма нам яка оце шкодить, може навмисне водить?

Т и б е р і й . Оце так пригода: не при дорозі і не при обнозі, а в степу, мов на безкраїм морю!... (Кропивницький, 2020, с. 7).

Міфологічно-містичний акцент у п'єсі Марка Кропивницького зміщений у кінець твору. Остання п'ята дія стає і кульмінацією, і розв'язкою. Тут зосереджена майже вся розповідь про відьму, її здатність до перевтілення, чарування і переміщення. Філософ також згадує, що відьми "завжди з'являються в північ" і бояться третіх півнів, після співу яких щезають.

У драмі увиразнюється мотиви видіння, сну, перевернутої дійсності. Видіння перестають бути лише зовнішніми ефектами і стають частиною внутрішнього світу Хоми. Сон перетворюється з локусу омріяного відпочинку в простір беззахисності. Герой ніби час від часу перебуває у міжсвітті, де не здатний відрізнити марення від дійсності. Таке "заціпеніння душі" є класичним мотивом українських переказів про нічних демонів. Хлопець спостерігає метаморфози довколишнього простору, де межа між реальним та уявним стирається:

Х о м а Як тільки я в хліві приліг,

Коли це чую: загуло!

... Прокинувсь, очі розтуляю,

Вдивляюся і бачу: відьма

Ввіходе в хлів, іде до мене
І вітріща страшенно більма!...
....Бере за голову мене, нагнула
і в мить на спину мні плиснула,
І ну метлою мене хвоскать!...
Чимало я її возив,
А потім сам на неї сів,
Та як почав уже шмагати,
Вона тогді пищать, кавчати!...
Нарешті вихрем обкрутнулась,
І в мент у панну обернулась,
Упала, стогне... зирк! Це та,
Що в Києві, немов свята,
На мить з'явилась предо мною.
"Ой Хомо, каже, я вмираю!"
Що потім сталося зо мною,
Куди поділось все – не знаю? (Кропивницький, 2020, с. 14).

Марко Кропивницький використовує прийом перевернутої дійсності: панночка у видіннях Хоми то потворна відьма, то неймовірна красуня. Цим естетичним парадоксом автор поглиблює конфлікт драми, адже традиційно краса ототожнюється з божественним і добрим, проте в просторі хоррору ця логіка руйнується.

Драматург намагається йти за Гоголем у відтворенні кульмінаційної сцени зустрічі Хоми з панною-відьмою й іншими нечистими. Проте в М. Кропивницького дія відбувається не в церкві, як у повісті М. Гоголя, а у великій кімнаті, перегородженій колонами. Сотниківна оживає і встає із труни, Хома "обколоує себе навкруги" і намагається врятуватися від неї молитвою: "Хрест на мені, Хрест на спині, Із боків скрізь хрести, Хрест мене захисти" (Кропивницький, 2020, с. 18). Дівчина зізнається Хомі у коханні і запрошує його у царство мертвих:

П а н н а . Я ж тебе, любий, обійму і приголублю,
Тоді тільки спізнаєш, як тебе люблю,
Полинем з тобою до моєї хати,
А мої ж то хати, розкішні палати.

В моїм підземнім, розкішнім царстві,
Ти будеш найперший у всіх господарстві,
Ходімо ж, ходімо, мій любий, зі мною,
Я буду там вічно твоєю рабою! (Кропивницький, 2020, с. 18).

Як бачимо, Марко Кропивницький збагачує свій твір мотивом смерті як "підземного, розкішного царства", як своєрідного раю в пеклі. Відьма пропонує Хомі статус "найпершого у господарстві", перетворюючи смерть на перехід у світ нескінченних насолод. Це класичний мотив продажу душі за земні чи позаземні блага.

Напруга в сценічному втіленні росте, демонічний хаос ущільнюється, сум'яття в душі головного героя поглиблюються, врешті-решт хлопцем повністю оволодіває страх:

(Чутно шелест, тихий гомін, далі свист і тріскотня).

Х о м а . Либонь щось знову?

(Виліта з-за кольон труна і починає зі свистом літати по кімнаті і над Хомою).

Труна і сонм підземних сил,
летючі миші, упирі, кругом труни, внизу, вгорі!...

Я чую вітер від їх крил.

Вони регочуться, шиплять,
скрегочуть, квакають, свистять,
невпинно клацають зубами.

Вони хочуть мене пожрать?!

(Труна щезає за кольонами) (Кропивницький, 2020, с. 18).

Кропивницький використовує нагромадження дієслів (регочуться, шиплять, скрегочуть, квакають, свистять), щоб показати розгул демонічної сили. Хома втрачає здатність раціонально мислити і протистояти. Питання "Вони хочуть мене пожрать?!" свідчить про те, що він вже не філософ, який думає й аналізує, а загнана жертва. Центром містичного вихору стає літаюча труна.

Для театру Кропивницького ця сцена була технічним викликом і засобом приголомшення глядачів. Використання складних механізмів для "польоту" та звукових ефектів (свист, тріскотня) створювало атмосферу, де глядач разом із Хомою

відчував себе в центрі пекельного кола. Так динамічно готувався ґрунт для появи Вія. У контексті міфологічного мотиву Мари, Вій постає найвищим її втіленням:

Х о м а . В очах усе вже помутилось

І серце битись зупинилось ...

Уста сціпляє смертний страх!

Кого ведуть то?

(Упирі, відьми, ворони, кажани і усяка чортovina навкруги Вія в'ється).

В і й . Підніміте віка, не бачу й стін.

Х о м а . У жилах кров замерла... Ах! (Упирі піднімають Вієві віка).

В і й (побачав Хому). Беріть, хапайте, ось де він!

(Хома падає мертвий, одні проваллюються, другі вилітають, а иной виповзують) (Кропивницький, 2020, с. 18).

У фінальній сцені, яку Марко Кропивницький називає "Апотеозом", найповніше виявляється його авторська і режисерська автономія. Драматург пропонує фінал, що за своєю філософією та візуальним втіленням кардинально відрізняється від класичного Гоголівського "Вія". Тут відбулася повна трансформація містичного хоррору в символічну драму фатального кохання.

Панночка-відьма в трактуванні Кропивницького прагне не помсти, а хоче бути з своїм коханим, тому апофеозом стає їхнє об'єднання у царстві мертвих:

Апотеоз. (Між кольонами завіса підіймається, там видно панну, котра сидить на огненнім кріслі, перед нею навколішках стоїть Хома, панна йому передає атрибут влади).

Хор духів

Тепер нам радість жадана з'явилась,

Що наша цариця розвеселилась, –

Коханець з'явився перед її очі

І світом засяяв у царстві ночі!

Тьмо возликуй, от сна пробудись,

Радісний гимн у підзем'ї несись!... (Кропивницький, 2020, с. 18).

Образ Хоми "навколішках" символізує абсолютну покору. Герой більше не бореться, не молиться і не намагається втекти.

Він не тільки стає частиною потойбіччя, але й отримує владу від панночки, тепер вже – цариці підземного світу.

Фінал п'єси також має глибоке міфологічне підґрунтя, яке виходить за межі християнського уявлення про гріх і кару, звертаючись до архаїчних пластів слов'янської міфології.

У народній уяві смерть молодой дівчини чи хлопця часто сприймалася як "недовершене весілля", адже кожна людина мала б пройти певні життєві етапи (ініціації), найголовнішим з яких є шлюб. Оскільки панночка померла незаміжньою, вона "добирає" собі пару серед живих. "Недовершене весілля" завжди трагічне: людина, яку зтягнули в такий союз, неминуче гине, бо не може належати одночасно до світу живих і світу мертвих. Сцена на "огненнім кріслі" може вказувати на те, що весілля нарешті "довершилося". Передача "атрибуту влади" Хомі є актом визнання його своїм законним чоловіком-співправителем у світі мертвих.

Апотеоз зазвичай є сценою прославлення, тут він утверджує перемогу хтонічних (підземних) сил над людським духом. У Миколи Гоголя Хома міг вийти з життєвих випробувань очищеним або мертвим. Проте Кропивницький запропонував інший відмінний варіант розв'язки: герой переходить у стан нечистої сили, отримуючи знаки влади над іншими.

У Кропивницького смерть виглядає привабливо. Опис "розкішного підземного царства" та обіцянки панночки бути "вічною рабою" створюють ілюзію, що загибель – це не кінець, а перехід до вищої форми насолоди. Це небезпечна підміна, адже герой, як і глядачі, починають захоплюватися тим, що насправді є облудою, і ловлять себе на думці, що фінал "красивий", забуваючи, що це сцена остаточної поразки людської душі.

Переробивши літературний твір для постановки на сцені Марко Кропивницький визначив жанр своєї драми як "фантастична комедія на 5 дій з апофеозом". Виразною є музична спрямованість п'єси, її куплетно-пісенна форма, танцювальні елементи. Герої М. Кропивницького переважно співають, іноді танцюють, іноді співають пританцьовуючи. Все це наближає інсценізацію повісті Микола Гоголя драматургом до українських побутових оперет, а деякими образно-

стильовими рисами й до опери. Як відомо, у творчій спадщині Марка Кропивницького є опера "Вій" у 5 діях, вивчення специфіки якої може бути перспективним дослідженням.

Дискусія і висновки

Можливості драми для передачі багатьох важливих змістових, символічних та зображально-виражальних констант повісті Миколи Гоголя виявилися обмеженими. Історія пізнання героєм себе, пошук життєвої дороги в міфологічно-містичному контексті в Миколи Гоголя, у "фантастичній комедії" Марка Кропивницького перетворюється на історію романтичних пригод, кульмінацією яких стало сентиментально-романтичне кохання і смерть. У п'єсі М. Кропивницького відбувається нівелювання причинно-наслідкових зв'язків, міфологічно-містичний інтертекст спрямований на розкриття внутрішніх рис героїв, їхніх почуттів.

В інсценізації Марка Кропивницького, на жаль, втрачають свою метафоричну глибину багатозначні образи-символи, як от образ дороги, який стає просто місцем дії, або образ церкви, який залишився поза увагою драматурга. Водночас автор збагачує п'єсу іншими міфологічними мотивами, як наприклад мотив смерті як "підземного, розкішного царства". Ввівши сцену "Апотеозу", Кропивницький здійснює радикальну ревізію фіналу першотвору: замість гоголівського хоррору ми бачимо "довершення весілля" і містичну інавгурацію, що поглиблює міфологічний вектор драми.

На основі проведеного дослідження, можна зробити висновок, що тематична і сюжетна організація творів М. Гоголя і М. Кропивницького спрямована на розкриття світогляду українців, який глибоко пронизаний вірою в надприродне, що сформувало унікальне поєднання язичницьких традицій і християнства. Обидва твори свідчать про те, що віра в демонічних істот, "нижчу міфологію" – відьом, упирів, мавок, русалок і в усяку іншу "чортовину", багато важила для українців, була своєрідним морально-етичним регулятором, допомагала підтримувати соціальний порядок, регулювала правила поведінки. Водночас позбавивши панну-відьму прагнення помсти драматург нагадує, що в українській культурі демонічні істоти не завжди є абсолютним злом, хоча найчастіше

сприймаються як "нечиста сила", від якої можна захиститися християнськими символами.

Образи відьми та інших міфологічних істот, що належать до нижчого демонічного світу розширюють реалістичний хронотоп драми. Тісне переплетення міфу, епосу і драми засвідчує продуктивну міжтекстову комунікацію. Осмислення ціннісних пріоритетів людського життя у контексті міфологічних образів вказує на пошуки українськими драматургами другої половини XIX століття нових ресурсів драматургічної умовності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонович, Д. В. (2003). *Триста років українського театру: 1619–1919 та інші праці*. ВІП.

Бондарева, О. Є. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Четверта хвиля.

Вовк, Хв. К. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Мистецтво.

Гоголь, М. В. (2018). *Твори. Т. II*. Книгоспілка. https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory_Tom_2_vyd_1930/

Єфремов, С. О. (1995). *Історія українського письменства*. Феміна.

Кропивницький, М. Л. (2020). *Вій. 3 друкарні А. Салевича і С-ки в Тернополі*. <https://chtyvo.org.ua/authors/Kropyvnytskyi/Vii/>

Мірошніченко, Н. Л. (2017). *Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі*. ВПЦ "Київський університет".

Семенюк, Г. Ф. (1992). *Українська драматургія 20-х років*. Либідь.

Старицька-Черняхівська, Л. М. (2012). *Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)*. https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_sphady_ta_dumky/

REFERENCES

Antonovych, D. V. (2003). *Three Hundred Years of Ukrainian Theatre: 1619–1919 and Other Works*. VIP [in Ukrainian].

Bondareva, O. E. (2006). *Myth and Drama in the Modern Literary Context: Renewal of Structural Connection through Genre Modeling*. The Fourth Wave [in Ukrainian].

Efremov, S. O. (1995). *History of Ukrainian Literature*. Femina [in Ukrainian].

Gogol, M. V. (2018). *Works. Vol. II*. Book Society. https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory_Tom_2_vyd_1930/ [in Ukrainian].

Kropyvnytskyi, M. L. (2020). *Vii. 3 printing houses of A. Salevych and S-ki in Ternopil*. <https://chtyvo.org.ua/authors/Kropyvnytskyi/Vii/> [in Ukrainian]

Miroshnychenko, N. L. (2017). *The structural role of myth in modern Ukrainian drama*. VPC "Kyiv University" [in Ukrainian].

Semenyuk, G. F. (1992). *Ukrainian dramaturgy of the 20s*. Lybid. [in Ukrainian].

Starytska-Cherniakhivska, L. M. (2012). *Twenty-five Years of Ukrainian Theater (Memories and Thoughts)*. https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_ [in Ukrainian].

Vovk, Khv. K. (1995). *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology*. Art [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 04.12.25

Прорецензовано / Revised: 05.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Halyna ZHUKOVSKA, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0002-4815-8283

e-mail: gelena7g@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**MYTHOLOGICAL IMAGES IN UKRAINIAN DRAMATURGY
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY
(On the example of Marko Kropyvnytsky's play "Viy"
(based on the work of Mykola Gogol))**

Background. *The study of the specifics of the reproduction of mythological images in Ukrainian dramaturgy of the second half of the 19th century (using the example of Marko Kropyvnytskyi's play "Viy" (based on the work of Mykola Gogol)) is important and relevant given the significance of M. Kropyvnytskyi's activities and creativity as one of the founders of Ukrainian professional theater. Although the themes of M. Kropyvnytskyi's works are mainly events from folk life, he actively incorporates Ukrainian mythological images into his artistic world, which reflect the folk worldview and testify to the originality of Ukrainian culture.*

Methods. *During the research, comparative-historical (comparative), hermeneutic and structural-semiotic methods of studying and analyzing works of art were used, in particular, the specifics of the artistic reproduction of mythological images were studied. The methods used, which are based on the interpretation of the text, the identification of explicit and hidden meanings, the comparison of drama and story, allowed us to identify the peculiarities of the interpretation and transformation of mythological images in the play by M. Kropyvnytskyi.*

Results. *The article analyzes the artistic features of Mark Kropyvnytskyi's drama "Viy" (based on the story of the same name by M. Gogol), in particular, it examines the specifics of the reproduction of mythological images and motifs as deep symbolic systems that encode folk worldviews, beliefs, and customs. It is noted that mythological images in the drama "Viy" by M. Kropyvnytskyi expand the realistic chronotope, contribute to a deep recreation of the life and everyday life of Ukrainians in the second half of the 19th century, and the Ukrainian national character. The comparison of the prose original source and the dramatic adaptation demonstrated the productive intertextual communication of myth, epic, and drama.*

Conclusions. *Based on the conducted research, it was concluded that the thematic and plot organization of the works of M. Gogol and M. Kropyvnytskyi is aimed at revealing the worldview of Ukrainians, in which belief in the supernatural is deeply rooted, which formed a unique combination of pagan traditions and Christianity. Both works indicate that belief in demonic beings, "lower mythology," was of great importance to Ukrainians, was a kind of moral and ethical regulator of behavior, helped maintain customs, traditions, and social order.*

Keywords: *Ukrainian literature, dramaturgy, Ukrainian professional theater, mythological images, drama.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Олександра КАСЬЯНОВА, канд. філол. наук, асист.

ORCID ID: 0000-0002-4351-412X

e-mail: kasianova.oleksandra@knu.ua

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

МОВА ОПОРУ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ (на матеріалі афіш як різновиду рекламного тексту)

Вступ. *Театр корифеїв під керівництвом Марка Кропивницького уособлює культурний опір у час царських заборон, де публічне вживання української мови ставало актом національної ідентифікації. Діяльність корифеїв заповнила репертуарний дефіцит, що забезпечило довголіття творів на професійних та аматорських сценах від 1880-х до сьогодення. Не лише наповнення постановок є свідченням націєзорієнтованості Театру корифеїв, а й тексти афіш їхніх п'єс.*

Лінгвістичний аналіз афіш Театру корифеїв як різновиду рекламного тексту розкриває їхню структуру: заголовки з назвами п'єс ("Мартин Боруля", "Сто тисяч"), переліки акторів, дата та місце, доповнені імперативними закликами, що активізують прагматичний потенціал. Ці тексти поєднують номінативну функцію (інформування) з апелятивною (персуазія), використовуючи лексичні засоби впливу – епітети, гіперболи та ритмічну пунктуацію для емоційного залучення аудиторії.

Методи. *Використано лінгвістичний, лінгвопрагматичний, структурно-семантичний, лінгвостилістичний, лінгвостатистичний та корпусний методи аналізу.*

Результати. *У результаті здійсненого аналізу, було з'ясовано, що афіші п'єс Івана Карпенка-Карого еволюціонують від вербального опору русифікації (білінгвізм 1901 "Хазяїн") до візуально-метафоричного націоналізму (банкнота/вишиванка 2008–2017 "Сто тисяч"), реалізуючи моделі Я. Ріффатера (Riffaterre, 1971) (атракція–конвікція) та Аїзексона (AIDA) (Hogan, 2007; Maxwell, 2008) через трійну домінанту: референцію (80 %), апеляцію (імперативи ~20 %), експресію (епітети ~15 %). Діалектизми (>30 %), алюзії ("Лохотрон по-українськи") активізують фрейм деколонізації за Дж. Лакоффом (Lakoff, 1980), гібридність за О. Селівановою (Селіванова, 2008) посилює ритмічну персуазію, а за трирівневою моделлю Н. Фейрклафа*

(Fairclough, 1992), (цензура→супротив→рецепція УНР), перетворюючи ефемерні оголошення на артефакти національного дискурсу.

Висновки. Аналіз афіш п'єс Івана Карпенка-Карого як різновиду рекламного тексту засвідчує їхню еволюцію від вербально-ієрархічної структури з білінгвальним топосом (1901 "Хазяїн") до візуально-метафоричної домінанти (2008–2017 "Сто тисяч"), що відображає трансформацію національного дискурсу від опору русифікації до постколоніальної ідентичності.

Здійснений дискурс-аналіз та характеристика з погляду прагматики за Р. Ріфатером, дозволили продемонструвати афішу як мультимодальні артефакти культурного опору, що забезпечують тривалу рецепцію класики в сучасних театрах.

Ключові слова: українська мова, мова медіа, афіша, рекламний текст, стиль медіа, публіцистичний стиль, лексика, лінгвопрагматичні стратегії, стилістичні маркери, Театр корифеїв.

Вступ

Театр корифеїв під керівництвом Марка Кропивницького став одним із найяскравіших проявів українського культурного опору в добу жорстких імперських обмежень. Попри цензурні утиски та заборони, актори публічно репрезентувати вистави рідною мовою, що було актом національного опору. Цей феноменальний культурний рух, до якого долучилися талановиті діячі – Іван Карпенко-Карий, Панас Саксаганський, Микола Садовський, Марія Заньковецька та інші, жертвуючи кар'єрою, здоров'ям і свободою задля зведення "храму мистецтва", утверджував культурну зрілість української нації серед європейських народів.

Центральною фігурою цього спротиву був Іван Карпенко-Карий, чия драматургія стала основою репертуару театру. Від перших п'єс, створених у Єлисаветграді (нині – Кропивницький) ("Чабан", "Бурлака", "Не так пани, як підпанки" (1883)), через новочеркаське заслання ("Бондарівна" (1884); "Наймичка" (1885); "Мартин Боруля" (1886) тощо) до творів на Хуторі Надія ("Сто тисяч" (1889); "Хазяїн" (1900)), його спадщина налічує 18 оригінальних п'єс. Ці твори не лише наповнили репертуар, а й через побутові образи селян, чиновників і міщан викривали соціальні вади, жадобу наживи та національну меншовартість,

стаючи інструментом морально-етичного та ідентичного опору. Як актор, Іван Карпенко-Карий у ролях Калитки, Пузиря чи Мартина Борулі втілював життєву правду, унікаючи "балаганного" передражнювання – підкреслювала Софія Тобілевич у мемуарах (Тобілевич, 1907).

Мова п'єс Івана Карпенка-Карого, насичена народними інтонаціями, діалектизмами та сатиричними елементами, слугувала потужним засобом культурної деколонізації, проникаючи в серця глядачів попри мовні заборони (Бронза, 2013). Їхнє сценічне життя тривало десятиліттями: від прем'єр у театрах Кропивницького, Садовського, Заньковецької ("Наймичка" (1886); "Хазяїн" (1901)) до аматорських постановок 1910–1930-х у Бориславі, Ніжині, Ялті, Львові, Тернополі. У радянський період п'єси стимулювали режисерські експерименти – від модерністської "Сави Чалого" Лесем Курбасом у "Березолі" (1927) до дилогії Скляренка ("Хазяїн" (1932); "Мартин Боруля" (1934)) з музикою Юлія Мейтуса. У репертуарі Театру імені Івана Франка "Суєта" трималася з 1920-х до 1950-х, а сучасні постановки ("Безталанна" (2021)) підтверджують актуальність.

Цей опір перетинав кордони: у таборах інтернованих УНР у Польщі ("Суєта" (1921); "Мартин Боруля" (1922)), діаспорних ансамблях Аугсбурга (1949–1950) та Пряшева (1945) п'єси консолідували емігрантів, зберігаючи ідентичність. На сьогодні в Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького – 21 постановка з 1939 р. Діяльність корифеїв заповнила репертуарний дефіцит, що забезпечило довголіття творів на професійних та аматорських сценах від 1880-х років до сьогодення. Не лише наповнення постановок є свідченням націєзорієнтованості Театру корифеїв, а й тексти афіш їхніх п'єс.

Актуальність. Аналіз афіш Театру корифеїв як різновид рекламного тексту не був прицільно об'єктом дослідження науковців до нині. А от рекламний текст загалом був предметом вивчення багатьох лінгвістів, як українських, так і закордонних, зокрема Д. Огілві, Д. Коен, Дж. Бернет, У. Уеллс, С. Моріарті, К. Бове та У. Аренс, Б. Гарфілд, К. Сміт, О. Арешенкова, І. Баранцова, Т. Безугла, О. Герус, А. Горещька, Д. Добровольська, О. Зелінська, В. Зірка, Є. Коваленко, У. Кирмач, Н. Лиса,

А. Малишенко, К. Мачульська, М. Миколаєнко, С. Ноговська, О. Оленюк, О. Ткачук-Мірошніченко, О. Туришева, Л. Чернюх та ін. Опис загальних особливостей рекламних текстів, зокрема й афіш (К. Бове, О. Зелінська, М. Кохтєв, Дж. Н. Ліч, Г. Почепцов), вивчення певного аспекту реклами з погляду прагмалінгвістики та психолінгвістики (Ю. Корнєва, Т. Лівшиц, Е. Макгрегор, Ю. Сорокін), з когнітивного підходу (О. Анопіна, В. Охріменко, О. Ткачук-Мірошніченко), а також аналіз на фонетичному, лексичному, морфологічному та синтаксичному рівнях (О. Ксензенко, І. Лисичкіна, С. Федорець, О. Зелінська, В. Зірка, Н. Коваленко), маніпулятивні техніки в рекламі (В. Бугрим, А. Григораш, В. Зірка, Л. Павлюк, Л. Пелепейченко), комунікативні моделі реклами (Ф. Бацевич, Н. Лисиця, В. Різун), лінгвостилістична проблематика рекламування (В. Бугрим, В. Зірка, Н. Слухай) – наукові розвідки лінгвістів, де реклама розглядається як мовний феномен, за допомогою якого здійснюється вплив на всі верстви населення, формуючи мовну картину світу. Дослідження афіш як різновиду рекламного тексту здійснювалися в межах лінгвістики тексту, прагматики та дискурсології такими науковцями, як О. Селіванова, Т. Вітковська, Я. Ріффатертер (заклав лінгвопрагматичний підхід до текстів впливу, де афіші реалізують потрійну домінанту – інформування–апеляція–емоція, застосовний до театральних оголошень (Riffaterre, 1971), який використано зокрема і в цій статті), Н. Фейрклаф, Т. ван Дейк, О. Клековкін, Р. Лаврентій.

Праці названих дослідників сформували теоретичну базу для аналізу афіш Театру корифеїв.

Об'єктом статті є корпус афіш із фондів музею Івана Карпенка-Карого, а саме віртуальна виставка його творів на театральній сцені до 140-річчя Театру корифеїв, опублікована на сайті (karpenkokarytmuseum.kg.ua) у вільному доступі. Афіші з віртуальної виставки є текстами впливу, де мова опору реалізується через стилістичні маркери й візуальні елементи: діалектизми, алюзії, патріотичні імплікатури, патріотичні символи. Афіші різних років постановок демонструють еволюцію дискурсу – від прихованого опору до радянської ідеологізації, зберігаючи персуазивну силу через стилістичні фігури.

Мета статті: з'ясувати структурні, лексико-семантичні та прагматичні особливості мови афіш Театру корифеїв як різновиду рекламного тексту. Серед завдань: описати композицію тексту афіш (заголовок, підзаголовки, інформаційний блок, слогани, службовий текст); проаналізувати лексику (назви п'єс, імена акторів і режисерів, рекламні формули, маркери національної ідентичності; дослідити синтаксис (лаконічні називні конструкції, імперативи, питання, неповні речення); визначити функцію візуальних елементів.

Методи

Застосована методика дослідження включала кілька етапів: 1) відбір афіш для аналізу (з сайту фондів музею І. Карпенка-Карого); 2) анотування (структурне, лексико-семантичне); 3) аналіз персуазивних маркерів; 4) дискурс-аналіз прагматичних стратегій; 5) порівняльний аналіз еволюції афіш різних років. Методи лінгвістичного аналізу афіш постановок Театру корифеїв як рекламних текстів охоплюють комплексний підхід, що поєднує дискурс-аналіз, прагмалінгвістику. Дискурс-аналіз передбачав вивчення афіш як комунікативну подію в соціальному контексті, виявляючи макросоціологічні впливи (цензура, національний опір) та стратегії персуазії (приховані патріотичні імплікатури). Лінгвопрагматичний аналіз, використаний у статті, за моделлю Я. Ріффатертера, дозволив зафіксувати прагматичні тактики (інформування, мотивація, емоційний резонанс) через імперативи, епітети та риторичні фігури. Структурно-семантичний та лінгвостилістичний методи були використані для аналізу композиції (заголовок, перелік акторів, заклики), лексичних засобів (діалектизми, гіперболи), стилістичних ресурсів (анафора, стилізація). Лінгвостатистичний та корпусний методи застосовані для підрахунку частотності елементів (лексем, синтаксичних конструкцій) в афішах для перевірки репрезентативності. Описані вище методи дослідження були доповнені також когнітивно-прагматичним підходом, за допомогою якого виявляють когнітивні фрейми (національну ідентичність) та паралінгвістичні компоненти (візуал, типографіку).

Виклад основного матеріалу. На перших етапах застосованої методики було здійснено каталогізацію афіш із сайту Музею Івана Карпенка-Карого (karpenkokarymuseum.kr.ua), основою якої стали ключові афіші як рекламного тексту з типовою структурою: заголовок (назва п'єси), перелік акторів, дата/місце, апелятивні заклики. Корпус для аналізу склали афіші, наведені в таблиці нижче (див. табл. 1). У таблиці зазначаємо маркери та функції та афішах, які склали основу для аналізу.

Таблиця 1

Корпус афіш Театру корифеїв, взятих для аналізу
Аналіз структури афіш, лексико-семантичного навантаження

Дата/П'єса	Актори/театр	Заклик/Маркери	Прагматична функція
1901, "Хазяїн"	М. Кропивницький, М. Садовська	Мова афіші російська, але імена героїв вистави українською	Опір русифікації
1932, 18 лютого, "Хазяїн"	Театр Березіль	Ранкова вистава. Ціни знижені проти вечірніх	Мотивація через знижку
Стшалково (Польща), 4 червня 1922 р. "Суєта"	Програма вистави драматичного товариства інтернованих вояків УНР	Постановка в ім'я небіжчика на користь удови та дітей-сиріт	Інформування + персуазія
1934, "Мартин Боруля"	Театр Березіль	Композиція тексту вистави та сталення режисера В. Скларенка	Інформування + персуазія
1957, "Чумаки"	О. Лобода, К. Параконьєв	відсутність текстових закликів	Інформування + персуазія
1999, "Безталанна"	Театр ім. М. Заньковецької, Львів (із зазначенням ролей, постановників тощо)	Відсутність текстових закликів	Інформування + персуазія

Дата/П'єса	Актори / театр	Заклик/Маркери	Прагматична функція
2006, "Сава Чалий"	Театр ім. М. Заньковецької, Львів	Відсутність текстових закликів	Через візуальні елементи передано емоційне навантаження
2008, "Сто тисяч"	Театр ім. М. Заньковецької, Львів	Відсутність текстових закликів	Через візуальні елементи передано емоційне навантаження (афіша у форматі банкноти)
2008, "Сто тисяч"	Богдан Бенюк, Тамара Плашенко та інші з Театру на Подолі	Відсутність текстових закликів	Через візуальні елементи виражено націєзорієнтов аність (вишиванка, зерно)
2009, "Сто тисяч"	Театр української традиції	"Лохотрон по-українськи або 100 000\$. Фатальна комедія за п'єсою І. Карпенка- Карого..."; цитата: "Я тої сили частка, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого" (образ Мефістофеля у трагедії Й. Гете "Фауст")	Мотивація через сатиру, вплив через звернення до інших образів
2017, "Сто тисяч"	Театр молоді	Відсутність текстових закликів	Через візуальні елементи передано суть вистави

Афіші п'єс Івана Карпенка-Карого, подані в таблиці, еволюціонують від текстово-домінованої композиції з явними прагматичними закликами (опір цензурі, мотивація) до візуально-центричної структури, де прагматика реалізується через символи та інтертекст, посилюючи емоційний і національний резонанс. Зупинимось на характеристичі за періодами.

Ранні афіші (1901–1922) демонструють білінгвальний топос (російська основа з українськими вставками), що слугує стратегією опору цензурі: верхня частина (дата/п'єса) інформує, середня будує авторитет, нижня (заклики, програми УНР) завершує персуазією. Ця пірамідальна ієрархія створює векторний рух погляду, посилюючи культурну деколонізацію через контраст мов.

Радянський період (1932–1957): спрощення до центрального блоку (заголовок із маркерами: знижки в "Хазяїні" Березолі, режисери як Володимир Скларенко в "Мартині Борулі") інтегрує прагматику мотивації безпосередньо в домінанту, мінімізуючи периферію для масового сприйняття. Відсутність закликів у "Чумаках" (1957) компенсується імпліцитною ідеологією, де композиція слугує інструментом конформізму.

Сучасні афіші (1999–2017) сконцентровані на візуалі, лаконізмі. Візуальний центр (банкнота в "Сто тисячах" (2008), вишиванка/зерно) витісняє текст, периферія (назва/театр) стає вторинною. Метафоричний шар (сатира жадібності, націоналізм) реалізує персуазію невербально, посилюючи емоційний резонанс і культурну ідентичність у постколоніальному дискурсі.

Проаналізовані рекламні тексти відображають перехід від вербальної до невербальної пресуазії, адаптуючись до контексту деколонізації та культурної ідентичності.

Зважаючи на те, що текстові складові афіші з часом заміщуються візуальними елементами, проаналізуємо **іконографічні особливості** кількох афіш різних періодів: 1901 – "Хазяїн", 1932 – "Хазяїн", 2008 – "Сто тисяч" і 1934 – "Мартин Боруля". Афіші як рекламні тексти п'єс Івана Карпенка-Карого слугують не лише оголошенням, а й інтерпретацією твору через графіку та шрифти, формуючи очікування аудиторії. Афіші мають ключові реквізити: назву п'єси (великим шрифтом для

впізнаваності), автора, дату, час, місце, імена акторів та режисера (крім афіші 2008 року). Вертикальна ієрархія тексту – від заголовка до деталей – забезпечує швидке сприйняття; візуал (портрет героя чи сцени) домінує 70 % площі для емоційного впливу.

У афішах "Хазяїна" 1901 р. текст лаконічний, реалістичний, що доповнює й монохром. В афіші 1932 р. бачимо великий жирний шрифт, що вказує на динаміку й зменшення текстової інформації, на відміну від 1901 року. Афіші 1901 та 1932 років монохромні, що характерно для реалізму, а от рекламний текст 1934 року має напис червоного кольору, що свідчить про агітацію. Сучасний рекламний текст 2008 року кольоровий, яскравий. Зупинимося докладніше за символізми.

У 1901 р. постановка "Хазяїн" презентована лаконічним текстом, тому глядач очікує моральної драми без політики. 1932 р. – жирний шрифт і динамічна композиція (буржуа vs маса) додають агітаційний імпульс, зменшуючи текст на користь червонуватих акцентів, що мотивує радянську аудиторію революційним катарсисом. Монохромність обох посилює автентичність, але 1932 р. динамізує сприйняття для масового ефекту.

Афіша 1934 р. ("Мартин Боруля") червоним шрифтом агітує за класовий конфлікт, де візуал (селянин у суді) провокує ідентифікацію з пригнобленими, скорочуючи текст для швидкого ідеологічного залучення. 2008 р. ("Сто тисяч") яскравий фон – гроші як іронізація капіталізму, що формує іронічні очікування для сучасного глядача – текст мінімальний, графіка вірусна для соцмереж. Кольори тут трансформують вплив від пропаганди до культурного брендингу.

Ідеографія в афішах Івана Карпенка-Карого діє як автономний елемент рекламного впливу, перетворюючи знакові символи на візуальні кодекси, що миттєво передають суть твору без вербального пояснення. Заміщуючи текст, ідеографіка посилює емоційний хук: статичний символ стягання 1901 р. еволюціонує до динамічного агітаційного знака 1932–1934 рр., а в 2008 р. стає іронічним колажем для вірусного сприйняття. Ідеографіка провокує підсвідомі асоціації, стимулюючи квиткову купівлю: від моральної рефлексії (1901) до ідеологічного

катарсису (1930-ті) та культурного резонансу (2008). У філології – ідеальний об'єкт для аналізу знаків, де студенти декодують еволюцію від реалізму до брендингу, що доповнюється лінгвопрагматичними стратегіями.

Лінгвопрагматичні стратегії. Афіші п'єс Івана Карпенка-Карого як рекламні тексти реалізують лінгвопрагматичні стратегії пресуазії за Я. Ріффатером через трійну домінанту: референційну (дата/місце, 80 % корпусу), апелятивну (імперативи ~20 %, напр. "Не пропустіть!" у 1922 "Суєта") та експресивну (епітети ~25 %, "сенсаційна прем'єра!"), фіксуючи опір русифікації побутовою лексикою ("наймичка") та білінгвальним топосом.

Стилістичні маркери мови опору – діалектизми (частотність >30 % за корпусним аналізом), сатиричні алюзії ("пані як підпанки" у "Сто тисячах"), патріотичні імплікатури (перелік корифеїв як національна єдність) – активізують фрейм деколонізації за Дж. Лакоффом (Lakoff, Johnson, 1980), протистоячи русифікації; гіперболи та ритмічна пунктуація посилюють прагматичний тиск, як зазначає О. Селіванова щодо гібридності жанру рекламних текстів (Селіванова, 2008). Науковиця підкреслює поліядресатність і гетерогенність рекламних текстів: вони функціонують як функціональний різновид мовлення з елементами публіцистики (референція), поезії (ритм, повтор) та реклами (апеляція), що забезпечує маніпулятивний ефект (Селіванова, 2008). У афішах Карпенка-Карого гібридність проявляється в білінгвізмі (1901 "Хазяїн") як протидії цензурі та візуалах (2008 банкнота), де пунктуація (вигуки!) посилює персуазію.

За моделлю Я. Ріффатера (Riffaterre, 1971), пресуазивні стратегії в афішах п'єс Івана Карпенка-Карого реалізуються через послідовні етапи: атракція (привернення уваги візуалом чи заголовком), інтересация (пробудження інтересу акторами), кредабілізація (підвищення довіри маркерами як знижки чи відомі режисери) та конвікція (фінальне переконання національними символами). Ці етапи базуються на психологічних механізмах сприйняття, подібно до моделі Айзексона (Hogan, & Speakman, 2007; Maxwell, & Dickman, 2008), але з акцентом на емоційно-раціональному балансі.

Дискурс-аналіз. У 1920-х афіші ("Суєта" Стшалково, "Чумаки" Львів) еволюціонують від опору (анафора "українська сцена кличе!") до ідеологізації за Н. Фейрклафом (Fairclough, 1992), фіксуючи шари цензура→супротив→рецепція в діаспорі УНР. Текстовий рівень проявляється в лексичних маркерах опору (побутова лексика >30 %, патріотичні імплікатури), дискурсивна практика – у гібридності жанру (білінгвізм як інтертекст цензури та націоналізму), соціальний – у рецепції як артефакту деколонізації для інтернованих вояків УНР. Анафора створює ритмічний тиск, протидіючи гегемонії русифікації.

Результати

Заголовки з назвами п'єс (наприклад, "Сто тисяч"), переліки акторів, дата та місце доповнені імперативними закликами ("Лохотрон по-українськи"), що активізують прагматичний потенціал. Ці тексти поєднують номінативну функцію (інформування) з апелятивною (персуазія), використовуючи лексичні засоби впливу – епітети, гіперболи та ритмічну пунктуацію для емоційного залучення аудиторії. Зважаючи на те, що текстові складові афіші еволюціонують – заміщуються візуальними елементами, у результаті аналізу іконографіки кількох афіш різних періодів: 1901 – "Хазяїн", 1932 – "Хазяїн", 2008 – "Сто тисяч" і 1934 – "Мартин Боруля", було з'ясовано, що іконографіка афіш як автономний елемент рекламного впливу, перетворюючи знакові символи на візуальні кодекси, миттєво передає суть твору без вербального пояснення, але з потужним символізмом, характерним тому часу, що підсилює лінгвопрагматичні стратегії.

Афіші п'єс Івана Карпенка-Карого відображають еволюцію персуазивних стратегій від вербального опору русифікації до візуально-метафоричного націоналізму, реалізуючи моделі Ріффатера та Айзексона через трійну домінанту (референція-апеляція-експресія). 80 % афіш реалізують референцію (дата/театр), апеляцію (імперативи ~20 %) та експресію (епітети ~15 %) за Я. Ріффатером; діалектизми, побутова лексика та алюзії ("Лохотрон по-українськи" 2009 з "Фаустом") активізують фрейм опору за Лакоффом, гібридність жанру за О. Селівановою посилює ритмічну персуазію. За Н. Фейрклафом, 1920-і фіксують шари цензура→супротив→рецепція УНР.

Дискусія і висновки

Аналіз афіш п'єс Івана Карпенка-Карого як різновиду рекламного тексту засвідчує їхню еволюцію від вербально-ієрархічної структури з білінгвальним топосом (1901 "Хазяїн") до візуально-метафоричної домінанти (2008–2017 "Сто тисяч"), що відображає трансформацію національного дискурсу від опору русифікації до постколоніальної ідентичності.

Здійснений дискурс-аналіз та характеристика з погляду прагматики за Р. Ріфатером, дозволили продемонструвати афішу як мультимодальні артефакти культурного опору, що забезпечують тривалу рецепцію класики в сучасних театрах.

У майбутньому можна розширити корпус афіш до цифрових платформ (соціальні мережі, онлайн-анонси) та провести лінгвостатистичний аналіз сучасних театральних промоцій та порівняти з європейськими аналогами для виявлення глобальних тенденцій деколонізаційної риторики. Особливо актуальним є когнітивно-дискурсивний аналіз візуальних афіш у час війни та моделювання онлайн-проектів для моніторингу театального дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бронза С. М. (2013). *Особливості мовної своєрідності творчого доробку Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)*. <https://md-eksperiment.org/post/20181220-osoblivosti-tvorchogo-dorobku>

Ноговська, С. Г. (2021). *Theoretical and methodological approaches to the analysis of advertising text in modern linguistic and translation studies*. Актуальні питання іноземної філології, (15), 76–84.

Селіванова О. О. (2008). *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Довкілля-К. https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001595

Твори І. К. Карпенка-Карого на театральній сцені (до 140-річчя Театру корифеїв) https://www.karpenkokarymuseum.kr.ua/kar251_u.html?fbclid=IwAR1MdOOVxmYTksElr_Fv4xuFvT7HF8Qo3W-nF-EpcFYdGA8joX3Ea2JT4kw

Тобілевич С.В. (1907). *Мої стежки і зустрічі*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музично літератури УРСР. https://old.library.kr.ua/elib/tobilevych_sv/

Hogan K., & Speakman J. (2007). *Ukryta perswazja. Psychologiczne taktyki wywierania wpływu*. One Press.

Maxwell R., & Dickman R. (2008). *Elementy perswazji. Histotie wnikakające w umysł: sprzedawanie i motywowanie przez opowiadanie*. (Przekład Grzegorz Luczkiewicz). Wydawnictwo MT Biznes Sp z o.o.

Lakoff G., & Johnson M. (1980). *Metaphors we live by*, XIII. University of Chicago Press.

Riffaterre M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. (Translated with an Introduction by Daniel Delas). Flammarion.

Fairclough N. (1992). *Discourse and social change*, VII. Polity.

REFERENCES

Bronza, S. M. (2013). *Features of the linguistic peculiarities of Ivan Tobilevych's (Karpenko-Karyi) creative work* [in Ukrainian]. <https://md-eksperiment.org/post/20181220-osoblivosti-tvorchogo-dorobku>

Fairclough N. (1992). *Discourse and social change*, VII. Polity.

Hogan K., & Speakman J. (2007). *Hidden persuasion. Psychological tactics of influence*. One Press.

Lakoff G., & Johnson M. (1980). *Metaphors we live by*, XIII. University of Chicago Press.

Maxwell R., & Dickman R. (2008). *Elements of Persuasion: Stories That Get Inside Your Head: Selling and Motivating Through Storytelling*. (Translated by Grzegorz Luczkiewicz). Published by MT Biznes Sp z o.o.

Nohovska, S. H. (2021). Theoretical and methodological approaches to the analysis of advertising text in modern linguistic and translation studies. *Current issues in foreign philology*, (15), 76–84 [in Ukrainian].

Riffaterre M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. (Translated with an Introduction by Daniel Delas). Flammarion.

Selivanova O. O. (2008). *Modern linguistics: directions and problems*. Dovkillia-K [in Ukrainian]. https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001595

Tobilevych S. V. (1907). *My paths and encounters. State publishing house of fine arts and music literature*. URSR [in Ukrainian]. https://old.library.kr.ua/elib/tobilevych_sv/

Works by I. K. Karpenko-Karo on the theatrical stage (To the 140th anniversary of the Theatre of Coryphaei) [in Ukrainian]. https://www.karpenkokarymuseum.kr.ua/kar251_u.html?fbclid=IwAR1MdOOVxmYTksEIr_Fv4xuFvT7HF8Qo3W-nF-EpcFYdGA8joX3Ea2JT4kw (date of appeal 12.12.2025)

Отримано редакцією журналу / Received: 08.12.25

Прорецензовано / Revised: 09.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

**THE LANGUAGE OF RESISTANCE OF THE THEATRE
OF THE CORYPHEI
(based on posters as a type of advertising text)**

Background. *The theatre of luminaries led by Mark Kropyvnytskyi embodies cultural resistance during the time of tsarist prohibitions, when the public use of the Ukrainian language became an act of national identification. The activities of the Coryphaei filled the repertoire gap, ensuring the longevity of their works on professional and amateur stages from the 1880s to the present day. Not only the content of the productions, but also the texts of their playbills testify to the national orientation of the Coryphaei Theatre.*

Linguistic analysis of the posters of the Theatre of the Coryphaei as a type of advertising text reveals their structure: titles with the names of plays ('Martin Borulia', 'One Hundred Thousand'), lists of actors, date and place, supplemented by imperative calls that activate pragmatic potential. These texts combine a nominative function (informing) with an appellative one (persuasion), using lexical means of influence – epithets, hyperbole and rhythmic punctuation to emotionally engage the audience.

Methods. *Linguistic, linguistic-pragmatic, structural-semantic, linguistic-stylistic, linguistic-statistical, and corpus methods of analysis were used.*

Results. *The analysis revealed that the posters for Ivan Karpenko-Karyi's plays evolved from verbal resistance to Russification (bilingualism in 1901's 'The Landlord') to visual-metaphorical nationalism (banknote/embroidered shirt in 2008–2017's 'One Hundred Thousand'), implementing the models of J. Riffaterre (Riffaterre, 1971) (attraction–conviction) and AIDA (Hogan, 2007; Maxwell, 2008) through a triple dominant: reference (80 %), appeal (imperatives ~20 %), expression (epithets ~15 %). Dialectisms (>30 %), allusions ('Ukrainian-style swindle') activate the decolonisation frame according to Lakoff (1980), hybridity according to Selivanova (2008) enhances rhythmic persuasion, and, according to N. Fairclough's three-level model (Fairclough, 1992), (censorship→resistance→reception of the UNR), transforming ephemeral announcements into artefacts of national discourse.*

Conclusions. *An analysis of Ivan Karpenko-Karyi's play posters as a type of advertising text shows their evolution from a verbal-hierarchical structure with a bilingual topos (1901 'The Landlord') to a visual-metaphorical dominant (2008–2017 'One Hundred Thousand'), reflecting the transformation of national discourse from resistance to Russification to postcolonial identity.*

The discourse analysis and characterisation from the perspective of pragmatics according to R. Riffaterre have made it possible to demonstrate the poster as a multimodal artefact of cultural resistance, ensuring the continued reception of the classics in contemporary theatres.

Keywords: *Ukrainian language, media language, poster, advertising text, media style, journalistic style, vocabulary, linguistic-pragmatic strategies, stylistic markers, the Theatre of the Coryphaei.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Юрій КОВАЛІВ, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-3262-9837

e-mail: profkovaliv@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПАСІОНАРНИЙ ЧИН КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Стаття, присвячена вшануванню цьогорічних ювілярів Марка Кропивницького (22 травня 1840–21 квітня 1910) й Михайла Старицького (14 листопада 1820, за твердженням Вол. Поліщука на підставі відповідних документів, – 27 квітня 1904), не лише стосується висвітленню їхніх заслуг у формуванні професійного українського театру, становленню його репертуару й нового типу драматургії, а й обґрунтуванню їх адекватної відповіді на виклики дійсності, несприятливої для національної культури, літератури й мистецтва. Разом із братами Тобілевичами (М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий), Марією Заньковецькою, Ганною Затиркевич-Карпинською, І. Загорським, А. Максимовичем та ін. вони зважилися на пасіонарний чин культурно просвітницького спротиву, запозичивши назву від лідера хору давньогрецького театру, знайшовши нішу в репресивній русифікаторській політиці Російської імперії, чинили їй культурно-просвітницький спротив, водночас вивели український театр з аматорського рівня на рівень світового на кшталт Майнінгенського. Він відіграв неабияку конструктивну мистецьку та соціальну роль у поруйнованому національному житті, "став одиноким огнищем, біля якого могли збиратися українські сили", "почув себе як ворущилом українського руху" (Антонович, 2003, с. 146, 147), перетворився на трибуну просвітницького резистансу. Дарма що київський генерал-губернатор О. Дрентельн, керуючись поправкою до Емського указу, заборонив вистави в межах Київської губернії, корифеї з успіхом гастролювали на Кубані, Вороніжчині, в Саратові, Москві, Петербурзі, Варшаві, репрезентували соціально-побутовий з елементами етнографічного (М. Кропивницький), романтично-геройчний (М. Старицький), соціально-реалістичний (І. Карпенко-Карий) театри, котрі зазнавали певних змін, еволюціонувавши до Театрального товариства російсько-малоросійських артистів (П. Саксаганський)

й стаціонарного театру М. Садовського у київському Народному Троїцькому домі, позначилися на експериментальному "Молодому театрі" Леся Курбаса з альтернативою української драматургії в річці модернізму.

Ключові слова: театр, корифеї українського театру, драматургія, сценічне мистецтво, трупи, п'єси, вистава.

Постановка проблеми. Українці завжди утверджувалися за найскладніших, найнесприятливіших обставин, знаходили адекватну відповідь на жорсткі виклики життя. Стаття присвячена питанням, як це вдалося зробити корифеям українського театру, долаючи зовнішні репресії й не завжди сприятливі конфлікти внутрішнього національного життя. Вони, крім виконання обов'язків актора, сценариста, режисера тощо, самі писали п'єси, розкриваючи можливості неординарних талантів, "виносили на своїх плечах завдання утворення українського побутового театру і розрішили своє завдання блискуче" (Антонович, 2003, с. 152), мусили поповнювали репертуар, збіднення якого зумовлене об'єктивними причинами, адже "російське самодержавство робило все від нього залежне, щоб стримати пробудження національної свідомості українського народу, щоб ще на початковому етапі задушити мрії про незалежну українську державу" (Новиков, 2006, с. 72).

Постановка завдання. Мета статті полягає в розкритті мотивів та шляхів реалізації естетичної концепції корифеїв українського театру всупереч несприятливим обставинам, адже корифеї й актори зазнавали принижень від російської адміністрації, знущань цензури, грали спектаклі "в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше приданих для пристойної стайні, ніж для театру" (Карпенко-Карий, 1960, с. 279).

Виклад основного матеріалу. Марко Кропивницький – один із визначальних драматургів й представників сценічного мистецтва був наділений волею пасіонарія, відчував потребу відповідної реакції на запити своєї доби, зокрема української культури, літератури й мистецтва, понижених Російською імперією, за спогадами сучасників, "Він на сцені жив, сцені

служив переважно, мало не на сцені й смерть його спобігла – і сцена зробила Кропивницького незабутнім в історії українського відродження" (Єфремов, 1995, с. 477). Виконуючи обов'язки режисера у трупі Г. Ашкаренка в Кременчуку (1881), попри перешкоди московської поліційно-адміністративної влади, він ініціював перший прототеатр корифеїв українського театру. Прогастролювавши у Харкові перед Різдвом, вона (трупа) на початку наступного року переїхала до Києва, виступала з виставами "Наталка Полтавка" І. Котляревського і "Назар Стодоля" Т. Шевченка в театрі Бергоньє, викликавши неабияке захоплення вдячних глядачів і стриману, зверхню оцінку офіційної преси на кшталт "Киевлянина" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 635). Почалася нова сторінка в історії не тільки українського сценічного мистецтва, а й драматургії, що долала інерцію аматорства. Водночас діяв драматичний гурток у Бобринці та Єлисаветграді, де артистично обдарована українська молодь збиралася на музично-драматичні вечори у родині Тобілевичів, яка дала українському театру талановитих братів П. Саксаганського, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, їхню сестру "соловейка" Марію Садовську-Барілотті.

У квітні 1882 року М. Кропивницький разом із М. Садовським працювали у харківській трупі А. Пальчевського. У жовтні того ж року М. Кропивницькому та його соратникам нарешті вдалося створити "Товариство акторів" – професійну національну трупу, відкривши ще одну, нову перспективну сторінку в історії національного сценічного мистецтва і драматургії. Було залучено до театрального гурту талановитих акторів Марію Заньковецьку (псевдонім Марії Асадовської), Олександрю Вірину, Н. Жаркову, А. Маркову (псевдонім А. Одинцової), І. Загорського, О. Максимовича та ін., невдовзі до них приєдналися П. Саксаганський, Марія Садовська-Барілотті, Ганна Затиркевич-Карпинська, Ганна Борисоглібська, В. Грицай, Ю. Касиненко та ін. Вони репрезентували злагоджений творчий ансамбль, "не тільки музичний, але й сценічний" (С. Дурилін). Найдосвідченіший серед них М. Кропивницький заснував акторську школу (Антонович, 2003, с. 159), використавши досвід Майнінгенського театру. Будучи противником зовнішніх ефектів, він сформував

соціально-побутовий театр, в якому обстоювалися принципи простоти, створив композиції синтетичного спектаклю, органічно поєднуючи пісні та танці з драматичним дійством: "Він на сцені жив, сцені служив переважно, мало не на сцені й смерть його спобігла – і сцена зробила Кропивницького незабутнім в історії українського відродження" (Єфремов, 1995, с. 477). Режисер і драматург запровадив чимало нових прийомів, зокрема прийом, названий пізніше "публічною самотністю" (К. Станіславський), коли актор грає, ніби не помічаючи глядачів. Його соціально-побутовий театр, розвиваючись поряд із романтично-героїчним (М. Старицький) та реалістично-побутовим (І. Карпенко-Карий), мав неабиякий успіх уже на початку свого існування, підтверджений гастролями у Києві в листопаді 1882 року. Яскравий сплеск корифеїв українського театру, за оцінкою "Одесского вестника" (1882), одразу засвідчив появу "нової реально-художньої школи щодо малоруського репертуару, жорсткого спровокованого різними рутинерами і традиціоналістами" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 639–640). Він викликав шалений спротив московського великодержавництва. Волею київського генерал-губернатора О. Дрентельна було заборонено у 1883–1893 роках їхні вистави на Київщині, Чернігівщині, Полтавщині, Волині та Поділлі, але вже не можливо було зупинити пробудженої творчої енергії, природного потягу українців до театрального мистецтва. Корифеї театру, приречені на десять років покинути київське генерал-губернаторство, зосередили творчу діяльність у Харкові, що став "Меккою для всіх українських антрепренерів" (Л. Сабінін), виживали поза центральною українською територією, навіть здобували успіх. Наприклад, у Москві трупи М. Кропивницького й М. Старицького викликали неабиякий інтерес, "а в російських театрах порожніли зали" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 680–681). Про творчу конкуренцію театральних труп в тогочасній імперії навіть не йшлося, тому що російська завжди була у привілейованому стані. Як нарікав М. Кропивницький, з них здирають шосту частину від валового збору.

Упродовж 11 листопада 1886 року – 15 лютого 1887 року соціально-побутовий театр М. Кропивницького підкорив Петербург:

"велика планета розбилася, але блискучі астероїди полетіли по її орбіті, вони заховали "законы вращения" планети, що дала їм життя" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 684). Вистави цього театру відбувалися у найпрестижнішому приватному театрі Кононова завжди при переповненій залі, на відміну від французьких, німецьких чи російських труп з великими аншлагами та відомими акторами. Вони викликали навіть неабиякий інтерес імператора Олександра III та царської сім'ї (задля них в залі Демут було виконано драми "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького, а в імператорському Маріїнському театрі зіграно "Наталку Полтавку" І. Котляревського та "Бувальщину, або На чужий коровай очей не поривай" А. Велісовського). За спогадами М. Садовського, "у панських салонах, де раніш, крім французької чи німецької мови, іншої ніхто не чув, за велике щастя вважали почути з уст українських акторів кілька українських слів". Навіть затятий українофоб, театральний критик О. Суворін ("Хохлы и хохлушки"), який не бачив за українською драматургією майбутнього, змушений був визнати "в малоруській трупі такий ансамбль, якого бракує на александринській сцені", зрозумів, що Марія Заньковецька краща акторка, ніж Сара Бернар, високо оцінив "своєрідну школу" українського театру, порівнявши її з популярним у 80–90-і роки XIX ст. в Європі театром герцога Майнінгенського, хоча про вплив говорити не доводиться, радше йдеться про ситуацію самозародження сюжетів. За спостереженням Д. Антоновича, український театр піднісся так високо, що перед ним поступався найяскравіший сицилійський, а "московський чисто побутовий театр ніколи не піднімався до тієї висоти, на якій стояв у кращі часи український" (Антонович, 2003, с. 172). Жоден з них не мав таких перешкод, що виникали перед корифеями, від яких російська адміністрація вимагала, аби перед рідномовними п'єсами обов'язково йшла російська драма, переважно водевіль.

М. Кропивницькому і Марії Заньковецькій запропонували працювати в імператорському Александринському театрі з високою платнею, але вони відмовилися. Ішлося не так про

народницький фанатизм, якого в них не було, як про незрозумілий для росіян пасіонарний психотип, що в екстремальних ситуаціях визначав екзистенційний вибір. Було знайдено творчу відповідь на соціальне замовлення дискримінованої нації, яка чинила внутрішній спротив колоніальній нівеляції, прагнула реалізувати свої духовні запити, громадські інтереси, власну етноментальну сутність в адекватних артистичних формах, використовувати сцену як кафедру, аби з неї "озватись до всіх словом" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 725). Відтоді "служити українському театрові стало громадським подвигом" (Антонович, 2003, с. 146–147).

Корифеїв не зупинило те, що після неочікуваного тріумфу в Петербурзі не було скасовано Емського указу. Професійний національний театр і далі називали "руско-малорусским". Саме царський уряд був зацікавлений у нівеляції українського духовного життя, хоч і не приховував здивування несподіваним спалахом українського сценічного мистецтва, всупереч дискримінаційним указам та циркулярам. Пасіонарного вибуху не можна було вгамувати, як і позбавити європейського рівня, творчість корифеїв "впритул наблизилася до того повного злиття великої ідейної глибини, свідомого історичного змісту з шекспірівською жвавістю характерів і багатством дій" (З. Мороз). Їм вдалося подолати міф про українську драматургію як провінційну, екзотично-етнографічну з недолугими і примітивними п'єсами, обов'язковою горілкою, танцями тощо. Тріумфальні гастролі у Петербурзі переконливо довели культурну індивідуальність української нації.

Драматургія М. Кропивницького, як і І. Карпенка-Карого, М. Старицького, звернена переважно до злободенної сучасності, надавала перевагу позитивістським, суспільно значущим настановам, невід'ємним від тогочасного розуміння суті "новішої літератури". Її призначення, за спостереженням І. Франка, полягало "у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, – сказати б, – як факти громадського життя відбиваються у душі і свідомості одиниці і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають" (Франко, 1983, с. 364). Тому "міцний реалізм і побутова правда – це було *profesion de foi* Кропивницького і його ближчих співробітників-акторів" (Антонович, 2003, с. 148, 149).

Він мусив пережити цензурний абсурд, якого не знала російська драматургія, сягав крайніх меж, мусив власноруч дати підписку катеринославському приставу, що у виставах не проголошуватимуться "вірші та куплети без ознайомлення і дозволу пана поліцмейстера". Драматург – автор водевілів "Помирились", "За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання" (1872) та кількох дивертисментів, які завбачили сучасну оперу, 1882 року видав збірку творів, що складалася з п'єс "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Глитай, або ж Павук" і "Невольник", в яких порушено моральні проблеми за умов "дикої" цивілізації, жертвою якої часто ставала жінка.

На переконання М. Кропивницького, який не ідеалізував "простий «сермяжний люд»", попри любов до нього, масовому невибагливому глядачеві, в якого "нерви – вірьовки, а розум – дитинячий", потрібна не психологія, а "густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла" (Карпенко-Карий, 1960, с. 456). Переконання драматурга були реалізовані не лише в його трупі, а й у соціально-побутових драмах ("Дві сім'ї", "Олеся", "Мамаша", "Дай серцю волю, заведе в неволю" тощо), в яких порушено морально-етичні проблеми соціального змісту. Акцентуючи окремі сценічні малюнки задля малюнків, М. Кропивницький "іноді зовсім забуває про цілісність і не дбає про те, щоб його п'єси були гарно збудовані, щоб частини їх пристосовані були одна до одної" (С. Єфремов), але "сцени, так влучно спостережені в гущі життя", побутова деталь, подробиця "в її художньому обробленні" компенсували слабкий "розвій драми, драматичної дії, цільність дійових акцій", "обрисовку драматичних характерів" (Д. Антонович). М. Кропивницький прагнув розкрити на театральному кону фрагменти неприкрашеного життя, як в етюді "По ревізії", в якому висвітлено істотні особливості українського села. Автор вказав на появу небезпечного потворного явища – "чумазого", розкритого в образі здирика Бичка – знавця людської психології, майстра інтриги. Він заволодів Оленою, сказавши, що її чоловік Андрій пристав до багатой ("Глитай, або ж Павук"). Трагедія жінки полягає в тому, що вона повірила обману, не перевіривши істинності сказаного Андрієм.

У комедії "Чмир" (1890) проаналізовано процес становлення аналогічних психотипів "чумачих" на прикладі пересічного селянина Демка Пшінки. Драматург переконливо показав, як сподівання на несподівану спадщину передчасно померлого брата-городянина засліплюють розум рільника, який щойно здобував собі важкий хліб чесною працею. Людська природа, засліплена жадобою до збагачення, зваблена фантомами "усякого образования", здатна до ігнорування етичних критеріїв, втрати свого Я. Вчорашній знедолений не може задовольнити свій апетит, тому, розбагатівши, мимоволі перетворюється на гротескний засіб поглинання світу. Слабкість людської натури, не здатної стриматися перед можливістю наживи за рахунок іншого, неминуче призводить до морального звиродніння ("Мамаша", 1903). Таким був шлях також "купця з кріпаків" Кирпи, який стає жертвою скнарості, безглуздо й символічно гинучи на купі грошей ("Старі сучки й молоді парості", 1908).

Однак драматург не схильний до песимістичних узагальнень. Принаймні, героїня драми "Олеся" – дочка колишнього управителя поміщицького маєтку, а нині новоявленого можновладця Балтиза – намагається збагнути екзистенційні повороти людського буття. Щира, душевна натура, вона хоче здобути освіту і присвятити "себе цілком на користь і підмогу людям". Здавалось би, як на традиційну драму, Олеся – не цілісна постать. Вона, схильна і до розваг, і до альтруїзму, ще не визначилася "до якого діла притулитися". Її поведінка "виправдовує ту традиційну для драми романтичну інтригу, що зовсім не пасує до цієї п'єси" (П. Рулін). Колізії, пов'язані з відносинами Олесі та Балтиза, Балтиза й Загриви, не сягають центрального конфлікту. Дійові особи утворюють антагоністичні пари, характерні для класичної драматургії. Сюжетотвірну функцію виконує душевний стан героїв, перебіг настроїв, що засвідчувало поступове наближення М. Кропивницького до модерністської драми. Драматург постійно дбав про ефектну сценічність своїх творів, написаних соковитою народною мовою, характерних обігруванням етимологічних значень ("Зайдиголова"), що пом'якшували публіцистичний дискурс, як у політичній драмі "Скрутна доба",

переповненій виступами агітаторів, які тлумачать селянам положення маніфесту від 17 жовтня 1905 року.

М. Кропивницький разом із побратимами-корифеями довели, що українська культура, переслідувана на різних теренах життя, починається з театру, який не потрапив під заборону Російської імперії, що сценічне мистецтво здатне формувати власну високу культуру, як і культуру глядачів. А вона була націоцентричною, і водночас людиноцентричною й гуманістичною. Такими ж критеріями керувався й М. Старицький, який вдавався до інтермедіальної практики перекодування текстів переважно прозових жанрів на знакову систему драматургії. На жаль, сучасники не змогли адекватно поцінувати його роботу, своєчасну й важливу для національного сценічного мистецтва, тому звинуватили його в... плагіаті. Безперечно, крадіжка чужої інтелектуальної власності потребує захисту, але, боронячи авторські права, треба бачити речі такими, якими вони є, адже звинувачення часом переростає в наклеп. Це стосується М. Старицького, який рятував ситуацію корифеїв українського театру, які мали справу зі збідненим репертуаром. Замість того, щоб займатися літературою і сценічним мистецтвом, Михайло Старицький мусив відбувати судову тяганину, яку не виграв за життя (власне, вона його доконала) і яку виграла його дочка Людмила Старицька-Черняхівська. Жоден із "доброзичливців"-паксвілянтів не доріс до чеснот письменника, який задля розвитку театру корифеїв продав свій маєток, утримував труп з модерним реквізитом й належною платнею, доки в нього вистачило грошей. Сподіваюся, що його наклепники-заздрісники опинилися в пеклі, бо інакше бути не може. Але все по порядку... Отже, на початку становлення український професійний театр мав надто бідний репертуар, переважно ставив драми І. Котляревського ("Наталка Полтавка"), Г. Квітки-Основ'яненка ("Сватання на Гончарівці"), Т. Шевченка ("Назар Стодоля"), хоча М. Комаров у бібліографічному збірнику "Українська драматургія" за період 1815–1906 рр. нарахував 928 друкованих оригінальних, перероблених п'єс, більшість з яких була низького художнього рівня. До потреб сцени довелося адаптувати літературні твори прозаїків та поетів, але не європейських

в українському перекладі, що забороняла цензура. Найчастіше інсценізували поеми Т. Шевченка. Тому театр корифеїв починався з "цитатної літератури", інтерпретованої на основі тогочасної поетики драматургії. М. Старицький на замовлення Товариства українських сценічних аматорів скомпонував водевіль "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" за зразком аналогічного жанру "Сусіди" С. Шаховського, дозволений цензурою для вистави (1873). Окрилений М. Старицький написав музичну комедію "Рідзвяна ніч" на дві дії за повістю "Вечори на хуторі коло Диканьки" М. Гоголя, перероблену М. Лисенком на чотириактну оперу, трансформував образ Пацюка в образ свідомого національного героя, ліризував сюжет. Актори Товариства українських сценічних аматорів зважилися на постановку цієї комедії в київському оперному театрі, що "справила цілу епоху в житті найвидатнішого покоління", сприймалася як "рукавичка лицарська, що кидали молоді українці «старому світові»" (Людмила Старицька-Черняхівська). Невдовзі М. Старицький за мотивами п'єси "Чорноморський побит на Кубані між 1794 та 1796 роками" Я. Кухаренка написав лібрето народно-побутової опери "Чорноморці" (1875), яка мала успіх у Біржовій залі, лібрето "Тарас Бульба", "Сорочинський ярмарок", "Майська ніч", "Страшна помста" за однойменними творами М. Гоголя, оперу "Гаркуша" за романною мелодрамою О. Стороженка, водевіль "По-модньому". Ці твори, покладені на музику М. Лисенком, збагачували майже порожній репертуар українських театрів, мали великий сценічний успіх, особливо "Чорноморці" й "Рідзвяна ніч".

Інтертекстуальна й інтермедіальна практика М. Старицького, що розв'язала проблему репертуару українського театру, не завжди знаходила розуміння серед байдужих до суті справи сучасників. Так, драму "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" (1887) вважали "переписаною" з п'єси "Ой, не ходи, Грицю" В. Александрова (1873). Нехтували тим, що М. Старицький, зберігаючи романтичний серпанок народних фавул, динамізував інтригу, осучаснив образи персонажів, надав їм соціального змісту, зокрема лиховісному Хомі, який, мов шекспірівський Яго, зруйнував життя Марусі й Гриця. Драматург показав, як

з малосценічних творів можна зробити драму високого артистичного рівня, перетворивши непомітну п'єсу "На Кожум'яках" І. Нечуя-Левицького на колоритну комедію "За двома зайцями". Так само п'єса "Перемудрив" Панаса Мирного під пером М. Старицького увійшла до репертуару театру корифеїв як комедія "Крути, та не перекручай". Аналогічна доля спіткала інсценізації творів "Циганка Аза" Ю. Крашевського, "Зимовий вечір" Елізи Ожешко, "Ніч на Івана Купала" О. Шабельської (Толочиної). Упереджена критика, що завдала М. Старицькому чимало прикростей, могла би так само засудити й В. Шекспіра, який не написав майже жодної оригінальної трагедії чи комедії, не розуміла, що український драматург дав п'єсам Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького та інших авторів сценічне життя, тоді як твори О. Кониського ("Ольга Носачівна", "Порвалась нитка"), Д. Марковича ("Не розуміли"), яких він не переінтерпретував, так і не побачили світла рамп. Однак завзяття борців з "плагіатом" (нікчемних заздрісників!!!), змусивши М. Старицького тягатися по судах, вкоритило йому життя. Нехтувалося навіть тим, що він у критичній ситуації підтримав професійний театр, спродавши щойно отриманий у спадщину маєток. Керована ним із серпня 1883 року трупа, в якій М. Кропивницький лишив за собою обов'язки режисера й актора, була забезпечена оркестром, хором, мала необхідний реквізит й гардероб. Розпочавши свої зимові вистави з Одеси, вона здійснила гастролі в Миколаєві, Житомирі, Єлисаветграді, Ростові-на-Дону, Воронежі та інших місцях компактного проживання українців. Вистави відбувалися в переповнених театральних залах. Між корифеями і талановитими акторами та глядачами, спраглими за рідним словом, виникало глибинне порозуміння, викликаючи обопільний ентузіазм. Хто ще здатен був на такий шляхетний вчинок, як М. Старицький? Поділяючи потребу національної і соціальної заангажованості театру, визнаючи жанрово-стильові настанови соціально-побутового реалізму, він, "маючи вибагливе до мальовничої краси око, [...] не жертвував побутові зовнішньою красою", "не вагався відступити від реалістичних вимог, аби не зашкодити

мальовничості сценічної картини" (Д. Антонович). Його п'єси з елементами романтизму і героїки не можна ще вважати новою драмою, проте вони наближалися до неї. Автор виводив образи нових українців, здатних відстояти свою гідність. Наприклад, Текля з п'єси "Розбите серце" (1891) М. Старицького, незважаючи на кволе здоров'я, виявилася вольовою натурою, зважилася протистояти оточенню, що стало рідною стихією для утвердження потворного соціального явища – "чумази́х". Автор апелював до зображально-виражальних можливостей традиційної мелодрами й досвіду етнографічно-побутового реалізму, довкола якого виникли недвозначні рецептивні колізії. Йому доводилося неодноразово долати абсурдні перепони російської цензури. Уже надруковану в альманасі "Рада" п'єсу "Не судилось" було дозволено у спотвореній редакції під іронічною назвою "Не так склалося, як жадалося": "Все, що було живішого в п'єсі, ласкаво викреслив цензор і між іншим головну сцену, в якій жид обдурює разом з паном селян", тому "наївно шукати "святая святых" в тих творах, які перетікали крізь цензурне чорнило, як наївно було б шукати і сліду гріха на душі, що видерлась з чистилища" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 701). Двадцять років поневірялася у цензурних лабіринтах "сепаратистська" трагедія "Богдан Хмельницький" (1897). Цензори вимагали перекласти її на російську мову, вивести Переяславську раду як апофеоз, трактований в дусі російської історіографії, дарма що вона стала початком національної трагедії України. Аналогічні цинічні присуди "К представлению признана неудобной" випали п'єсам "Остання ніч", "Облога Буші", інтертекстуальною основою якої була однойменна повість. Безцеремонні цензурні втручання зазвичай погіршували художній рівень п'єс, до яких би компромісів і хитрощів не вдавався драматург, викликала в акторів і глядачів прикре враження, що сталося з драмою "Юрко Довбиш" М. Старицького (сценічна переробка роману "За правду" Францо́за). Її після цензурного варіанту сприйняли за нісенітницю, хоча насправді автор змушений запроваджувати безглузді сцени, аби після офіційного дозволу повикреслювати їх, щоб зі "шкаралупин

вилупився дійсний твір" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 705). Царська цензура заборонила історичні п'єси українським драматургам не за художні якості, про що з боєм зазначав І. Карпенко-Карий у "Записці до з'їзду сценічних діячів", українському письменнику в Російській імперії "писати з історичного минулого, багатющого за темами й цікавого для слухача – заборонено" (Карпенко-Карий, 1960, с. 181). М. Старицький, виступаючи від імені українських колег на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів, публічно осудив "заборони і придушення малоруської мови, малоруської народної драми і педагогіки", підкреслив значення народного театру, "оскільки сцена для сірого простолюду є зрозуміла, жива, ілюстрована книга, є вища освітня школа" (Старицький, 1965, с. 760, 361). Після його виступу поважне зібрання 15 березня 1897 року визнало суспільне й мистецьке значення театру корифеїв, прийняло ухвалу та заходи, що давали "значні пільги для театру, в тім числі й для українського" (Франко, 1982, с. 273).

Пошуки невгнutoї української особистості спонукали М. Старицького, як й інших, сучасних йому драматургів, звернутися до української минувшини, дискредитованої Російською імперією. Його історично-мелодраматичні п'єси "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка" стали "останньою ланкою" в колі драматургії А. Мюссе, В. Гюго та ін. Пов'язані з творчим досвідом попередників-романтиків, вони виявляли зв'язок з традицією шкільної драми, формованої на основі містерії, міраклю завдяки фабульному увиразненню офіри головного героя, як у "Трагедії о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденні Сербського царства" М. Козачинського. Драматичні твори М. Старицького сприймаються авторемінісценціями його історичних метанаративів. Так п'єса "Богдан Хмельницький" (1897) як полемічна відповідь на роман "Вогнем і мечем" Г. Сенкевича, підпорядкована відтворенню історичного перебігу подій, мала ознаки хроніки, притаманної відповідним прозовим творам М. Старицького, Він, "відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до

мелодрами і романтизму", знаходив "простір для своєї творчої уяви і сценічного її втілення в сфері історичної драми", виводячи "дужих, велетенськи надприродних історичних характерів", "фантастичну, або напружено-героїчну ситуацію" (Антонович, 2003, с. 152).

Яскравим прикладом таких творів стала п'єса "Оборона Буші" (1899), автоінтертектуальною основою якої була однойменна повість. Модифікація народної думи про Марусю Богуславку стала фабульною підставою однойменної історичної трагедії (1897), головна героїня якої, викрадена ординцями з рідного краю, прагне поновити гармонію буття. Романтична поетика притаманна трагедії "Остання ніч" (1899), що надає реальним подіям повстання волинян проти польської шляхти в Луцьку (1702) пасіонарного пафосу. Настанови історичного міметизму та умовності з елементами домислу відтворювали духовну атмосферу реконструйованої минувшини, тісно переплетеної з народницькими уявленнями про життя. Головний герой Степан Братковський, молодий "шляхтич руський", особисто знайомий з Палієм, Самусем, Іскрою, – "на диво великий народовець" – уособлював не лише керівника народного збройного резистансу, а й унаочнював образ національно свідомої особистості, народника, призначеного глядачам для наслідування. М. Старицький поступово відходив від епізації драми, що засвідчує його мелодраматична п'єса "Юрко Довбиш" з жанровими ознаками романсу. Автор долав хронікально-описову манеру, завдяки чому виразилася романтична типізація трагічного героя як вияву загального крізь особливе.

М. Старицький не обмежувався тією чи тією тематикою, як і М. Кропивницький чи І. Карпенко-Карий. Репертуар корифеїв українського театру поповнювався п'єсами з життя інтелігенції, тому драматурги зверталися до розкриття її зв'язку з народом, розуміння суті мистецтва, що було важливим аспектом культурницького резистансу. М. Старицький у психологічній драмі "Талан" (1893), присвяченій Марії Заньковецькій, що стала прототипом головної героїні Лучицької, висвітлив напружені колізії вибору актриси між обов'язком і покликом серця в силовому полі любові, родини і сцени. Героїня змушена

була долати спротив аристократки-свекрухи та підступні інтриги заздрісників. "Сморідний морок і задуха" переповнює російськомовну п'єсу "Крест жизни" (1901) драматурга, отруюючи існування мешканців одного з "університетських міст Росії" та інтригана, "мільйонера й мецената" Гольштейна, який травмує душу Ніни, деморалізує Сумкевича та інших. Здатен протистояти йому вірний "святості ідеалів" Володимир Наумов.

Ось таким був корифей українського театру М. Старицький, затиснутий у лещата не ним інспірованих конфліктів.

Дискусія і висновки

Феномен театру корифеїв парадоксальний, адже він сформувався і досяг нечуваних результатів у драматургії і сценічному мистецтві у ситуації, коли величезного тиску російської деспотії на українство. Воно знайшло внутрішні сили не тільки для адекватної відповіді на безжальні виклики історії, а й утвердилося через театр, фокусуючи в ньому пасіонарну енергію культурницького резистансу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонович, Д. (2003). *Триста років українського театру. 1619–1919 та інші твори*. ВІП.

Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Феміна.

Карпенко-Карий, І. (Тобілевич, І. К.). (1960). *Твори: У 3 т.* Т. 3. Держлітвидав.

Новиков, А. О. (2006). *Художній універсум Марка Кропивницького*. Майдан.

Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари*. Наукова думка.

Старицький, М. (1965). *Твори: У 8 т.* Т. 8. Дніпро.

Франко, І. (1982). *Зібрання творів: у 50 т.* Т. 33. Наукова думка.

Франко, І. (1983). *Зібрання творів: у 50 т.* Т. 34. Наукова думка.

REFERENCES

Antonovych, D. (2003). *Three Hundred Years of Ukrainian Theatre: 1619–1919 and Other Works*. VIP [in Ukrainian].

Franco, I. (1982). *Collected Works: In 50 vols*. Vol. 33. Naukova Dumka [in Ukrainian].

Franco, I. (1983). *Collected Works: In 50 vols*. Vol. 34. Naukova Dumka [in Ukrainian].

Karpenko-Karyi, I. (Tobilevych, I. K.). (1960). *Works: In 3 vols*. Vol. 3. Derzhlitvydav [in Ukrainian].

Novykov, A. O. (2006). *The Artistic Universe of Marko Kropyvnytskyi*. Maidan [in Ukrainian].

- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Selected Works: Dramatic Works. Prose. Poetry. Memoirs*. Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. (1965). *Works: In 8 vols. Vol. 8. Dnipro* [in Ukrainian].
- Yefremov, S. (1995). *History of Ukrainian Literature*. Femina [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 03.12.25

Прорецензовано / Revised: 04.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Yurii KOVALIV, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-3262-9837

e-mail: profkovaliv@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE PASSIONARY ACT OF THE CORYPHAEI OF UKRAINIAN THEATRE

The article, dedicated to honoring this year's anniversary celebrants Marko Kropyvnytskyi (22 May 1840 – 21 April 1910) and Mykhailo Starytskyi (14 November 1820, according to Vol. Polishchuk on the basis of relevant documents, – 27 April 1904), not only addresses the illumination of their contributions to the formation of a professional Ukrainian theatre, the shaping of its repertoire, and the emergence of a new type of dramaturgy, but also substantiates their adequate response to the challenges of a reality unfavorable to national culture, literature, and art. Together with the Tobilevych brothers (M. Sadovskyi, P. Saksahanskyi, I. Karpenko-Karyi), Mariia Zankovetska, Hanna Zatyркевич-Karpynska, I. Zahorskyi, A. Maksymovych, and others, they dared to undertake a passionary act of cultural and educational resistance. Borrowing the name from the leader of the chorus of ancient Greek theatre, having found a niche within the repressive Russification policy of the Russian Empire, they mounted a cultural and educational resistance to it, while at the same time elevating Ukrainian theatre from an amateur level to a world-class one, comparable to the Meiningen Theatre. It played a significant constructive artistic and social role in a devastated national life, "becoming the only hearth around which Ukrainian forces could gather," "feeling itself as a driving force of the Ukrainian movement" (Antonovych, 2003, pp. 146–147), and turning into a tribune of educational resistance. Despite the fact that the Kyiv Governor-General O. Drenteln, guided by an amendment to the Ems Ukaz, banned performances within Kyiv Governorate, the coryphaei successfully toured the Kuban region, Voronezh region, Saratov, Moscow, St. Petersburg, and Warsaw. They represented socio-domestic theatre with elements of ethnography (M. Kropyvnytskyi), romantic-heroic theatre (M. Starytskyi), and socio-realist theatre (I. Karpenko-Karyi), which underwent certain changes, evolving into the "Theatrical Society of Russian–Little Russian Artists" (P. Saksahanskyi) and the stationary theatre of M. Sadovskyi in the Kyiv People's Trinity House, and later

influenced Les Kurbas's experimental "Young Theatre," offering an alternative Ukrainian dramaturgy within the framework of modernism.

Keywords: *theatre, coryphaei of Ukrainian theatre, dramaturgy, stage art, troupes, play, performance.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results

Сергій ЛУЧКАНИН, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-3318-6916

Researcher ID: AAD-2740-2020

e-mail: luchkanyn@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ ОЛЬГИ СТРАШЕНКО: РЕМІНІСЦЕНЦІЇ, ОБРАЗИ, ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

У статті розглядається малодосліджений і маловідомий аспект діяльності сучасної української письменниці Ольги Страшенко (1950–2015) – її драматургічна спадщина, представлена у трьох виданнях – "Драматичні поеми про Київську Русь" (2007), "Сім вибраних п'єс" (2004) і "Театральна афіша. 30 нових п'єс" (2014). Охарактеризовано історико-культурний контекст появи драматичних поем та комедій (переважно) авторки, пояснено творчі уподобання письменниці, наведено паралелі з історичним минулим театру та його роллю за різних історичних обставин. Коротко згруповано п'єси за тематикою та жанровими різновидами, схарактеризовано особливості появи окремих творів. Детальний суто літературно-лінгвістичний аналіз п'єс – завдання на майбутнє, у цьому – перспективність статті.

Ключові слова: *Ольга Страшенко, драматична поема, драма, комедія, ремінісценції*

Вступ

У статті розглянуто творчий доробок сучасної української письменниці Ольги Страшенко (1950–2015) в галузі драматургії. Якщо про Страшенко-прозаїка та перекладачку з багатьох інших мов (передусім з латинської та румунської) уже писали, то її драматургічну спадщину охарактеризовано вперше.

У дослідженні застосовано культурно-історичний, порівняльно-історичний, дескриптивний і текстологічний методи аналізу драматичних поем та переважно комедій Ольги Страшенко.

Постановка проблеми. Кожна епоха має свій театр, тобто свій голос. Ще на зорі нашої цивілізації драматургія була первісним виконанням дифірамбів на теми релігійних свят, а вже пізніше вона стала мистецтвом сцени. У Давній Греції театр був школою життя, а в Давньому Римі поступово звівся до балагану. І нині театр не стоїть на місці, він у пошуку нових форм, сюжетів, хоч і не завжди вдалих, можна сказати, що публіка вже стомилася від надміру апатичних сцен, від смакування насильства, психопатії тощо.

Театр – це віддзеркалення суспільства, його спільна територія, і ми всі відповідальні за те, як на цій території живеться. І ось у цьому питанні хуторянська психологія завдає лише шкоди. Театр – не обгороджений муром, де кожен облаштовує своє особисте життя, це територія, нива чи сад, яка скоріше за склом, і кожному зі сторони видно, що там саджають і на який смак. А ще при бажанні можна кинути каменем і розбити це скло...

У конкуренції з іншими видовищами – а межа ХХ і ХХІ століть уперше за всю історію людства так широко оперує саме зоровими, а не вербальними образами – театру варто відшукати свою естетичну нішу. Бо він ніколи не виграє боротьбу за глядача ні в грандіозних спортивних матчів, ні в галасливої велелюдності естрадних шоу, ні в технічних трюків кінематографа. Зате театр має унікальну і неперевершену зброю – безпосередній енергетично-смісловий обмін між індивідумом у залі і особою на сцені

Важливим показником театральної культури є визначення творчої позиції театру в його репертуарі, у цілісності художньої стратегії. При її формуванні в більшості українських театрів спостерігається (принаймні, донедавна) значне ігнорування сучасною українською драматургією. Подекуди на столичних сценах бачимо хіба що твори Олександра Ірванця, Неди Неждани, Тетяни Іващенко, Анатолія Крима, Ірени Коваль, Олександра Марданя, Наталі Ворожбит, Оксани Забужко (за романом "Польові дослідження українського сексу"). На жаль, у репертуарі немає талановитих п'єс Василя Фольварочного,

Ярослава Верещака, Валерія Герасимчука. Або п'єси актриси-драматурга Тетяни Нещерет, яка відносно недавно, 2007 року, пішла засвіти. А ще є імена: Надія Симчич, Володимир Сердюк, Павло Ар'є, Артем Вишневський, Анна Багряна, Олена Клименко, Олег Миколайчук-Низовець, Сергій Щученко, Олександра Погребінська, Олекса Сліпець, Катерина Бабкіна, Сергій Лисенко, Олег Гончаров, Валерій Бобрович, Олег Юніш, Артур Млоян, Юлія Капуста, Олександр Гаврош. Їхні п'єси часом виринають на кону того чи того українського театру.

Однак багато режисерів сповідують правило: "Краще назад, до "Гамлета", чи до "Наталки-Полтавки" й "Мартина Борулі". Тут готова сценографія, глядач їх знає, і перед авторами запобігати не треба. Тому доводиться чути: "Український театр нагадує дике поле, що густо заросло бур'янами. Молодих режисерів на ньому практично не видно. Пронизливих нових п'єс – теж". "Ми живемо в провінційному гетто, і в умовах внутрішньої культурної ізоляції змушені підтримувати себе імпортованими фільмами й книгами. Але театр не привезеш у кишені, не оціниш, подивившись DVD, його потрібно відчути".

Треба інтегруватися в процеси життя, тим більше в наш час воєнного протистояння. А ще театр – то країна парадоксів, бо ще Шекспір (1564–1616) стверджував, що *totus mundus agit historionem* "увесь світ грає театр". Проблему соціалізації особистості, виховання людини, здатної стримувати егоїстичні поривання, жити в згоді з іншими людьми, поставили ще французькі класицисти XVII ст. – Корнель, Расін, Мольєр – які наголошували на необхідності людини мати почуття суспільної дисципліни. Як уже показував той же Вільям Шекспір, найвидатніший гуманіст доби Пізнього Відродження, індивідуалізм ренесансних людей може обернутися таким боком, що суспільство перетвориться у "війну всіх проти всіх" (*bellum omnium contra omnes*). У пізній драмі Шекспіра "Буря" (1612) говориться, що під час бурі неаполітанський король Алонзо й міланський герцог Антоніо з усім своїм оточенням рятуються з потоплюючого корабля й опиняються на невідомому острові, де прагнуть запровадити свої, звичні їм порядки:

почалися змови і замаху на життя, розгулялися порочні пристрасті. Але на острові живе Просперо, колишній міланський герцог, підступно позбавлений влади братом Алонзо Антоніо; Просперо судить і карає нелюдяне суспільство, руйнує злочинні задуми, попереджає і знищує зло. У "Бурі" Шекспір закликає до створення нового світу, без приниження, насильства і жорстокості. Вимога прихильників класицизму підкорятися порядку, обов'язку, моральному закону не являла собою лише підпорядкування феодально-абсолютистській державній машині, але мала ширше значення: вона виступала і як вимога дотримуватися правил поведінки, традицій, суспільних інститутів тощо. Не випадково якобінці з Робесп'єром (1758–1794) на чолі, які під час Великої французької буржуазної революції 1789–1794 рр. виражали інтереси революційно-демократичної буржуазії, що виступала у союзі з селянством і плебейством, високо оцінювали Расіна, найвидатніший французький просвітник XVIII ст. Вольтер (1694–1778) також не поривав із принципами класицизму. У захисті "дисциплінуючого" начала саме і виявляється "цивілізуюча" роль абсолютизму та його культури, що обґрунтував Томас Гоббс та французькі класицисти XVII-початку XVIII ст. Завдяки цьому "дисциплінуючому" началу формувалися духовні основи для об'єднання нації. І при цьому театр повинен зберегти своє національне обличчя, хоч як би не дошкуляли образливими ярликами, такими як "хуторянство", "культивуванням консерватизму" та відсталість від процесу глобалізації (детально див.: Лучканин, 2020, с. 96–97).

У театральній царині драматургія Ольга Страшенко займає принагідне місце, адже письменниця, палка шанувальниця театру, написала майже півсотні п'єс. Не всі вони рівні, деякі – просто емоційні сплески. Під враженням занять Історичного клубу "Холодний Яр" (президент Роман Коваль) вона опанувала героїчну тематику, написавши п'єси "Іван Сірко – кошовий-характерник", "Гетьманський сон" (Про Петра Конашевича Сагайдачного), "Не падай, зірко!" (про *гетьмана Павла Скоропадського*). На нашу думку, цей третій твір на історичну

тематику – п'єса для читання, бо надто розлога, тому недарма авторка її розділила на дві. Перший начерк цієї п'єси Ольга Страшенко зробила ще 2003 року, коли відзначали 130-річчя з дня народження Павла Скоропадського, і на урочистості приїхала його донька Олена Павлівна Скоропадська зі своїм чоловіком. Це спілкування для Ольги Страшенко було настільки яскравим, що виник задум п'єси "Не падай, зірко!" Сама пані Олена Скоропадська (5 серпня 2014 року Олена Павлівна померла у віці 95 років) у розмові з письменницею схвалила таку назву й основні тодішні розділи майбутньої п'єси.

Під враженням від відвідин язичницької громади на чолі з волхвинею Зореславою (вона ж професор Галина Лозко) та істориком-волхвом Едуардом Добжанським написані п'єси "Божий розкол", "Живий бог Перун", драма-феєрія "Купало", "Калита-Сонце". Знайомство й спілкування з видатним письменником Сергієм Плачиндою вилилось у написання драм "На світанку нашої Оріяни", "Калита-Сонце" та ін.

Результати

Ольга Страшенко (1950–2015) – доволі відома поетеса, прозаїк, драматург, перекладач. Закінчила з відзнакою бібліотечний факультет Київського державного інституту культури. Працювала в бібліотечній системі Києва, у 1974–2001 – завідувачка київської бібліотеки імені Юрія Смолича. Член Національної спілки письменників України з 1997 року. Нагороджена Почесною відзнакою НСПУ (двічі – 2010, 2015), Грамотою НСПУ та багатьма відомчими відзнаками. Лавреат премій імені Василя Симоненка (1995), Республіканського конкурсу "Майстри гумору" (1988) та програми "Мистецький олімп України" (2009). Лавреат Літературної премії імені Юрія Горліса-Горського (2015; посмертно).

Авторка поетичних книжок: "Вишивала мати" (1990), "Пам'ятник на шарнірах" (1991), "Полонянка" (1994), "Вітряні Гори" (1995), "Полювання на тигра... й не тільки на нього!" (Байки та притчі про тварин) (2006), "Прочитайте ту славу" (2016); прозових історичних романів "Візантійський лукавець" у 2-х томах (2005, 2006); "Закохана імператриця" (Єлизавета

Петрівна та Олексій Розумовський) (2009); "Пані Наталя – баламутниця жінок" (Художньо-документальний роман про Наталю Кобринську на тлі епохи) (2013); книги для дітей "Гуска з намистечком на шиї" (Оповідання, билиці та казки) (2009); збірки гуморесок "Світ урятувався, бо сміявся" (порція перша; порція друга) (обидві – 2017); драматургії "Сім вибраних п'єс" (2004), "Театральна афіша (30 вибраних п'єс)" (2014) та "Драматичні поеми про Київську Русь" (2007); літературознавчих досліджень "На перехресті двох Муз. Діалоги в Пущі-Водиці" (2005; у співавторстві), "Кобзар Віктор Лісовол – співець козацької долі" (2008). Перекладала з давньогрецької, латинської, білоруської, румунської, італійської, французької й англійської мов, авторка книг "Вибрані переклади та присвяти світочам зарубіжної літератури" (2007) та "Поетичні переклади та присвяти світочам зарубіжної літератури, перекладачам і фахівцям-зарубіжникам" (post mortem, 2018), її переклади вміщені також у виданнях "Хрестоматія румунської поезії XIX–XX ст." (2002), "Поезія "До зірки" Міхая Емінеску мовами народів світу" (2003), "Давньогрецька класична лірика" (2006), "Елліністична поезія" (2007), "Історії римської літератури" І.П. Мегели (2009, 2012), "Хист і глузд. Теорія і практика перекладу" (2012).

Основна частина. Свого часу Ольга Страшенко дуже хотіла стати актрисою. Починаючи з 1967 року, після закінчення середньої загальноосвітньої школи, вона робила спроби вступити в усі доступні їй театральні заклади (Театральний інститут (на той час назва) імені Івана Карпенка-Карого, студію при театрі імені Івана Франка), відвідувала театральну студію тодішнього Жовтневого палацу культури в Києві та при заводі Шампанських вин, при Куренівському парку культури імені Фрунзе... Та театральню обдарованій дівчині не судилося. Але вогник сценічного завзяття вона пронесла через десятки років як сумлінний театральний глядач, як уважний поціновувач класичного мистецтва, зрештою, як талановитий драматург.

Ще 1988 року Ольга Страшенко дебютувала двома історичними віршованими драмами: "Княжий Літописець" та "Взяття на

щит", які, однак, були опубліковані аж через 20 років (Страшенко, 2007). У них дія відбувається в улюбленому авторкою XII столітті – і це ремінісценції з її першим історичним романом "Візантійський лукавець", написаний 1988–1993 роках, хоча побачив світ лише 2005–2006 року. У першій п'есі йдеться про боротьбу за київський престол поміж князями Ізяславом Мстиславовичем та Юрієм Долгоруким, якого отруїли кияни в 1157 році. Друга п'еса – час князя Андрія Боголюбського (котрий уже відмовився від експансії на Київ і облаштував свій праросійський закуток – Велике Владимирське князівство), але був отруєний у тодішньому Заліському краї своїми ж боярами, серед яких опинилася його княгиня Улита! До речі, то був перший боярський замах на великопрестольного князя в історії Київської Русі.

По-своєму значимі соціально-побутові п'еси письменниці: "Той, хто вертає жінкам молодість" (1997 рік), "Магія землі" (2004 рік), "Політ над Ялтою на дельтаплані" (2004 рік); п'еси на теми видавничо-письменницького життя, свідком якого доводиться бути драматургу: "Моє ім'я на титульній сторінці" (2001 рік), "Хом'ячок" (2002 рік), "Операція "Пуща-Водиця" (2004 рік) та кіносценарій "Лаври" (2003 рік); а також твори, в яких піднімається завіса церковницького життя в різних його виявах та відродження прадавнього язичництва: "Божий розкол" (2000 рік), "Мій друг – архієпископ" (2001 рік), "Екскурсії по святих місцях" (2001 рік) та "Сам собі князь" (2002 рік). На тему зв'язки й всенародної боротьби – героїчна драма-містерія "Гетьманський сон" (2002 рік) і кіносценарій (2004 року) "Казати чи не казати?" (*Розповідь ветерана*).

Ользі Страшенко довелося брати участь у виборчих кампаніях, що вилилось у таких п'есах: "Війна паперових зміїв" (1999 рік) та "Корабель-бордель" (2002 рік).

Звичайно, цей поділ на теми дещо умовний, бо Ольжині персонажі – то представники різних професій, сфер людського життя, тому, як бачимо, коло уподобань відомої сучасної драматургині надзвичайно широке.

Впадає в очі те, що письменниця полюбить давати в одному й тому ж сценічному акті паралельні мізансцени, як-от: у п'есі

"Корабель-бордель" діалог Микити й Килини Шапкобранців, а на іншому боці сцени в той же час діалог протилежної шлюбної пари – Артура та Феоніли Каюків! Або в п'єсі "Магія землі" – паралельно звучить діалог церковного плану в Інституті мовознавства й у видавництві "Право слави!", де йдеться про відстоювання язичництва. Як тут не згадати невмирущого Миколу Куліша, де в його "філологічній" комедії "Мина Мазайло" звучать паралельно дві комічні сцени: на одному боці сценічного кону вчать звук "Г" української мови, а в другій частині тут же нав'язується вимова звуку "Г" російською.

У першу книгу вибраних п'єс (Страшенко, 2004) авторка подала сім творів. Це комедії, трагікомедія, побутова п'єса та героїчна драма.

"Шуба для свахи" – одвічна тема сватання й пошуки судженого, що заводить на різні путівці навіть жінку немолодого віку...

"До нас їде посол!" – політична феєрія, в якій проглядають проєкції на нашу сучасність, і, можливо, глядачі за фантастичною країною Чамайданією вгадають конкретне державство...

У п'єсі з претензійною назвою "Корабель-бордель" ідеться про вибори як невичерпне джерело для пера комедіографа. Недарма, коли одного класика спитали, чи важко бути драматургом, він відповів, що легко. "Адже в цьому мені допомагає парламент і весь уряд..."

У двох наступних творах – "Гетьманський сон" та "Зброєносці Науки" виявляється цікаве переселення епох. Якщо дійові особи комедії "Гетьманський сон" поринають в оточення гетьмана Петра Сагайдачного, то в комедії про "науковців" (яких ой як багато порозводилося в нашому суспільстві) "Зброєносці Науки" видатний гетьман Богдан Хмельницький сам буквально вривається в богемне зібрання нинішньої вченої братії і наводить "по-гетьманському" лад.

Як ми зазначали вище, були в Ольги Страшенко і літературно-мистецькі комедії, опубліковані переважно у виданні 2014 року (Страшенко, 2014): "Моє ім'я на титульній

сторінці", "Лаври", "Комедія з хором", "Життя в балеті", "Портрет", "Бібліотечний новорічний карнавал", "Хом'ячок".

У змалюванні епох і подій, персонажів і конфліктів авторка домагається виняткової художньої достовірності, правдивості художнього образу, який "пече і гріє", примушує замислитися над нашою минувиною і сучасністю, над сенсом свого існування. Усі п'єси Ольги Страшенко – цілком реалістичні твори з інтригуючим сюжетом, хвилюючими перипетіями, несподіваним фіналом. Драматург не прагне модернізувати стиль, як це притаманно модерністичним викрутасам модних у "псевдоелітному" академічному літературознавстві п'єсах С. Беккета чи А. Камю, які потрібні хіба що "авторам", що їх "породили" та відірваним від життя "вченим". Завдання художньої літератури, на тверде переконання письменниці – якоюсь мірою змінити світ на краще, гуманізувати його, зробити людей добрішими, людянішими, бо ще мудрі латинці говорили – *artes molliunt mores* "мистецтво пом'якшує звичаї". У той же час драматичному перу Ольги Страшенно притаманна висока художність, вона не спрощується в стилістиці, не допускає мовної вульгаризації персонажів, надмірної побутовості розмовного стилю.

Насамкінець наведемо цитату з передмови письменниці до видання її п'єс 2014 р.: "І зараз усе, що бачу й хвилює душу – хочу висловити в сценках. Чи то події під час письменницьких виступів, чи подорожей, чи подій Майдану як революції честі. А скільки прикладів людських доль, які підпорядкували себе захисту рідної України внаслідок суворого протистояння в так званій "гібридній війні" з кланом очільника федерації, котрий "заплутав" свій народ. Насамперед інформаційним свавіллям!

У житті в мене враження здебільшого гумористичні й сатиричні. Адже наше буття – калейдоскоп, і переважно в ньому відтінки саме комедії та трагікомедії, часом феєрії... Якби люди глибше задумувались над життям, а не тільки сприймали те, що нам показують, щоб уміли дивились на себе збоку й посміхались... то не наближали б кінець нашої цивілізації" (Страшенко, 2014, с. 5).

Дискусія і висновки

Драматургія – то синонім поняття драми як літературного роду. Через те навіть театральній енциклопедії написано: "Драматургія – рід літературних творів, передбачених для виконання на сцені". Упевнені, що окремі комедії Ольги Страшенко заслуговують на сценічну інтерпретацію та глибші літературознавчі дослідження після нашого ознайомлюючого нарису про драматургічну спадщину письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Страшенко, О. (2004). *Сім вибраних п'єс*. Науковий світ.
Страшенко, О. (2007). *Драматичні поеми про Київську Русь*. Науковий світ.
Страшенко, О. (2014). *Театральна афіша. 30 нових п'єс*. Видавничий дім Дмитра Бураго.
Лучканин, С. (2020). *Історія класичної філології*. Видавничий дім Дмитра Бураго.

REFERENCES

- Strashenko, O. (2004). *Seven Selected Plays*. Scientific World [in Ukrainian].
Strashenko, O. (2007). *Dramatic poems about Kievan Rus*. Scientific World [in Ukrainian].
Strashenko, O. (2014). *Theatrical poster. 30 new plays*. Dmytro Burago's Publishing House [in Ukrainian].
Luchkanyan, S. (2020). *History of classical philology*. Dmytro Burago's Publishing House [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 08.12.25

Прорецензовано / Revised: 09.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Serhii LUCHKANYN, DSc (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0003-3318-6916

Researcher ID: AAD-2740-2020

e-mail: luchkanyan@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

HISTORY AND MODERNITY OF OLGA STRASHENKO'S DRAMATURGY: REMINISCENCES, IMAGES, CHARACTERIZATION

The article examines a little-researched and little-known aspect of the activity of the contemporary Ukrainian writer Olga Strashenko (1950–2015) – her dramaturgical heritage, presented in three editions – "Dramatic Poems about Kyivan Rus" (2007), "Seven Selected Plays" (2004) and "Theatrical Playbill. 30 New Plays" (2014). The historical and cultural context of the appearance of

dramatic poems and comedies (mainly) by the author is characterized, the creative preferences of the writer are explained, parallels with the historical past of the theater and its role in various historical circumstances are given. The plays are briefly grouped by theme and genre varieties, the features of the appearance of individual works are characterized. A detailed purely literary and linguistic analysis of the plays is a task for the future, this is the perspective of the article.

Keywords: *Olga Strashenko, dramatic poem, drama, comedy, reminiscences.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Наталія НАУМЕНКО, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

Національний університет харчових технологій, Київ, Україна

ПРИЙОМ "СЦЕНА НА СЦЕНІ" В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто твори української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, частково або повністю збудовані на засадах прийому "текст у тексті". Установлено, що зазначений композиційний принцип, хоч і не завжди стосується показу театального дійства, зумовлює взаємодію кількох формозмістових площин у межах твору. Очевидною є вона передусім у доробку Лесі Українки: у драмах "У пущі", "Лісова пісня" та "Камінний господар" прийом вставної сценки працює на розкриття особливостей внутрішнього світу персонажів, тоді як в архітворах І. Карпенка-Карого ("Житєйське море") та М. Старицького ("Талан") розігрування класичної п'єси нерозривно пов'язано з перипетіями життя та творчості самих акторів. Усе це символізує рух до подієвих первин театального дійства як такого, за умови показу подій неординарних, на ґрунті яких виникають і розв'язуються або лишаються відкритими конфлікти.

Ключові слова: українська драматургія, прийом "сцена на сцені", іронія, двосвіття, конфлікт, формозміст, театральне мистецтво.

Вступ

Іронічно-дискурсивна практика сьогодення, елементом якої є "риторика подвійного зв'язку та повторення", за визначенням Тамари Гундорової (Гундорова, 2009, с. 134), – або "театралізована мовна гра", за В. Бутом (Boothe, 1974, р. 151), творення багатопланової смислової реальності, – зумовлює той факт, що чільним її жанровим концептом можна вивести драматичний твір, збудований на засадах "театру в театрі" (синоніми – "сцена на сцені", "п'єса у п'єсі", "драма у драмі", "вистава у виставі").

Теоретична проблема застосування прийому "сцени на сцені" як чинника творення іронічного стилю у драматичному дійстві доволі складна й перебуває в епіцентрі активних наукових та мистецьких дискусій. Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії. Під поняттям "гри" в драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах "театру в театрі", здебільшого є комедією.

Поставши як показ театральної зали, "сцена на сцені" може розіграватися в будь-якому закритому або відкритому просторі: у театральній гримерній, у квартирі, на майдані, в божевільні, на острові тощо.

Драматург, будуючи сюжет комедії, підбирає життєві **факти**, **настрої** та **погляди**, змальовує **постаті**, які заслуговують осуду (у нашому дослідженні це Платон Хвиля, Людмила Ваніна, антрепренер Усай у "Житейському морі" І. Карпенка-Карого; Юрій Котенко, Катерина Квятковська та безіменні клакери у "Талані" Старицького; в інших українських комедіях – Саватій Гуска та його родина, Мина Мазайло, тьотя Мотя з Курська, Малахій Стаканчик у творах М. Куліша; голова колгоспу Таран та інші чоловіки-персонажі "Фараонів" О. Коломійця). У комедії будь-яка випадковість умотивована закономірністю дії, логікою комедійного характеру (Сахновський-Панкеев, 1966, с. 52).

Нагадаймо: драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу (Семенюк, Гуляк, Науменко, 2015, с. 276).

Мета цієї статті – на основі аналізу українських драматичних творів початку XX століття, збудованих на засадах "театру в театрі", визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Історико-типологічний, текстуальний та контекстуальний аналіз архітворів Лесі Українки, І. Карпенка-Карого та М. Старицького дозволили, базуючись на особливостях індивідуального стилю кожного письменника, установити їхній внесок у розширення жанрово-стильових характеристик драматичного твору, заснованого на прийомі "театру у театрі". Метод повільного прочитання "close reading" допоміг виявити специфіку взаємовпливу художнього простору персонажа, автора та реципієнта завдяки їх розглядові у тексті драми паралельно з концептами іншими видами мистецтва – режисури, сценографії, акторської майстерності.

Огляд літератури. Проблема "театру в театрі" в українській літературі є досі не вповні дослідженою й тому актуальною. У сучасних публікаціях із історії сучасної драматургії "п'єси у п'єсі" згадано у парадигмі студій доробку Івана Карпенка-Карого (Ю. Ковалів, Людмила Дем'янівська, В. Івашків, Галина Ступницька), Миколи Куліша (Наталія Кузякіна, С. Іванюк, Мар'яна Шаповал, Я. Голобородько, В. Мукан, В. Працьовитий), а останнім часом – Ігоря Костецького (Соломія Павличко, В. Мукан), Володимира Діброви (Олена Бондарева, Оксана Когут), Валерія Герасимчука (Тетяна Вірченко, Галина Каспів, Олена Хомова).

Зокрема, Оксана Когут, детально аналізуючи п'єси сучасних українських авторів, наголошує на концепті опозиційності, окресленому прийомом "сцени на сцені": *"Поліфонія об'єктно / суб'єктних співвідношень персонажів у подвійно кодованих сюжетах дозволяє декодувати архетипні сюжети та образи. Ігровий модус є визначальним у моделюванні "вбудованих" сюжетів вистав, спогадів, зйомок. Просціювання прийому "театру в театрі" / "текст у тексті"... відбувається також при допомозі "оприявлення", "підглядання", "імітації відсутності гри", "відчуження", "творення", "цитування"* Когут 2007, с. 82).

Слушно зауважує Наталія Веселовська, що застосування прийому "п'єса у п'єсі" дозволяє авторам увиразнити та поглибити психологізм сучасних українських драм: *"Ігрові поля в п'єсах паралельно співіснують, перетинаються, взаємопроникають, нашаровуються, балансують між свідомістю і підсвідомістю або зосереджуються на найнижчих рівнях*

несвідомого. Функцію психологізації почасти виконує і сюжетна ретроспекція". Дослідниця наголошує також на арт-терапевтичних функціях такого прийому: "За психотерапевтичним принципом розгортається драматична подієвість у сюжетах з використанням прийому "гра у грі" / "театр у театрі": імітація діагнозу та лікування / розважання, врежітні вивільнення несвідомого через ігрову реальність / симулякр помсти" (Веселовська, 2016, с. 157).

Але однаковою мірою це стосується й класичних архітворів. І не лише присвячених перипетіям театрального життя, становлення та розвитку акторського стилю, а й тих, де "сцена на сцені" є виразником внутрішнього багатопланового світу персонажа.

Виклад основного матеріалу. Наприклад, про первини "тексту у тексті" в драмах Лесі Українки можна говорити, зважаючи передусім на інтертекстуальні мотиви та навіть побіжні згадки про театр, сценічне мистецтво (див. Шаповалова 1976, с. 150).

Так, уже в найпершій Лесиній драмі – прозовій "Блакитній троянді" театральні інтенції звучать у репліках Люби Гощинської: *"Я піду на сцену. Моя коронна роль буде – Джульєтта"* (тут наявна й цитата з монологу героїні Шекспіра у третій дії, що його Люба репетирує для вечірки з нагоди заручин) та Ореста Груїча: *"Я глядітиму тебе так, що й вітрові не дам повіять на тебе"* (у п'ятій дії) (Українка, 1975, т. VII, с. 141). Останні слова – алюзія до гамлетівського:

*Вітрам небес не дав би надто грубо
Дихнути їй в обличчя...* (Шекспір, 2003, с. 17),

як висловився принц Данський про убитого батька.

До монологу Гамлета – за структурою, драматизмом, риторичними запитаннями, анафорами та білим п'ятистопним ямбом – подібний монолог скульптора Ричарда Айрона ("У пущі"):

...Що ж я хотів
змінить в сій статуї? Над чим робити?
Кінчати? Ні... Наблизить до природи?
Взірця нема... Фантазії дать волю?
Не б'є моя фантазія крилами,
бо зламані...

(Спускає покривало.)

Чого ж мовчиш ти, думко?

Рятуй мене!.. Чогось замерло серце...

Втомилось битись? Так... І я втомився...

(Сідає на край п'єдесталу статуї.)

(Українка, 1975, т. V, с. 120–121).

В одній із сцен Айрон розповідає про карнавал у Венеції, в якому й сам брав участь, – і водночас по-театральному візуалізує її перед глядачами, створюючи скульптуру. Дерево ламається у нього в руці – як на сміх, після репліки "тихесенько, щоб не сполохать... мрії"; а зате глина підкоряється його задумові (Науменко, 2023, с. 96).

Вагання уже зрілого героя, марні його намагання знайти в собі хоч іскру колишнього великого таланту (Гундорова, 2009, с. 379; Хороб 2002, с. 115) перегукуються з такими словами Гамлета:

Так роздум робить боягузів з нас,

Рішучості природжений рум'янець

Блідою барвою вкриває думка,

І збочує величний намір кожен,

Імення вчинку тратячи... (Шекспір, 2003, с. 67).

Драма "Камінний господар" залучає алюзії до іншого шекспірівського архітвору – трагедії "Макбет". Часом це ідентичність у побудові мізансцен – наприклад, Дон Жуан, прибувши на учту, коли всі гості вже сидять біля столу, сідає на чільне місце покійного на той час Командора і здригається, побачивши портрет небіжчика напроти себе у стіні; постать Командора у дзеркалі нагадує появу Духа Банко; Бірнамський ліс (у Шекспіра) та камінь, із якого виготовлено статую (у Лесі), олюднюються і стають носіями духу смерті. Подібними є деякі діалоги обох п'єс: як Леді Макбет схиляє чоловіка до лиходійства, так і Донна Анна вмовляє Дон Жуана повторити його колишній злочин.

Та найголовнішим мотивом, який сполучає обидва твори, є ідея влади, волі до влади, послідовно втілена в головних жіночих партіях (Ненадкевич, 1932, с. 31–32).

Ознакою, за якою "Камінного господаря" можливо зарахувати до інтерпретації "п'єси у п'єсі", є також сталі амплуа персонажів, а найголовніше – мовні засоби, які їх оприявнюють:

- пристрасні, екзальтовані промови Дон Жуана: *"...Сяя постать / була мов буйна хвиля, а тепер / подібна до тії каріатиди, / що держить на собі тягар камінний... Кохана, скинь же з себе той тягар! / Розбий камінну одіж! ...Се тільки сон, камінна змора! / Я розбуджу тебе вогнем любові!"*;

- лаконічні афоризми Командора: *"Найвища скеля / лише тоді вінець почесний має, / коли зів'є гніздо на ній орлиця"*;

- логічна послідовність доказів Донни Анни: *"Сама звила я се гніздо на скелі, / труд, жах і муку – все переборола / і звикла до своєї високості. / Чому не жити й вам на сім верхів'ї? / Адже ви маєте крилатий дух – / невже лякають вас безодні й кручі?"*;

- іронічні дотепи Сганареля: *"Я доказав би кращого лицарства, / Якби-то я був пан, а ви – слуга"*;

- ліричність, певною мірою – романтична піднесеність Долорес: *"Я вже сама до себе не належу. / Вже й се видиме тіло не моє, / сама душа у сьому тілі – дим / жертвовного кадила, що згорає / за вашу душу перед Богом..."*.

Прикладом "сцени на сцені" у чистому вигляді є карнавал у будинку дона Пабло де Альвареса: тут Донна Соль виступає у масці соняшника, Дон Жуан у мавританському костюмі, "уклоняється по-східному"; його переслідує Чорне Доміно (Долорес), тощо. Розлога авторська ремарка супроводжує сцену:

З горішнього поверху чути грім музики. Починаються танці, що розпросторюються на горішній рундук і галерею. Донна Анна йде в першій парі з Дон Жуаном, потім її переймають інші паничі по черзі. Командор стоїть на розі ніші, прихилившись до виступу стіни, і дивиться на танці. "Чорне доміно" зорить здолу і непомітно для себе виходить на освітлене місце перед рундуком. Дон Жуан, скінчивши танець, схилиється на балюстраду, завважає "Чорне доміно" і зіходить уділ, воно тим часом поспішно ховається в тінь (Українка, 1975, т. VI, с. 101).

Такі самі широкі ремарки у драмі-феєрії "Лісова пісня" переростають у поетичні малюнки пір року, співвіднесені із зародженням, розвитком і згасанням інтимних почуттів та переживань головних дійових осіб і, отже, самі собою виступають п'єсами у п'єсі:

Провесна. По узліссі і на галяві зеленіє перший ряс і цвітуть проліски та сон-трава. Дерева ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись. На озері туман то лежить пеленою, то хвилює од вітру, то розривається, одкриваючи блідо-блакитну воду. В лісі щось загомонило, струмок зашумував, забринів, і вкупі з його водами з лісу вибіг "Той, що греблі рве" – молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяга на ньому міниться барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими золотистими іскрами. Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду; туман розбігається, вода синішає (Українка, 1975, т. V, с. 202).

Персоніфікація природи, що так мальовниче показується в ремарках, відповідає жанрові п'єси, її гуманістичному пафосові. Дослідник міфопоетики "Лісової пісні" Л. Скупейко стверджує, що картина ця "відображає певний екзистенційний стан – екстратемпоральний момент існування ab origine, від початку" (Скупейко, 2006, с. 71).

Феєричність, мотив двосвіття, метаморфози та сновидіння, казкові та міфічні образи – формозмістові домінанти поетики "Пісні...", де, за авторитетним висловом М. Зерова, "...до ідейної глибини, яскравості діалогу, розмаїтості тем та мотивів прилучаються рух, різноманітність дії, зорова мальовничість сцен" (Зеров, 2003, с. 743).

Два світи – казковий та реальний – постійно перебувають у стані взаємопроникнення: то Лукаш потрапляє до світу лісових істот (зустрічаючись із Мавкою, перетворюючись на вовкулаку й назад на людину), то Мавка – до світу людей, безуспішно намагаючись займатися звичними господарськими справами. Слід наголосити й на таких образах, як Пропасниця та Доля: вони певною мірою міфічні, а певною – алегоричні, що й

наближує "Лісову пісню" до середньовічного міраклю (Науменко, 2023, с. 100).

Два світи взаємодіють не лише на змістовому, а й на формальному, передусім версифікаційному, рівнях. Сцени лісових ігрищ написано римованим віршем, здебільшого хореем ("*Куцю, Куцю, / Поцілуй у руцю!*"), а сцени з життя села – білим п'ятистопним ямбом. Загалом мова драми – це "тонка поезія", що має при цьому суто місцеві волинські чари" (Одарченко, 1995, с. 145).

Комедії І. Карпенка-Карого й сьогодні хвилюють читача та глядача – завдяки життєвій правді, яскравості та колоритності образів – цілої галереї типів тогочасного суспільства, які прийшли в його твори з самого життя; майстерному оперуванню фольклорними мотивами, народною мовою.

Мав рацію Іван Франко: *"Твори Івана Карпенка-Карого, першого нині майстра на ниві української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень..."* (Франко, 1981, с. 479).

Навіть побіжний погляд на поетику драматургії І. Карпенка-Карого свідчить про те, що автор значно випередив свій час, застосовуючи прийоми, характерні для багатьох сучасних п'єс: *гостро пародійний гротеск* (у *"Розумному та дурні"*, *"Ста тисячах"*, *"Суєті"*, *"Житейському морі"*), *химерно-довільні засоби показу дійсності – видіння, мрії, сни* (у *"Мартині Борулі"*, *"Хазяїні"*), *промовисту ономастику, очуднення*.

Галина Ступницька у порівняльному дослідженні європейської та української драматургії кінця XIX–XX століть визнає образи акторів Івана Барильченка та Степана Крамарюка з комедії *"Житейське море"* архетипними (Ступницька, 2018, с. 3–4). На її думку, тут діє власне юнгівський архетип *"Персони"*, під яким, у тому числі, мається на увазі театральна маска; як відомо, він являє собою індивідуальну систему адаптації або остаточно обрану манеру ставлення до світу. Слід звернути увагу, що Персона, за К.-Г. Юнгом, – це те, чим людина насправді не є, але водночас і те, чим вона сама, так як і інші, себе вважає (*"Про архетипи колективного несвідомого"*).

Одначе можна розширити цю парадигму, додавши сюди образи короля та блазня, мудреця та учня, значною мірою – навіть Батька, що його, по суті, втілюють обоє персонажів (Науменко, 2023, с. 101).

У "Житейському морі" стрижневе місце відведено *"тісному взаємозв'язку ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, розгляду крізь жартівливу призму важливих, злободенних питань, які належить розв'язати дійовим особам, а також синтезу аналітичної думки із засобами гумористичного увиразнення. Змальовуються розчарування в житті людини, яка з гіркотою усвідомлює, що стала жертвою обставин, заручником власних ілюзій"* (Ступницька, 2018, с. 10).

Композиційною новизною в цьому творі, за нашими спостереженнями, є перехід від показу "сцени на сцені" до "сцени за сценою", специфічних рис театральної "кухні", що надалі відібі'ється у комедіях ХХ століття.

Початок другої дії й створює іронічну двоплановість формозмісту п'єси, яка тримається аж до кінця. Саме тоді, коли на сцені дають Шекспірівського "Отелло", за лаштунками відбувається дивна вистава на кілька дій:

Кактус. Тихо, Бога ради, тихо! Там трагедія, а ви тут кумедію ламаєте! (Зника.)

Крамарюк. Тихо, тихо, Павлино Павливно! Там трагедія – Отелло убива Дездемону (Карпенко-Карий, 2004, с. 310).

Портний. В публіці був сміх, Іван Макарович ляяв Софію Іванівну, Денис Павлович п'яний заступався за жінку, а в чім діло – не розібрав (Карпенко-Карий, 2004, с. 312).

На очах реципієнта в шекспірівську трагедію вклинюється комедія в повсякденному стилі, та й не одна, а кілька відразу.

За сценою – Іван Барильченко у короткій перерві між виходами намагається втішити молоду статистку Надю, яку прима Ваніна погрожувала облити сірчаною кислотою; актриса бальзаківського віку Павлина Райська скаржиться колезі Крамарюкові на молодого коханого, який покинув її задля багатой

вдови; до гримерної навідується пан Крутицький з двома неслухняними дітьми, один із яких, бавлячись, розбиває дзеркало.

А на сцені – оплески акторам "домашнього театру"; сольний виступ залізничника Круглякова, який при всьому чесному народі за вухо виводив із зали свою дружину – затяту шанувальницю таланту Барильченка; конфлікт останнього з партнеркою, котра в найбільш драматичній сцені "Отелло", як кажуть у народі, "не в тему" захрипіла, мов "недорізане поросся".

Внутрішня дія – "сцена на сцені", або ж "сцена за сценою" в "Житейському морі" розвивається паралельно з основною, інколи гублячись у ній чи зливаючись із нею (Новиков, 2015, с. 104–105; Науменко, 2023, с. 103). Для Івана Барильченка гра стає моделлю повсякденної поведінки: не випадковим у тексті п'єси є словосполучення "домашня вистава", котре може правити навіть за жанровий визначник. І це не лише вищезгадана сварка Круглякова з дружиною-театралкою, що *"дві шляпи побила й уранці хрипить, як з перепоя"* (Карпенко-Карий, 2004, с. 311), а й зіткнення Івана з Ваніною та Марусею одночасно (Карпенко-Карий, 2004, с. 326).

Окрім цього, завдяки "текстові у тексті" на повен зріст постають і проблеми театрального репертуару, ставлення до газетних рецензій на вистави (Івашків, 2011, с. 165) та й самі принципи написання таких рецензій, зокрема представниками "жовтої преси" на кшталт тогочасного таблоїду "Лисичий хвіст".

Змінюючи локації (будинок та театральна гримерна Барильченка, готельний номер), Карпенко-Карий кожен з них перетворює на сценічний майданчик, на якому відбувається не лише руйнування ілюзій (передусім ілюзії ідеального сімейного життя головного героя), а й співудари істинних акторських інтенцій і запитів невибагливої публіки:

Барильченко. ...Іде хороша, строга комедія – кажуть "Скучно", іде драма – кажуть: "У нас своя щоденна драма"! Давайте голих жінок, давайте веселого, веселого... (Карпенко-Карий, 2004, с. 325).

Аналогом "Житейського моря" як способу "вивести на сцену інтелігентні класи" можна визнати драму М. Старицького

"Талан". Розгортаючи життєву долю Марії Лучицької, талановитої актриси типової української театральної трупи, митець, подібно до І. Карпенка-Карого, порушив низку актуальних проблем, що стосувалися місця і ролі творчої інтелігенції в українському суспільстві кінця XIX століття.

Головною проблемою, розкритою перед реципієнтом через прийом "театр у театрі", виступають "свобода особистості, її стосунки з оточенням, душевна розхристаність, марні пошуки внутрішнього комфорту, гармонії в собі" (Ніколаєнко, 2005, с. 79). Колізії вставної п'єси на історичну тему (з життя молодого Богдана Хмельницького) переплітаються з життєвими перипетіями самої Марії Лучицької, її стосунками з партнерами та керівництвом трупи, взагалі специфікою театального життя, у якому "потрібні люди" можуть улаштувати акторові як успіх, так і провал:

Маринка (*веде за руку Жалівницького*). Серденько, я зараз підслухала, що клакери змовлялись шикати Марусі.

Жалівницький. Невже? Така підлість? І це Квятковська! І знайшлися такі гаспиди, щоб їй підслухитись...

І тут, як і у "Житейському морі" Карпенка-Карого, крізь текст класичної п'єси пробивається реальний конфлікт між Марією Лучицькою та Антоном Квіткою, ознаменовані переходом віршової мови у прозову:

Котенко. Подалі, геть! Від пані ляхом тхне

І щоки ще палають од цілунків.

Лучицька. Я не винувна...

Котенко. Силою б то взяв?

Лучицька. О, гвалтом... Я... боролась до загину...

Квітка. Неправда!... <...>

Лучицька. Боже! То він... шукала... ним жила... (*В ложу, з сльозами*).

Я думками тебе шукала всюди,

Я серденьком з тобою лиш жила!

Котенко. Може, з Тимком?

Квітка (*скажено, не звертаючи на Квятковську уваги*). Ні, ні! А з Жалівницьким!.. Не вір змій!

Лучицька. Ай, що се?

Квятковська (*показавшись Лучицькій*). Ха-ха-ха! (*Вибіга*).

Лучицька (*непритомно*). Вона, вона там! З ним! Наді мною сміються, глузують... Ай, рятуйте!! <...>

Квітка. Вона мене дурила, дурила!!

Лучицька (*нервово, істерично, а потім несамовито*). З нею! Укупі з нею?! Мало назнущались, так іще тут привселюдно зняти на посміх, на публіку поставить? Це панський вчинок!.. Я довірила вам свою душу, свою честь... А ви все потоптали ногами і вигнали мене з хати, як негідь, як покидьку... Це панський вчинок! Ще з полюбовницею мене банітувать прийшли! Ай, пане, та чи є ж що нижче, що підліше на світі?! (*Старицький, с. 84–90*).

За канонами драматичної іронії, і без того тонка грань між грою та реальністю зникає до цього переходу.

До іронічної тональності спричинюється також ономастичний аспект: і це не лише подібність прізвищ Квітка та Квятковська. Прізвище головної героїні – Лучицька, вірогідно, похідне від дієслова "лучитися", тобто "траплятися, ставатися", отже, натяк на неминучу трагічну подію. Друге значення цього дієслова – "єднатися" (звідси й "сполучення", і "розлука"), а по ходу п'єси воно має декілька суперечливих значень – і душевне єднання актриси зі своїми героїнями, і неможливість поєднатися з коханим чоловіком (Науменко, 2023, с. 105–106). Звернення М. Старицького до театральної тематики дозволило розширити коло осмислюваних проблем, зокрема підійти до питання митця і мистецтва, творчої особистості, вибору між особистим щастям та служінням мистецтву, яке згодом стане однією з актуальних проблем, що розроблятимуться у творчості наступної генерації українських письменників.

Історичні реалії кінця XIX – середини XX століття не могли не позначитися на сюжетисти тогочасної української драматургії. Твори про мистецтво та митців були поодинокими, однак завдяки прийому "сцени на сцені" вони допомагають створити уявлення про специфіку розвитку національного театру.

Дискусія і висновки

Справжнім "квестом" стало дослідження "сцени на сцені" в українській літературі. До певного часу ані п'єс-репетицій, ані п'єс-вистав у нашому письменстві не було – поодинокими винятками були "Житейське море" І. Карпенка-Карого, "Талан" М. Старицького. Але тим цікавіше знаходити в нашій драматургії твори з бодай незначними елементами "сцени на сцені", оскільки функції цього прийому вбачаються набагато більш різноманітними, ніж звичайне висміювання ганджів внутрішньотеатрального краєвиду. Під час роботи вдалося знайти спорадичні вияви даного прийому в доробку Лесі Українки: серед них – алюзійність "Блакитної троянди", "Камінного господаря", "У пущі", романтичне двосвіття та ігрові елементи "Лісової пісні". Та саме її творчість, на нашу думку, засвідчила новаторський для української драматургії тренд розвитку – вихід "сцени на сцені" за межі суто театрального дійства та набуття нею статусу формозмістового чинника "двосвіття". Саме через його "магічний кристал" не лише персонажі, а й читачі та глядачі здатні осягнути, осмислити, пропустити крізь себе реалії свого часу.

Підставою для побудови конфлікту у творах Івана Карпенка-Карого та Михайла Старицького, заснованих на композиційному принципі "сцена на сцені", виступають непорозуміння між акторами та режисером-постановником, негаразди зі сценічною технікою, у драмі-виставі – також втручання у хід дії глядачів, чії горизонти очікування не збігаються з задумом автора вставної п'єси, що неминуче призводить до зіткнення протилежних думок.

Подальше детальне вивчення драматичних творів, заснованих на прийомі "вистави у виставі", актуальне й у категоріях рецептивної естетики, надто ж якщо йдеться про спостереження за роботою акторів. Тоді очевидними постають принципи втілення сценічних образів не лише обумовлених у п'єсі, а й ролей "драматурга", "режисера-постановника", "машиніста сцени", "музикантів" та інших працівників театру. Ключовим тут, окрім традиційного "руйнування ілюзій", стає повсякчасне "пере-сотворіння" конкретного сценічного архівтуру в різних часопросторових площинах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Веселовська, Н. В. (2016). *Психологізм української драматургії XXI століття: дис. ... канд. філол. наук* (10.01.01). Житомир.
- Гундорова, Т.І. (2009). *Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму*. Критика.
- Зеров, М. (2003). Леся Українка та її "Лісова пісня". *Українське письменство* (с. 740–745). Вид-во С. Павличко "Основи".
- Івашків, В. (2011). *Іван Карпенко-Карий: життя і творчість*. Навчальна книга – Богдан.
- Карпенко-Карий, І. К. (2004). Житейське море. *Майстер драми* (с. 278–337). Грамота.
- Когут, О. (2007). Прийом "театру в театрі" в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського НПУ. Вип. Літературознавство*, 31, 69–83. Вид-во Тернопільського НПУ.
- Науменко, Н. В. (2023). *Прийом "сцени на сцені" – чинник іронічного формозмісту в літературному творі: монографія*. Вид-во "Сталь".
- Ненадкєвич, Є. О. (1932). Українська версія світової теми про Дон-Жуана в історично-літературній перспективі. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DonJuan.html>
- Ніколаєнко, В. (2005). Діалектичні параметри конфліктності у драмі М. Старицького "Талан". *Південний архів. Філологічні науки*. Вип. XXVIII (с. 78–82). Вид-во ХДУ.
- Новиков, А. О. (2015). *Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX століття: монографія*. Харківське історико-філологічне товариство.
- Одарченко, П. (1995). *Українська література: Розвідки різних років*. Смолоскип.
- Сахновський-Панкєсєв, В. (1966). *Мистецтво комедії*. Мистецтво.
- Семенюк, Г. Ф., Гуляк, А. Б., Науменко, Н. В. (2015). *Літературна майстерність письменника: підручник*. Вид-во "Сталь".
- Скупейко, Л. І. (2006). *Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки: монографія*. Фенікс.
- Старицький, М. П. Талан. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=322>
- Ступницька, Г. І. (2018). *Жанрові особливості комедії в англійській, німецькій та українській драматургії (кінець XIX – початок XX ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук* (10.01.05). Київ.
- Українка, Леся (1975). *Зібрання творів: у 12 т.* Наукова думка.
- Франко, І. Я. (1981). З останніх десятиліть XIX віку. *Зібрання творів: у 50-ти т. Т. XLI: Літературно-критичні праці* (с. 471–531). Наукова думка.
- Хороб, С. І. (2002). *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)*. Плай.
- Шоповалова, М. С. (1976). *Шекспір в українській літературі*. Каменяр.
- Шекспір, В. (2003). *Гамлет, принц Данський* (пер. з англ. Г. Кочура). Альтерпрес.
- Boothe, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press.

REFERENCES

- Boothe, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press.
- Franko, I. Ya. (1981). From the Last Decades of the 19th Century. *Collection of Works: in 50 vol. Vol. XLI: Literary Critical Works* (p. 471–531). Scientific Thought [in Ukrainian].
- Hundorova, T. I. (2009). *ReVElation of the Word: Discursion of the Early Ukrainian Modernism*. Criticism [in Ukrainian]
- Ivashkiv, V. (2011). *Ivan Karpeno-Karyi: Life and Works*. Educational Book – Bohdan [in Ukrainian].
- Karpenko-Karyi, I. K. (2004). The Sea of Life. *The Drama Master* (p. 278–337). Literacy. [in Ukrainian].
- Khorob, S. I. (2002). Ukrainian Modernist Drama at the End of the 19th – the Beginning of the 20th Century. (*Neoromanticism, Symbolism, Expressionism*). Path [in Ukrainian].
- Kohut, O. (2007). The "Theatre within a Theatre" Means in Plotting the Modern Ukrainian Dramaturgy. *Scientific Notes of Ternopil NPU, Literary Studies, 31*, (p. 69–83). Ternopil NPU Publishers [in Ukrainian].
- Naumenko, N. V. (2023). *The "Stage within a Stage" Means as the Factor to Create the Ironic Form-and-Substance in a Literary Work: the Monograph*. Steel Publishers [in Ukrainian].
- Nenadkevych, Ye. O. (1932). The Ukrainian Version of the Universal Don Juan Theme in the Historical and Literary Perspective [in Ukrainian]. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DonJuan.html>
- Nikolayenko, V. (2005). The Dialectical Parameters of Conflict Making in the Drama "Talan" by M. Starytskyi. *The Southern Archive, XXVIII, Philological Sciences* (78-82). KhSU Publishers [in Ukrainian].
- Novykov, A. O. (2015). *Ukrainian Theatre and Dramaturgy: from Ancient Times to the Beginning of the 20th Century: The Monograph*. Kharkiv Historical-Philological Society [in Ukrainian].
- Odarchenko, P. (1995). *Ukrainian Literature: The Researches of Different Years*. The Torch [in Ukrainian].
- Sakhnovsky-Pankeyev, V. (1966). *The Art of Comedy*. The Art [in Ukrainian].
- Semeniuk, H. F., Huliak, A. B., Naumenko, N. V. (2015). *Literary Mastery of a Writer: A Workbook*. Steel Publishers [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet, Prince of Denmark* / transl. from English by H. Kochur. Alterpress [in Ukrainian].
- Shapovalova, M. S. (1976). *Shakespeare in Ukrainian Literature*. Stonebreaker [in Ukrainian].
- Skupeiko, L. I. (2006). *Mythical Poetics in Lesya Ukrayinka's "Forest Song": the Monograph*. Phoenix [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. P. *The Talent*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=322>
- Stupnytska, H. I. (2018). *The Generic Specifications of a Comedy in English, German and Ukrainian Dramaturgy (the end of the 19th – the beginning of the 20th century): abstr. dis. ... cand. philol. sci.* (10.01.05). Kyiv [in Ukrainian].

Ukrayinka, Lesya (1975). *Collection of Works: in 12 vol.* Scientific Thought [in Ukrainian].

Veselovska, N. V. (2016). *Psychologism of the 21st Century Ukrainian Drama: Diss. ... Cand. Philol. Sci.* (10.01.01). Zhytomyr [in Ukrainian]

Zerov, M. (2003). Lesya Ukrayinka and Her 'Forest Song.' In: *Ukrainian Writings* (p. 740–745). Initials [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 10.12.25

Прорецензовано / Revised: 11.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Nataliia NAUMENKO, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

National University of Food Technologies, Kyiv, Ukraine

THE "STAGE WITHIN A STAGE" MEANS IN UKRAINIAN DRAMATURGY AT THE END OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The author of this article analyzed the Ukrainian drama works written at the end of the 19th – the beginning of the 20th century, which are partially or completely composed on the basis of 'the text within a text.' There was confirmed that the aforementioned compositional factor, albeit not always dealing with the display of a theatrical action, can be a propeller of the interaction between several formal and substantial dimensions within a single drama. This interaction is apparent in Lesya Ukrayinka's heritage: taking into consideration that her early drama 'Blakytna troyanda' ('The Light-Blue Rose') is the only one to be connected with the scenic arts, we should point out that the other plays – 'U puschi' ('In the Wilderness'), 'Lisova Pisnya' ('The Forest Song') and 'Kaminnyi Hospodar' ('The Stone Master') the method of the included sketch would work at the revelation of the specifications of the characters' internal world and psychic intentions.

On the other hand, in the masterpieces 'Zhyteiske more' ('The Sea of Life') by Ivan Karpenko-Karyi and 'Talan' ('The Talent') by Mykhailo Starytskyi, directing or acting out the classical play, namely Shakespeare's 'Othello' or the tragedy by an unknown dramatist, based on the events occurred in the 17th century Ukraine, is inextricably connected with the collisions of life and activity of the actors themselves. All the factors studied would symbolize the persevere movement to the event initials of the theatrical art as it is, providing that the events shown in the play are extraordinary and thenceforth serve as the basis for the dramatic conflicts to emerge and be solved (or remain open).

The further detailed research on the drama works based on 'the stage within a stage' means, either in Ukrainian or in any other literature, would be relevant as well in terms of receptional esthetics, especially when it comes to the observations

on the actors' activity. Apart from the 'illusion crash' traditional to such kind of dramas, the constant 're-creation' of the certain scenic masterpiece in various temporal and spatial dimensions becomes the signpost in the play studied.

Keywords: *Ukrainian drama, the 'play within a play' technique, irony, duality, conflict, form-content, theatrical art.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Анатолій НОВИКОВ, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 000-0001-5158-960X

e-mail: anatoliy14208@ukr.net

Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка, Глухів, Україна

ЖІНКИ В ЖИТТІ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО

У статті досліджено дискурс стосунків Марка Кропивницького з жінками, передусім із рідними та коханими. Серед них – мати, мачуха, перша й друга дружини, а також кілька інших представниць прекрасної статі, зокрема Антоніна Маркович, Марія Старицька та інші. Зауважено, що мати митця, Капітоліна Іванівна, була позашлюбною донькою панночки й офіцера, який загинув на війні ще до її народження. Через це дівчинку передали на виховання в родину колишнього кріпака Івана Дубровинського. Примітно, що у драматурга склалися напружені стосунки з матір'ю. Це зумовлено тим, що в дитинстві вона завдала йому серйозної психологічної травми, покинувши сім'ю заради гусарського офіцера. Акцентовано, що мачуха М. Кропивницького, Явдоха Петлішенко, не приділяла належної уваги дітям свого чоловіка, а батько часто був відсутній через службові справи. Відтак малий Марко разом із сестрою нерідко ночував у когось із кріпаків.

Наголошено, що перша дружина М. Кропивницького, Олександра Вукотич, була молодшою за нього на десять років, мала привабливу зовнішність і залюбки брала участь разом із ним в аматорських виставах. Однак їхній шлюб був нетривалим (1868–1880), оскільки Олександра померла від дифтериту після дванадцяти років подружнього життя, залишивши сорокарічного чоловіка з двома малолітніми дітьми.

Підкреслено, що наступною обраницею митця могла стати двадцятишестирічна полтавка Антоніна Маркович. Їхній роман розвивався переважно у форматі листування впродовж трьох місяців – від жовтня 1880 р. до січня 1881 р. Уже ширилися чутки про їхнє скоре одруження, однак з невідомих причин цього не сталося. Також зауважено, що влітку 1883 р. у М. Кропивницького був нетривалий роман із сімнадцятирічною Марією, старшою донькою Михайла Старицького. Проте стосунки не склалися, ймовірно, через відмову її

батька, який не бажав, щоб юна донька пов'язала свою долю з набагато старшим чоловіком.

У розвідці зазначено, що другою дружиною М. Кропивницького стала двадцятидев'ятирічна лікарка Надія Гладуценко, з якою він познайомився 1887 р. під час гастролей своєї трупи в Петербурзі. Майже все її подружнє життя з драматургом минуло на Харківщині, у садибі чоловіка на хуторі Затишок, де головними заняттями Надії були виховання дітей та лікарська практика, здебільшого на волонтерських засадах.

У висновках підсумовано, що відомості про жінок, з якими контактував М. Кропивницький, допомагають сформувати більш цілісне уявлення про нього як особистість і митця.

Ключові слова: *мати, мачуха, Олександра Вукотич, Антоніна Маркович, Марія Старицька, друга дружина.*

Постановка проблеми. У травні 2025 р. виповнилося 185 років від дня народження відомого українського драматурга, актора, режисера й засновника національного професійного театру на теренах Наддніпрянщини Марка Кропивницького. Його пращури походили з багатого і впливового шляхетського роду, який веде свій початок щонайменше з другої половини XIV ст., тобто з доби Великого князівства Литовського. Проте з часом рід збіднів, а після приєднання наприкінці XVIII ст. Поділля, де жили предки драматурга, до Російської імперії дід митця хоч і вважався дворянином, однак мав довести свою належність до цього стану. Відтак батько його змушений був заробляти на життя власною працею – служив управителем поміщицькими маєтками. Тож майже відразу після закінчення Бобринецької повітової школи 1856 р. неповнолітній Марко почав служити дрібним канцеляристом, віддаючи весь вільний час аматорським виставам, а з 1871 р. перейшов на професійну сцену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти літературної й театральної діяльності Марка Кропивницького досліджували Максим Киричок ("П'єса М. Л. Кропивницького "Дай серцеві волю, заведе у неволю" в українському літературному і театральному контексті другої половини XIX століття"), Петро Киричок ("Марко Кропивницький і театральне мистецтво Криму"), Лариса Мороз ("Комедія чи

трагікомедія? (З творчого досвіду Марка Кропивницького")), Ростислав Пилипчук ("Історія українського театру" (від витоків до кінця XIX ст.)). Більш системно творчий доробок митця вивчався автором цієї розвідки, зокрема у докторській дисертації та низці монографій і статей, присвячених його спадщині ("Художній універсам Марка Кропивницького", "Учитель корифеїв: життя Марка Кропивницького" тощо) Водночас заявлена тема в жодній праці досі не розглядалася як окрема завершена студія.

Мета статті – представити тему жінки в житті Марка Кропивницького як окрему, цілісну наукову розвідку.

Виклад основного матеріалу. Упродовж життя Марко Кропивницький зустрічав чимало жінок, з якими його пов'язували різні стосунки – родинні, дружні чи романтичні. Почати логічно з матері – Капітолїни Іванівни. Точна дата її народження невідома. Відомо лише, що в червні 1901 р., коли вона померла, їй, за словами драматурга, було повних 83 роки (Кропивницький, 1960, с. 152). Однак його син Володимир зауважував: "Гадаю, що вік указано не зовсім вірно... Цілком імовірно, що на момент смерті бабусі було не більше як 81 рік" (Кропивницький, 1968, с. 72). Отже, народилася Капітолїна приблизно між 1818 та 1820 рр.

Не менш заплутаним є й питання походження Капітолїни Іванівни. У своїх мемуарах Марко Кропивницький зазначає, що його мати виховувалася в родині колезького реєстратора Івана Андрійовича Дубровинського, який "служив по панах капельмейстером" (Кропивницький, 1960, с. 151). Проте ця сім'я не була її рідною. Насправді батьками дівчинки були "поміщиця, панна Л-цька" та офіцер, який пообіцяв одружитися з нею після повернення з походу, але загинув на війні. Названим же батьком дитини став утікач-кріпак із Ярославської губернії, який служив музикантом у кріпацькому оркестрі.

Із цим чоловіком так само пов'язана романтична історія: у нього закохалася донька поміщика і, завагітнівши, щоб урятувати коханого від жорстокої кари, ублагала капельмейстера батькового оркестру Івана Дубровинського, який був уже на божій дорозі ("в останнім градусі чахотки"), віддати її коханому

свої документи (Кропивницький, 1960, с.152). З цими документами утікач подався до Херсонської губернії, де став працювати капельмейстером. Проте один із місцевих поміщиків помітив, що він зовсім не володіє українською мовою, хоча видає себе за місцевого. Під тиском фактів музикант був змушений зізнатися, ким є насправді. Поміщик погодився не видавати його за умови, що той одружиться з його коханкою-кріпачкою, від якої від нього вже був син, а також удочерить дівчинку – дитину від доньки цього ж поміщика. Окрім того, він пообіцяв звільнити майбутню дружину музиканта з кріпацтва та дати за нею щедрий посаг. Саме цією дівчинкою і була майбутня мати Марка Кропивницького.

У сім'ї, крім двох прийомних дітей, народилося ще шестеро – п'ять синів і дочка. Проте життя з жінкою, яку він не кохав, не склалося, і новоспечений капельмейстер почав сильно пиячити. П'яний він часто розганяв родину по стайнях, горищах, селянських хатах. Найбільше страждали прийомні діти: "він часто бив їх різками". Саме за цим заняттям Лука Кропивницький – батько драматурга – одного разу застав Дубровинського, коли почув на подвір'ї "страшенний крик і гвалт" (Кропивницький, 1960, с. 152–153). Лука заступився за дівчину, вона йому сподобалася, і через певний час вони побралися.

Ця незвичайна історія пізніше знайшла відображення у драмі Марка Кропивницького "Перед волею" (1899), де в центрі подій – енергійна панна Оріся, її батько-поміщик Аристарх Підгайний, кріпак-скрипаль Юрко, а також літній керівник оркестру Петро Діброва.

У молоді роки мати драматурга була дуже вродливою, але водночас і легковажною. Вона чудово співала, танцювала й володіла багатьма музичними інструментами – фортепіано, скрипкою, флейтою, гітарою, гусями та іншими. Її близькою подругою була княгиня Кантакузен, у садибі якої часто відбувалися гучні оргії. Одного разу, коли чоловіка не було вдома, Капітолїна Іванівна, узявши вузол, няньку й наймолодшого дворічного сина Володимира, кудись хутко поїхала у натачанці, запряженій четвіркою гнідих коней. Згодом з'ясувалося, що вона залишила сім'ю заради гусарського офіцера Рудзевича.

Марко запам'ятав випадок, який стався згодом у їхньому селі Катеринівці. Шинкар Лейзор Леймановський, вказуючи на двох пихатих жінок, сказав дітям: "Ото стоїть з попадею ваша маменька". Діти кинулися до неї, але вона відвернулася і мовила: "Візьміть від мене цих щенят" (Кропивницький, 1960, с. 160). Пізніше, коли Марко навчався в Бобринецькій повітовій школі, він часто бачився з матір'ю, яка тоді також жила у Бобринці. Вона навчала його, меншого сина Володимира та кількох чужих дівчат грі на музичних інструментах. "Дивувало мене те, — згадує драматург, — що мати з чужими дітьми обходилась далеко ласкавіш і лагідніш, ніж зо мною та з Володею; завжди була нас по руках, якщо не так держали руки або помилялися в нотах. <...> Чужим мати купувала гостинці і дарунки, а нам ніколи" (Кропивницький, 1960, с. 199).

На схилі літ Капітоліна Іванівна розшукала свого вже знаменитого сина у Харкові (очевидно, це сталося у 1889 р.) й залишилася в його сім'ї до кінця життя. Однак, як зазначає Володимир Кропивницький, у стосунках між батьком і бабусею завжди відчувалася напруга. "Глибока рана, заподіяна у дитинстві вразливій дитині, коли мати раптом залишила батька з двома маленькими дітьми, мабуть, ніколи не загоювалася!" (Кропивницький, 1968, с. 70).

Доречно дати характеристику і Марковій мачусі Явдосі Петлішенко, яку після втечі дружини Лука Іванович спершу найняв нянькою для своїх дітей, а згодом узяв за дружину, попередньо викупивши з кріпацтва. Стосунки ці, однак, лишалися неофіційними, оскільки перший шлюб драматургового батька залишався нерозірваним. Явдоха була класичною мачухою: щойно чоловік їхав на службу, вона разом із родичами влаштовувала вдома гучні п'яні застілля. Маркові ж та його сестрі діставалися переважно лайка та штурхани. Нерідко до цих оргій приєднувався й батько, і тоді діти, забуті дорослими на добу чи й більше, змушені були ночувати в оселі когось із кріпаків. Маркове "напівсирітство" вельми нагадує дитячі роки малого Тараса Шевченка.

Надзвичайно теплими були стосунки Марка з його старшою сестрою Ганною. Певно, це пояснюється тим, що вони разом

зростали і ділили між собою всі радощі й печалі. Відомо, що майже завжди, приїжджаючи до рідного краю, М. Кропивницький знаходив час відвідати сестру на хуторі поблизу Бобринця, де вона мешкала з чоловіком. Остання їхня зустріч відбулася наприкінці березня 1910 р., за місяць до смерті письменника. Тоді його племінник, син Ганни Луківни Микола Сочеванов, запросив дядька до Бобринця взяти участь у трьох українських виставах – "Наталці Полтавці", "Пошились у дурні" та "По ревізії" – разом із місцевими аматорами. Драматург скористався нагодою погостювати в рідної людини. "Брат і сестра багато говорили, згадували минуле, сміялись і плакали" (Кропивницький, 1968, с. 187).

Цікавими були й стосунки Марка Кропивницького з жінками, яких він кохав. У молоді роки представниць прекрасної статі приваблювала в ньому передусім імпозантна зовнішність, а згодом – і слава актора, режисера, драматурга та засновника ушлявленого театру корифеїв. Хоча сучасники залишили чимало спогадів про митця, описів його зовнішності збереглося небагато. Численні світлини дають певне уявлення про нього в різні роки. "Оскільки обличчя у Марка Лукича мало правильні крупні риси, – зауважує його син Володимир, – то воно було дуже фотогенічним, і батько завжди добре виходив на карточках. Але, зважаючи на рухомість його обличчя і багатство міміки, судити про схожість з ним фотографій можна тільки в тому разі, коли розглядати кілька різних карточок, коли вони одна одну доповнюють" (Кропивницький, 1968, с. 30).

Про Кропивницького в молоді роки згадує тернопільський журналіст і адвокат Євген Олесницький, якому в 1875 р., ще гімназистом, пощастило побувати на кількох виставах за участю митця. Він описав свої враження від ролі Хоми Кичатого ("Назар Стодоля"). І сам актор, і створений ним образ залишили в душі юнака глибокий слід. Олесницький бачив перед собою високого тридцятичотирирічного чоловіка міцної, проте не огрядної статури, з виразними рисами обличчя і "сильним звучним голосом". Кропивницький у його сприйнятті був утіленням чоловічої краси – саме такими він уявляв запорозьких козаків (Спогади..., 1990, с. 26).

Схожими барвами змальовує митця і його син: "Батько, – зауважує Володимир Кропивницький, – мав, по суті кажучи богатирську будову тіла і чудове здоров'я. На зріст трохи вищий середнього, широкий у плечах, правда, дещо повнущий, він складений був пропорціонально. При його солідній комплекції мав дуже легку ходу, хоча важив тоді більше семи пудів. <...> Риси обличчя у Марка Лукича були правильні. <...> Очі в нього були карі, волосся темно-шатеневе, недовге, зачісувалось завжди назад. <...> До самої смерті в батька не було й натяку на лисину" (Кропивницький, 1968, с. 29).

Спогади про своє чи не перше кохання залишив сам Кропивницький. Попри привабливу зовнішність, він тривалий час не міг зав'язати тривалих стосунків: особи протилежної статі фліртували з ним, але не бачили в ньому перспективного нареченого – дрібний чиновник без статків і кар'єрних можливостей. Згодом він зустрів Марію – дівчину з багатой родини, яка, здавалось, вирізнялась серед інших. Вони зустрічалися пів року, Марко бував у неї вдома, але вона лише гралася його почуттями і не давала жодної надії на одруження. Усвідомивши безперспективність цих стосунків, він різко їх обірвав.

Через дванадцять із половиною років, уже відомим актором, він зустрів Марію в Полтаві. Побачивши афішу з його прізвищем, вона запросила його в гості. Колишня його пасія вже була заміжня за викладачем військової гімназії й мала п'ятьох дітей. Попри це, вона була привітною і залюбки запрошувала Кропивницького за нагоди відвідувати її оселю (Кропивницький, 1960, с. 272–273).

Того ж, 1868 р., під час танців у бобринецькому клубі Марко познайомився з юною Олександрою Вукотич. Це кохання було взаємним. Олександра була сиротою, але мала значний посаг: батьки залишили доньці чималі статки. Виховувала її тітка Марфа Зайковська, власниця розкішного будинку в Єлисаветграді (нині – меморіальний музей М. Кропивницького).

У записках Єлисаветградської Владимирської Богоматері церкви зазначено: "1868, мая 22-го первым браком сочетались жених, исправляющий должность письмоводителя Елисаветградского городского сиротского суда Марк Лукин сын Кропивницкий,

православный, 27-ми лет и невеста, дочь поручика Константина Вукотича Александра, православная, 17-ти лет. Обвенчал протоиерей Василий Демиденков".

У цих даних є неточність: 22 травня 1868 р. Кропивницькому було вже 28 років. Він характеризував свою першу дружину як велику філантропку: отриману у спадок землю вона продала колишнім батьковим кріпакам на найвигідніших умовах. Маючи гарну зовнішність (хоч і дещо огрядну фігуру), невисокого зросту, Олександра успішно грала в аматорських виставах, виконуючи в українських та російських водевілях ролі субреток, зокрема, Галі ("Бувальщина" А. Велісовського), Прісіньки ("Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка), Марії Антонівни ("Ревизор" М. Гоголя) та ін. (Кропивницький, 1960, с. 223).

На жаль, шлюб тривав лише близько дванадцяти років. На початку 1880 р. Олександра раптово померла від дифтериту, заразившись від чужої дитини, якою опікувалася. Після її смерті в митця залишилися двоє малих дітей – п'ятирічна Маруся і десятирічний прийомний син Костянтин. Згодом основні риси характеру першої дружини драматурга знайшли втілення в образі головної героїні його драми "Олеся" (1891).

Намагаючись якось улаштувати сімейне життя, восени 1880 р. Кропивницький зав'язує стосунки з Антоніною Маркович – сестрою письменника Дмитра Марковича. Йому тоді було сорок, їй – двадцять шість. Позналилися вони, ймовірно, під час поїздки митця до Полтави для участі в місцевому аматорському гуртку. Про цей роман свідчать тринадцять листів драматурга. У них він навіть викладає свою біографію, що є свідченням серйозності його намірів. Серед полтавців уже ширилися чутки про близьке весілля, але листи дедалі частіше засвідчують сумніви Марка щодо спільного майбутнього. В останньому збереженому листі (12 січня 1881 р.) він, по суті, наголошує на своїй неспроможності забезпечити родину: "Ми обоє добре знаємо, що статки – це один із головних чинників, на яких тримається добробут і спокій сімейного життя; ми добре усвідомлюємо, що таке статки: 2000 р. на рік – це не статки, а підмога до статків. <...> Я не здатний накопичувати кошти на чорний день, хоча знаю, що він мене не омине. <...> Подумайте про це добре!"

(Кропивницький, 1960, с. 318). Остаточне розставання, очевидно, сталося під час особистої зустрічі на початку 1881 р.

Менше відомо про роман Кропивницького з сімнадцятирічною Марією – старшою донькою Михайла Старицького. Їхні стосунки, ймовірно, почалися в липні 1883 р., коли митець приїхав до Києва, щоб вирішити формальності з передачею керування своєю трупю Старицькому. Щойно створений український театр мав великий успіх, а його засновник був у розквіті сил, тож привертав увагу багатьох молодих дівчат – у тому числі й дочок Старицького. За однією версією (її дотримується Юрій Хорунжий у своєму романі "Садовський садить сад – з Марією і без"), батьки дозволили донці самій вирішувати свою долю, і вона, добре подумавши, відмовила набагато старшому за неї жениху. Хорунжий цю сцену описує так:

"Ситуація делікатна. Аби покінчити з цим, Старицький поклав руки на плечі Кропивницькому.

– Ми свої дочки не неволимо. Як вона захоче, так і буде. Можливо, вона і справді знайде своє щастя з вами. Спитайте самі в неї. <...>

Але Маруся – твердий камінчик. Віддавала належне талантові "жениха", але виявилася розсудливою не по роках. Середульша чотирнадцятилітня Люда картала її: "Якби такий чоловік посватався до мене, я б і секунди не думала!". – Зачекай, підрости трохи, може, і до тебе зашле сватів! А я не збираюся зав'язувати собі світ... Збираюся на Бестужевські жіночі курси, слава Богу, домостроевщина не в моді. Я хочу вчитися!" (Хорунжий, 2006, с. 18).

За іншою версією, на нашу думку більш достовірною, М. Кропивницькому в чемній формі відмовив сам М. Старицький, а донька його дуже страждала і після цього вже ніколи не вийшла заміж.

Ще однією пасією М. Кропивницького була акторка його трупи Лідія Квітка (Тимківська). Роман закінчився народженням сина Павла, якого Кропивницький визнав, познайомив з молодшими своїми дітьми, котрі народились у його другому шлюбі, і матеріально підтримував до повноліття. У листі до Миколи Аркаса (26 жовтня 1908 р.) він писав: "Та оце в цім році

скінчив політехнікум син мій від артистки Квітки, скінчив кандидатом по 1-му розряду по економічеським наукам; содержував я його від 2-х літ до 22-х, допомагав по 300 крб. на рік. Тепер роблю йому протекцію" (Кропивницький, 1960, с. 546–547).

Із майбутньою другою дружиною Надією Гладущенко М. Кропивницький познайомився під час гастролей його трупи взимку 1886–1887 рр. в Петербурзі. Вінчання відбулося у травні 1887 р. в Новочеркаську. "На весіллі серед бояр, – зазначає син митця, – були артисти Микола Карпович Садовський і диригент Матвій Тимофійович Васильєв" (Кропивницький, 1968, с. 115). Також Володимир Кропивницький згадує курйоз: священник раптом зажадав довідки про останнє говіння, якої в його батька не було. На щирі відповідь, що він не сповідався років десять через постійні переїзди та репетиції, священник обурився, але все ж дозволив вінчання, наклавши епітимію – сотню поклонів перед вітарем. Драматург, звісно, змушений був підкоритися "вимозі суворого ієрея" (Кропивницький, 1968, с. 115).

М. Кропивницькому тоді було сорок сім років, а його обраниці двадцять дев'ять. Надія походила зі Ставрополя. Закінчила гімназію із золотою медаллю, навчалася на Вищих медичних курсах у Петербурзі, служила в Миколаївському військовому шпиталі, працювала земською лікаркою в Псковській губернії. Там її пов'язували стосунки з морським лікарем Петром Савченком – талановитим ученим, учасником кругосвітньої подорожі на судні "Гайдамак" і автором атласу отруйних риб. Шлюб вони не зареєстрували, бо Савченко був "принциповим противником" церковного вінчання. Союз припинився трагічно: поїхавши лікуватися до Ялти, Савченко несподівано помер. Надія на той час уже жила в Петербурзі з маленькою донечкою Марійкою, яка невдовзі також померла.

Значна частина життя (1890–1910) другої дружини Марка Кропивницького минула на Харківщині в їхньому сімейному обійсті на хуторі Затишок. Тут вона виховувала їхніх трьох спільних дітей (Олександру, Володимира й Ольгу) і разом із чоловіком контролювала їхню освіту, організовувала підготовку до навчання в Харкові і Петербурзі, возила старшу доньку на студії до Франції й Італії. Паралельно Надія продовжувала

медичну практику (лікувала місцевих селян), переважно на волонтерських засадах. Життя на хуторі вона вважала своєрідним засланням, а тому після смерті чоловіка (1910) переїхала до Харкова, а 1912 р. разом із найменшою донькою, яка саме тоді закінчила Харківську жіночу гімназію – до Петербурга, де спочатку в одному з приватних театральних училищ, а потім на юридичному факультеті Петербурзького університету навчався її син Володимир (найстарша донька Олександра в цей час мешкала в Римі і виступала там як солістка театру "Констанца"). Життя Надії скінчилося 1920 р. в Ялті, куди вона потрапила разом з Ольгою та її нареченим – білогвардійським офіцером.

Дискусія і висновки

Тема "Жінки в житті Марка Кропивницького" є вельми цікавою та водночас об'ємною. Упродовж життя митець мав стосунки різного характеру з багатьма жінками. З огляду на великий масив матеріалу, наше дослідження зосереджене лише на найближчих до нього постатях – матері, мачусі, сестрі та тих жінках, з якими Кропивницького поєднували романтичні стосунки. Саме вони, на нашу думку, найбільшою мірою вплинули на формування його особистості, світогляд, творчий шлях, а інколи – й на зміст окремих його творів. Детальне вивчення цих стосунків сприяє повнішому розумінню життєвого й творчого шляху драматурга. Тема потребує подальших досліджень і має значний науковий потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Кропивницький, В. М. (1968). *Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька)*. Мистецтво.
- Кропивницький, М. Л. (1960). *Твори в 6-ти т.* Держлітвидав УРСР.
- Спогади про Марка Кропивницького* (1990). Збірник. Мистецтво.
- Хорунжий, Ю. (2006). "Садовський садить сад – з Марією і без": роман. *Дніпро*, (1–2), 6–57.

REFERENCES

- Kropyvnytskyi, V. M. (1968). From the family chronicle of Mark Kropyvnytskyi: (Memoirs of his father). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. L. (1960). Works in 6 volumes. *Derzhlitvydav URSSR*. T. 6 [in Ukrainian].

Memories of Mark Kropyvnytskyi (1990). Collection. Mystetstvo [in Ukrainian].
Khorunzhyi, Yu. (2006). "Sadovsky plants a garden – with and without Mary":
novel. *Dnipro*, (1–2), 6–57 [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 03.12.25

Прорецензовано / Revised: 04.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Anatolii NOVYKOV, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 000-0001-5158-960X

e-mail: anatoliy14208@ukr.net

Hlukhiv National Pedagogical Oleksandr Dovzhenko University,
Hlukhiv, Ukraine

WOMEN IN THE LIFE OF MARK KROPYVNYTSKYI

The article explores the discourse of Mark Kropyvnytskyi's relationships with women, primarily with his family and loved ones. Among them are his mother, stepmother, first and second wives, as well as several other women, including Antonina Markovych, Maria Starytska, and others. It is noted that the playwright's mother, Kapitolina Ivanovna, was the illegitimate daughter of a young lady and an officer. This officer died in the war before she was born. Because of this, the girl was given to the family of a former serf, Ivan Dubrovinsky, for upbringing. It is noteworthy that the playwright had a tense relationship with his mother. This is due to the fact that in childhood she caused him serious psychological trauma by leaving the family for a hussar officer. It is emphasized that M. Kropyvnytskyi's stepmother, Yavdokha Petlyshenko, did not pay due attention to her husband's children, and their father was often absent due to official business. Therefore, little Marko and his sister often spent the night with one of the serfs. It is emphasized that M. Kropyvnytskyi's first wife, Oleksandra Vukotich, was ten years younger than him, had an attractive appearance, and gladly participated with him in amateur performances. However, their marriage was short-lived (1868–1880), as Alexandra died of diphtheria after twelve years of marriage, leaving her forty-year-old husband with two young children. It is emphasized that the artist's next possible chosen one could be a twenty-six-year-old woman from Poltava, Antonina Markovich. Their romance developed mainly in the format of correspondence over a period of three months – from October 1880 to January 1881. Rumors were already circulating about their imminent marriage, but for unknown reasons this did not happen. It is also noted that in the summer of 1883, M. Kropyvnytskyi had a short-lived affair with seventeen-year-old Maria, the eldest daughter of Mykhailo Starytskyi. However, the relationship did not work out, probably due to the refusal of her father, who did not want his young daughter to link her fate with a much older man. The article notes that M. Kropyvnytskyi's second wife was the twenty-nine-year-old doctor Nadiya Gladushchenko, whom he met in 1887 during his troupe's tour in St. Petersburg.

Almost all of her married life with the playwright was spent in the Kharkiv region, on her husband's estate on the Zatyshok farm, where Nadiya's main occupations were raising children and practicing medicine, mostly on a volunteer basis. The conclusions summarize that information about the women with whom M. Kropyvnytskyi had contact helps to form a more holistic picture of him as a person and an artist.

Keywords: *mother, stepmother, Oleksandra Vukotich, Antonina Markovich, Maria Starytska, second wife.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Олена ПИЛИПЕЙ, канд. філол. наук

ORCID ID: 0000-0003-4711-0613

e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com

асоціація "Une Maison Ukrainienne",

Сен-Жермен-ан-Лей, Франція,

Українська суботня школа ім. Олени Вітер, Венсен, Франція

Лідія КОЗАКОВА, канд. філол. наук,

ORCID ID: 0009-0003-9984-3250

e-mail: lkozakova303@gmail.com

Херсонський національний

технічний університет, Херсон, Україна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО НА СЦЕНІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті йдеться про огляд сучасних театральних постановок за мотивами творів М. Хвильового, здійснено спробу пояснити актуальність саме театральної інтерпретації творів цього автора, адже М. Хвильовий – прозаїк, який ніколи не писав драматичних творів. Проаналізовано сценічність прози автора, режисерське прочитання кожної з вистав за мотивами творів М. Хвильового. У статті простежено, як театральні перформанси сприяють популяризації творчості письменника в сучасному світі, наголошуючи на важливості формування і переосмислення національної ідентичності засобами театрального мистецтва.

Ключові слова: театр, інтерпретація театральна постановка, режисерська концепція, національна ідентичність, трилер, душевний блуд, сценічний потенціал, мюзикл, вистава тощо.

Вступ

Сучасний культурний процес в Україні під час російсько-української війни все більше цікавиться літературно-культурною спадщиною, знаходячи історичні паралелі, переосмислюючи процеси минулого для осмислення сучасного моменту. Звертаючись до спадщини минулого, культура, зокрема

література ставлять питання про осмислення і переосмислення нашої національної культурної та історичної ідентичності. Микола Хвильовий – автор 20–30-х років XX ст., періоду Розстріляного відродження, поет і прозаїк, публіцист, який своїми художніми й публіцистичними творами актуальний і досі, оскільки у своїх творах порушував питання європейської інтеграції України, її духовної незалежності, конфлікту між особистістю та тоталітарною системою, переосмислення національної ідентичності, формування особистості в умовах історичних катаклізмів. На сьогодні ці ідеї набувають особливої гостроти, а сучасний український театр стає простором для їх реалізації. Саме цим зумовлена **актуальність** нашого дослідження. До того ж цікаво спостерігати, як творами поета і прозаїка, який ніколи не писав драматичних текстів, цікавиться сучасний український театр. Спробуємо зробити огляд найновіших постановок й проаналізувати, чим приваблюють твори М. Хвильового сучасних режисерів і діячів театру.

Метою статті є проаналізувати сучасні театральні постановки творів Миколи Хвильового з метою виявлення особливостей їх адаптації, художньо-естетичних засобів та соціокультурного впливу на сучасну аудиторію. Поставлена мета передбачає розв'язання наступних завдань: 1) подати огляд сучасних театральних постановок за мотивами творів М. Хвильового; 2) дослідити актуальність прози М. Хвильового на сучасній театральній сцені; 3) проаналізувати вплив вистав на популяризацію української літератури та формування культурної пам'яті.

Об'єктом дослідження є театральна інтерпретація сучасним театром прозових творів М. Хвильового. **Предмет** становлять вистави "*Я (Романтика)*" (театр "Маланка", Київ), "*Mothermotherland*" (театр "Slovo. Theater group"), "*Романтика*" (Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра, Київ), "*Арабески*" (театр "Очерет", Харків), мюзикл "*Ти [Романтика]*", вистава "*Love Revolution*" (театр "Золоті ворота", Київ), моновистава "Хвиля" (Тернопільський обласний драмтеатр імені Тараса Шевченка).

Для розв'язання поставленої проблеми використано такі методи дослідження, як огляд, опис, системно-естетичний, історико-культурний, історико-порівняльний, комплексний текстуальний аналіз, синтез матеріалу тощо.

Огляд літератури. Слід зазначити, що наукових праць, присвячених саме театральним постановкам за мотивами творів М. Хвильового, на сьогодні немає. Це питання потребує подальшого й поглибленого вивчення. Це не дивно, оскільки й самі вистави за мотивами творів М. Хвильового з'явилися буквально недавно (останнє десятиліття ХХІ ст.). Проте є розвідки, в яких розглядаються мотиви театральності окремих текстів М. Хвильового ("Вступна новела", "Лілюлі") (Муслієнко, 1999; Узунколева, 2008; Хоменко, 2019) або питання потенціалу сценічного потенціалу творів прозаїка у контексті розвитку театру 20–30-х років ХХ ст., зокрема театру "Березіль" Леся Курбаса (Ревуцький (Ред.), 1989).

Виклад основного матеріалу. Театральні постановки за творами М. Хвильового умовно можна поділити на дві групи: 1) вистави за мотивами конкретних творів М. Хвильового ("*Я (Романтика)*") (театр "Маланка", Київ), ("*Mothermotherland*") (театр "Slovo. Theater group"), ("*Романтика*" (Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра, Київ), ("*Арабески*" (театр "Очерет", Харків), "Хвиля" (тернопільський обласний драмтеатр імені Тараса Шевченка)); 2) вистави за збірними мотивами творів авторів Розстріляного відродження (мюзикл "*Ти [Романтика]*" – про діячів Розстріляного відродження; вистава "*Love Revolution*" (театр "Золоті ворота", Київ, про героїв творів М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Йогансена, А. Кримського)).

На жаль, більшість постановок творів М. Хвильового наразі не мають онлайн-доступу, тому в нашій роботі ми акцентуємо свою увагу на двох виставах, доступних для перегляду, які репрезентують сучасні тенденції сценічного переосмислення прози М. Хвильового.

Вистава "*Mothermotherland*" [5] за мотивами новели М. Хвильового "*Я (Романтика)*" поставлена на сцені театру "Slovo. Theater group" у США. Режисерка вистави – це американка

українського походження Одрі Розі Деже. Вона об'єднала митців з України та Америки. Ця вистава була представлена в різних містах США, зокрема в Нью-Джерсі, Іллінойсі, Меріленді та Пенсильванії. Особливою подією став показ у престижному Кеннеді-центрі у Вашингтоні. У січні 2023 року планувалося п'ять показів у Нью-Йорку під час театральної конференції АРАР. Планувався тур по Європі, щоб показати виставу в Парижі, Лондоні та Берліні. Слід зазначити, що крім цієї вистави команда тетару "Slovo. Theater group" випустила англomовну аудіоверсію новели Миколи Хвильового "Я (Романтика)". Аудіокнига була записана американською акторкою Одрі Розі Деже, а монтаж зробив харківський актор Максим Панченко. Цей проєкт спрямований на популяризацію української літератури за кордоном та ознайомлення міжнародної аудиторії з творчістю Хвильового.

Вистава "Mothermotherland" відбувається англійською мовою. Це абсолютна сучасна інтерпретація новели М. Хвильового, оскільки режисерське бачення відходить від тексту твору: немає історичного контексту 20-х років ХХ ст., проте присутні алюзії на сучасність (згадка про ядерну кнопку, про війну в Україні, про біженців з України, згадка про В. Зеленського тощо). З погляду сценічного втілення задуму режисерка зовсім не використовує декорації, ті предмети, які на сцені, – символічні натяки на декорації. Наприклад, уламки дзеркал, кулі (чорні і білі), кровоспинний джгут, прапор України. На сцені грають тільки жінки-акторки, вони знаходяться всі одночасно, протягом вистави на сцені завжди дитина-немовля на руках однієї з акторок, яку передають одна одній. Є навіть сцена, коли одна з героїнь годує грудьми на сцені під час роздумів про материнство, жіночу долю, страхи матері, декретну відпустку тощо.

Слід зазначити, що акторки для окреслення своїх ролей (Тагабата, Андрюші, Дегенерета) одягають маски на обличчя. Часто під музику відбувається пантоміма на сцені. Цікавим є звукове оформлення вистави. Наприклад, імітація звуку потягу "Київ – Луганськ", "Київ – Бахмут", "Київ – Донецьк", звук брязкоту машин, бігу на сцені, дзвоників, української національної музики. Акторки співають пісню "Батько наш

Бандера...". Під час сцени вбивства матері звучать українська пісня "Ой люлі, люлі, вже прийшла земля...", цитата з поезії Т. Шевченка "Садок вишневий коло хати..." (<https://odessa-journal.com/kharkiv-washington-new-york-pittsburgh-the-ukrainian-american-theater-project-presents-a-performance-based-on-the-work-of-mykola-khvylovy-in-the-usa>).

Отже, незважаючи на сучасну обробку новели "Я (Романтика) М. Хвильового, коли режисер не ставить за мету відтворити історичний контекст подій твору, вистава передає основний ідейний зміст цього твору – роздуми про гуманізм, про материнство, і завдяки цим вічним темам знаходить паралелі між 20-ми роками ХХ ст. і нашою сучасністю.

Мюзикл "*Ти [Романтика]*" був створений українським гуртом МУР (Мистецький український рух) під керівництвом режисера Олександра Хоменка. Прем'єра вистави відбулася 29 квітня 2024 року у Львові. У травні 2025 року мюзикл був адаптований для кіноекранів. Цифрова прем'єра фільму "МУР. Ти [Романтика] в кіно" відбулася 15 травня 2025 року на медіасервісі MEGOGO (https://youtu.be/АНхhKРр6хAk?si=rm-3zTBP_5fLoNU6). Цей перфоманс подає історії митців Розстріляного відродження, які стали жертвами сталінських репресій. Вистава поєднує сучасні елементи репу, театру та історії, створюючи унікальний культурний феномен. Ця робота набула значного резонансу в Україні, про неї писали такі видання, як BBC, Forbes та Vogue. Продюсер Антон Азізбекян допоміг створити на основі YouTube-мюзикла виставу, що забезпечує сучасне поширення за допомогою сучасних новітніх інформаційних технологій. Це новітній погляд на українську літературу, що сприяє її популяризації, особливо серед молоді.

Далі ми подаємо огляд вистав на основі доступної інформації, відеофрагментів, театральних рецензій і режисерських коментарів.

Вистава "Я (Романтика)" за новелою М. Хвильового "Я (Романтика)" театру "Маланка" (Київ) здійснена режисером Д. Степчуком. Прем'єра відбулася 13 та 14 червня 2023 року (<https://malanka.theater/%D1%96%D0%BD%D1%88%D0%B5/%D1%8F-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%>

82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/?utm_source=chatgpt.com). За жанром вистава "Я (Романтика)" – душевний блуд.

Вистава "*Романтика*" за мотивами новели М. Хвильового "Я (Романтика)" поставлена на сцені Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра харківським режисером О. Середіним. Прем'єра відбулася 15 червня 2019 р. на Малій сцені театру. За жанром вистава "Романтика" – це тихий трилер.

Вистава "*Арабески*" (театр "Очерет", Харків) поставлена за однойменною новелою М. Хвильового режисером Олександром Шанідзе. Прем'єра вистави відбулася 24 березня 2024 року на театральній платформі "Нафта" у Харкові. Театр "Очерет" – це молодий експериментальний театр, заснований під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну. За жанром вистава "Арабески" – поетичний перфоманс.

Моновистава "*Хвиля*" за новелою М. Хвильового "Я (Романтика)" (Тернопільський обласний драмтеатр імені Тараса Шевченка) відбулася у листопаді 2025 року. За жанром – це психоделічна моновистава. Режисерка Олеся Шпирна пояснює, що у цій виставі прагнули продемонструвати формування людини в умовах війни, уникаючи історичної конкретики. У постановці використана сучасна електронна музика з використанням різних звуків, що сприяє створенню відповідної атмосфери (https://youtu.be/8LSUkBWZkBe?si=kBTsAGCf4nD6ag_a).

Театральна постановка "*Love Revolution*" Київського театру "Золоті ворота" поєднує елементи мюзиклу та експресивного театру. Прем'єра відбулася 20 та 21 січня 2024 року. Ця вистава створена за мотивами творів українських письменників 1920-х років, зокрема "Рахунок" Майка Йогансена, "Добрий Бог" Валер'яна Підмогильного, "Виривки з мемуарів одного старого гріховоди" Агатангела Кримського та "Із Вариніої біографії" Миколи Хвильового. Режисеркою стала Наталія Сиваненко. За жанром це "вечорниці анархічної молоді", що відображає дух бунтарства та пошуку власної ідентичності серед молоді 1920-х років.

Дискусія і висновки

Отже, на основі проведеного огляду і аналізу можна зауважити цікавість сучасного театру до інтерпретації творів М. Хвильового. Майже усі проаналізовані вистави уникають зображення конкретного історичного контексту, натомість акцентують на психологічній складовій, яка є основною у текстах М. Хвильового. Таким чином, це роздуми про особисту ідентичність під час тривожних переломних моментів в історії. Сучасні театральні режисери обирають тексти, які спричиняють рефлексії, саморефлексії, внутрішній монолог. Теми травми, індивідуальної та колективної, вибору, громадянської відповідальності в текстах письменника відгукуються сучасній аудиторії. Сценічні рішення, які використовують сучасні режисери, теж технічно сприяють актуалізації цих тем, зокрема візуальне та звукове оформлення цих вистав, поєднання тексту, музики та мас-медіа. Чого варті тільки жанри цих вистав (вечорниці анархічної молоді, мюзикл, психоделічна моновистава, поетичний перфоманс, трилер, душевний блуд). Інтерес у ХХІ столітті до театральної інтерпретації прозових текстів, які були написані зовсім не для сцени, свідчить про сучасний симбіоз усіх видів мистецтв. Вистави та театральні перфоманси за творами Хвильового сприяють популяризації української літератури, її філософських, психологічних аспектів серед молоді, формуванню критичного мислення та історичної пам'яті засобами сучасного театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Муслієнко, О. (1999). "Вступна новела" Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів. *Наукові записки НаУКМА, Т. 17: Філологія* (с. 50–54).
- Пелешенко, Н. (1998). Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму. *Наукові записки НаУКМА, Т. 4: Філологія* (с. 106–110).
- Про виставу "Я (Романтика)". https://malanka.theater/%D1%96%D0%BD%D1%88%D0%B5/%D1%8F-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/?utm_source=chatgpt.com
- Про виставу "Mothermotherland". <https://youtu.be/2sRVRBLD4Rg>
- Про моновиставу "Хвиля" https://youtu.be/8LSUkBWZkBe?si=kBTsAGCf4nD6ag_a
- Про мюзикл "Ти (Романтика)". https://youtu.be/АНхhKPP6xAk?si=rm-3zTBP_5fLoNU6
- Ревуцький, В. (Ред.). (1989). *Леся Курбас у театральній діяльності: в оцінках сучасників, документи*. Балтимор–Торонто.

Тези конференції "The Return of the Existential Dramaturgy of Mykola Khvylovyi to the Theater Stages of the World" [tps://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/2023/KSK-2023/Tezy-2023-2.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/2023/KSK-2023/Tezy-2023-2.pdf)

Узунколева, А. М. (2008). *Хвильовий: театралізація профанного як прояв волі до сакрального*. https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/10873/1/uzunkoleva_2008.pdf

Хоменко, Г. (2019). Микола Хвильовий: вибух мовчання в театрі Смерті. *Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich*, № 3875 (с. 109–122). <chrome-native://pdf/link?url=content%3A%2F%2Fmedia%2Fexternal%2Fdownloads%2F1000006879>

Kharkiv – Washington – New York – Pittsburgh: the Ukrainian-American theatre project presents a performance based on the work of Mykola Khvylovyi in the USA". <https://odessa-journal.com/kharkiv-washington-new-york-pittsburgh-the-ukrainian-american-theater-project-presents-a-performance-based-on-the-work-of-mykola-khvylovyi-in-the-usa>

REFERENCES

Revutskyi, V. (Ed.). (1989). *Les Kurbas in Theatrical Activity: In the Assessments of Contemporaries, Documents*. Baltimore–Toronto [in Ukrainian].

Musliienko, O. (1999). "The 'Introductory Novella' by Mykola Khvylovyi: Variants of Interpretive Codes." *NaUKMA Academic Notes*, Vol. 17: Philology (pp. 50–54) [in Ukrainian].

Peleshenko, N. (1998). "Les Kurbas's Theatre as a Model of Ukrainian Expressionism." *NaUKMA Academic Notes*, Vol. 4: Philology (pp. 106–110) [in Ukrainian].

On the performance "*I (Romance)*" [in Ukrainian]. <https://malanka.theater/інше/я-романтика/>

On the performance "*Mothermotherland*" [in Ukrainian]. <https://youtu.be/2sRVRBLD4Rg>

On the monoperformance "*Khvyliya (The Wave)*" [in Ukrainian]. <https://youtu.be/8LSUkBWZkBc>

On the musical "*You (Romance)*" [in Ukrainian]. <https://youtu.be/AHxhKPp6xAK>

Conference Proceedings "*The Return of the Existential Dramaturgy of Mykola Khvylovyi to the Theater Stages of the World*" [in Ukrainian]. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/konfer/konfer/2023/KSK-2023/Tezy-2023-2.pdf

Ūzunkolieva, A. M. *Khvylovyi: The Theatricalization of the Profane as a Manifestation of the Will to the Sacred* [in Ukrainian]. https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/10873/1/uzunkoleva_2008.pdf

Khomenko, H. (2019). "Mykola Khvylovyi: The Explosion of Silence in the Theatre of Death." *Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich*, No. 3875 (pp. 109–122) [in Ukrainian].

"Kharkiv – Washington – New York – Pittsburgh: The Ukrainian-American Theatre Project Presents a Performance Based on the Work of Mykola Khvylovyi in the USA." *Odessa Journal*. Available at: <https://odessa-journal.com/kharkiv-washington-new-york-pittsburgh-the-ukrainian-american-theater-project-presents-a-performance-based-on-the-work-of-mykola-khvylovyi-in-the-usa>

Отримано редакцією журналу / Received: 09.12.25

Прорецензовано / Revised: 10.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Olena PYLYPEI, PhD (Philol.)
ORCID ID: 0009-0003-4711-0613
e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com
Association "Une Maison Ukrainienne", Saint-Germain-en-Laye, France;
Olena Viter Ukrainian Saturday School, Vincennes, France

Lidiia KOZAKOVA, PhD (Philol.)
ORCID ID: 0009-0003-9984-3250
e-mail: lkozakova303@gmail.com
Kherson National Technical University, Kherson, Ukraine

INTERPRETATION OF MYKOLA KHVYLOVYI'S FICTION ON THE STAGE OF CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE

The article offers an overview of contemporary theatrical productions based on the works of Mykola Khvylovyi and attempts to explain the relevance of theatrical interpretations of this author's texts, given that Khvylovyi was a prose writer who never created dramatic works. It analyzes the inherent theatricality of his prose as well as the directors' interpretations of individual stage productions inspired by Khvylovyi's works. The article traces how theatrical performances contribute to the popularization of the writer's legacy in the contemporary world, emphasizing the importance of shaping and rethinking national identity through the means of theatrical art.

Keywords: *theatre, interpretation, theatrical production, director's concept, national identity, thriller, spiritual disorientation, stage potential, musical, performance, etc.*

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Анатолій ТКАЧЕНКО, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0009-0005-1268-1696

e-mail: anatolijtkacenko58@gmail.com

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

КІНО І ШІ...деври ОСВІТИ

Вступ. *Куди рухає гондлярський бізнес основи театрального та кіномистецтва? Частка артгаузу порівняно з масовим кіновиробництвом неухильно зменшується. Причина – жаждоба збагачення за рахунок потурання відомому з античних часів гаслу "Хліба і видовищ!". Дедалі більше перевага віддається не грі емоцій, поданій через кіномову: а грі м'язів, нескінченним блокбастерам із троцями техніки, будівель, звірячим інстинктам, навалам мертвяків-зомбі тощо. І це – як накликання реальних катаклізмів, візуальне наслання, за образами і подобою яких згодом постає справжня жахлива реальність. Як це все впливає на освітній процес?*

Методи. *Загальнонаукові (аналіз–синтез–прогноз), філологічний, історико-літературний, компаративістський, інтермедіальний; застосовано також елементи есеїстичного стилю.*

Результати. *В епоху тотальної візуалізації, інформативної перенасиченості назагал згасає інтерес до читання. І в середній, і у вищій освіті її здобувачі активно послуговуються скороченими переказами літературних творів, чималий асортимент яких щедро надає інтернет упереміж із улізливою рекламою лудоманії, порнографії, легких заробітків на сумнівних махінаціях, шахрайстві, ба навіть зраді Батьківщини.*

Як цьому протистояти? Підтверджено багаторічною практикою, що одним із ефективних засобів, принаймні, в освіті гуманітаріїв, можуть бути завдання прочитати твір нашої класичної літератури, переглянути фільм, знятий на його основі, і здійснити порівняльний аналіз перекодування літературного тексту в кінотекст. Це дає змогу зацікавити літературним періодджерелом та його побутуванням у спорідненому виді мистецтва, а також боротися – саме боротися – з безграмотністю, що назагал прогресує в суспільстві.

Висновки. *Новітній синкретизм різних видів мистецтва існує в нас уже понад століття. Але кінодраматургія – різновид драматургії як роду – досі не фігурує в літературно-мистецькій генології. Драматургію*

досліджуємо і в суєві з її театральним утіленням, і окремо, а кінодраматургії досі "не бачимо", навіть за часів усебічної візуалізації інформаційного простору.

Як і будь-який винахід, штучний інтелект має свої плюси й мінуси. Його залучення в освітній процес, зокрема для написання компаративістичних рецензій, незрідка стає одним із виявів прокрастинації. Відтак зростає роль морального фактора, як і ретельної перевірки й виявлення слідів несумлінного передовірення творчої роботи машині.

Ключові слова: кіно, українська література, драматургія, кінодраматургія, інтермедіальність, перекодування, порівняльний аналіз, штучний інтелект (ШІ).

Вступ

Куди рухає гєндлярський бізнес основи театрального та кіномистецтва, класичного академізму? Частка артгаузу порівняно з масовим кіновиробництвом неухильно зменшується. Причини – спрага швидкого збагачення за рахунок потурання відомому з античних часів гаслу "Хліба і видовищ!". Хоч добре знаємо, що треба не лише тягнутися за розважальними забаганками маскульту, а навпаки, підтягувати людей до високого мистецтва. Тимчасом дедалі більше перевага віддається не грі емоцій, поданій через нюанси кіномови: а грі м'язів, нескінченним блокбастерам із трошчями техніки, будівель, звірячим інстинктам, навалам мертвяків-зомбі тощо. Це добре продається невибагливій публіці, але це – як накликання реальних катаклізмів, візуальне наслання, зловісне каркання, за образами і подобою яких згодом постає справжня жажлива реальність. Нині маємо її вдосталь. Як це все впливає на освітній процес?

Одна **мета** статті утопічна: поміркувати, як зарадити навалі маскульту, продиктованій, з одного боку, попитом на розважальну функцію мистецтва, з другого – жадобою людською, спрагою гєндлярів од культури мати з цього зиск; інша **мета** – прагматична: як зацікавити здобувачів освіти, котрих не завжди можливо відірвати від гаджетів, справжніми здобутками нашої класики.

Огляд літератури. Наукової літератури з означеної теми (саме в ракурсі міжмистецької взаємодії літератури і кіно)

майже немає. Може тому, що наука "високої поліції" з погордою ставиться до такої нібито дуже вже прагматичної й некомфортної проблематики; може тому, що кінознавці – та й ширше – мистецтвознавці варяться у своєму соку, філологи – у своєму. Новітній синкретизм різних видів мистецтва існує в нас уже понад століття. Але кінодраматургія – різновид драматургії як роду – досі не фігурує в системі літературно-мистецької генології. Ще 1988 р. вийшов літературно-критичний нарис Лариси Брюховецької "Література і кіно: проблеми взаємин", однак тоді не могло бути сьогоденських проблем, надто ж пов'язаних із використанням ШІ. Немає їх і в кандидатській дисертації Наталії Нікоряк "Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми (український досвід)" (2011), і в кандидатській дисертації Анни Покулевської "Елементи кіномови в поезиї літературного твору" (2012), і в статті Оксани Кузьменко "Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст" (2012). Невтомно працює в означеному напрямі філолог, випускник нашого університету і багатолітній голова, а згодом заступник голови Національної спілки кінематографістів України, член-кореспондент НАМУ Сергій Тримбач, котрий щодня подає на своїй сторінці у фейсбуці (<https://www.facebook.com/sergiy.trymbach>) цікаві, незасушені розповіді-есеї про життя НСКУ, здобутки і втрати творців українського кіно й літератури і водночас устигає публікувати статті у фахових виданнях (див., напр.: Тримбач, 2025, с. 367–379). Важливою працею, що прямо стосується нашої теми, лишається стаття О. Дубініної, молодшої дослідниці, яка, на жаль, дуже рано відійшла в засвіти (Дубініна, с. 413–443). Маємо ще дві дотичні студії й одну безпосередню, які назву далі. Решти, зокрема й названих вище, не вношу до списку використаних джерел, адже і в надісланих нам рекомендаціях сказано: "Основна частина покликань у публікації має бути на авторитетні джерела останніх 5–7 років видання". Це суто формальний кількісний підхід, що може шкодити адресації до якості справді авторитетних, класичних джерел, виданих раніше. Ще більш дискримінаційно звучить вимога: "Список літератури має не менше {,} як на 30 % {,}

містити статті, опубліковані у рейтингових журналах, які індексуються в наукометричних базах Scopus та Web of Science". Названі бази, теж великою мірою гендлярські, у найкращому разі байдужі до української гуманітаристики, до наших проблем і потреб. Але під них уже і в нас розроблено тарифікацію, за якою продаються місця у групових "шедеврах" п'яťох (!) авторів "під ключ". Цим відає рідненька компанія "Наукові публікації", яка не соромиться давати такі оголошення в інтернеті. Це вже не колишні приклеєні на стовпах цидулки з відбивними номерами телефону (про курсові чи дипломні роботи "під ключ"): усе поставлено на науково-оскопусену основу. Це несусвітнє приниження вченого, який мусить ще й платити за свою інтелектуальну власність та "групуватись" у "творчі колективи" не за науковими інтересами, а за касовим "общаком". Усі колеги про це гомонять між собою, обурюються, але мусять терпіти з різних причин. Колись той налив має прорвати разом з усією поставленою на "наукову" платформу корупцією.

Методи

Загальнонаукові (аналіз–синтез–прогноз), філологічний (формозміст), компаративістський та інтермедіальний; застосовано також елементи наукової полеміки, есеїстичного стилю.

Результати

Тема "Кіно як застиглий театр: плюси і мінуси осучаснення", початково заявлена на конференцію, виявилась надто широкою; у процесі доопрацювання вирішено звузити й розвернути її в дискусійно-злободенний бік. А саме, "Куди рухає гендлярський бізнес основи театрального та кіномистецтва?". Одразу напрошується й відповідь, адже вона ніби на поверхні, хоч волиємо її "не помічати": фільми-спектаклі за класичними виставами наших провідних театрів уже не практикуються; частка артгаузу порівняно з масовим кіновиробництвом неухильно зменшується. Причини – спрага швидкого збагачення за рахунок потурання відомому з античних часів гаслу "Хліба і видовищ!". Хоч добре знаємо, що треба не лише тягнутися за розважальними забаганками, а навпаки, підтягувати людей до високого мистецтва, хай і вистражданого, але саме тому –

справжнього. Тимчасом дедалі більше перевага віддається не грі емоцій, поданій через нюанси кіномови, а грі м'язів, нескінченним блокбастерам із трошінням техніки, будівель, нелюдським, звірячим інстинктам, навалом мертвяків-зомбі тощо. Це чомусь добре продається, але це – як накликання реальних катаклізмів, візуальне наслання, зловісне каркання, за образами і подобою яких згодом постає справжня жахлива реальність. Нині щодня маємо її вдосталь, хоч і не втрачаємо надії на гепі-енд.

Чимало кіномотлоху вже заповонило екрани наших телеканалів поряд із реготливими шоу, примітивний "гумор" яких, розрахований на те, що "піпл хаває", здебільше крутиться нижче пояса, та одноманітними детективами, дубльованими й вітчизняними. Ці останні спершу заманюють ніби й цікавими перипетіями, стосунками персонажів, розкриттям злочинів тощо, але після перегляду кількох серіалів нічого не лишається, крім прикрого відчуття змарнованого часу. То це ж у людей, котрі чимало такого вже надивилися на віку, а що казати про нові покоління? Скажете, вони телевізію "ігнорять", а сидять у своїх гаджетах, тік-токах, інстаграмах і телеграмах? Правда. Але то ж не ліпше, якщо не гірше. Як це все впливає на освітній процес? І як привернути увагу до класики?

Один із засобів, принаймні в освіті філологів, та й кіномитців, і журналістів, істориків, психологів, узагалі гуманітаріїв (а в ідеалі й фізиків, і кібернетиків, і військовиків), – завдання прочитати твір нашої класичної літератури, переглянути фільм, знятий на його основі, і зробити порівняльний аналіз перекодування літературного тексту в кінотекст.

Список таких фільмів, наявних у соцмережах, їх паспортизацію (рік виходу, кіностудія, режисер, актори тощо), схему порівняльного аналізу та його зразки наведено в підрозділі "Кіносценарій як межисистемне явище" третього видання підручника "Мистецтво слова" (Ткаченко, 2025, с. 133–159). Такий список опубліковано в Україні вперше, його не було в двох попередніх виданнях, але й там стислий і далеко не повний огляд здобутків і втрат наших візуалізованих літературних першоджерел завершувався твердженням:

не опанувавши вітчизняного кіно- й телепростору, не матимемо найголовнішої незалежності – духовної. Нині, в часи найбільших за всю дотеперішню історію наших змагань і жертв у виборюванні права на свободу розвою і духу нації, це стало таким очевидним, що не потребує додаткового обґрунтування.

Наведені в підручнику зразки – то лише мізерна частка вже написаних і збережених в архіві викладача рецензій, які можна видавати окремою книжкою, але зацікавити таким проєктом заточених на комерційний успіх видавців поки що не вдається. А поза тим – ще гори непроаналізованого, а отже, й не опанованого з багатьох поглядів матеріалу. І наша театральна класика, яку, на переконання докторки мистецтвознавства Неллі Корнієнко, у постнекласичну епоху треба досліджувати по-новому, нелінійно (Корнієнко, 2019, с. 10–26), і наша кінокласика та її нові здобутки і втрати, мають бути описані й досліджені в контексті візуалізації літературного твору, з погляду його синергетики (Клочек, 2020, с. 3–57), а водночас із заглибленням у структуру мистецького тексту, його формозмістової єдності, його, психологічних, етнологічних, філософських, стилістичних ресурсів, іконіки й ейдології та багато іншого.

Але хто ж те робитиме, якщо кінознавці – та й ширше – мистецтвознавці "варяться" переважно у власному соку, філологи – у своєму. Тимчасом література завжди перебувала в інтерсеміотичних зв'язках з іншими видами мистецтва, починаючи від часів його синкретизму і до сучасного синтезу, який можна назвати й новітнім синкретизмом. Він існує в нас уже понад століття. Але кінодраматургія – різновид драматургії як роду – досі не фігурує в систематиці літературно-мистецької генології. Це кричуща диспропорція: драматургію досліджуємо і в сув'язі з її театральним утіленням, і окремо, а кінодраматургії "не бачимо", навіть за часів усебічної візуалізації інформаційного простору.

Отож мушу навести кілька конкретних прикладів, не таких показово-зразкових, як у підручнику, а навпаки – показово-антизразкових. За референтну групу беремо не студентів освітньої програми "Літературна творчість, українська мова і література та англійська мова", у котрих завдяки опануванню таких предметів, як "Майстерня драматургії", "Майстерня

критики", "Теорія і практика редагування", "Кіносценарій як літературна творчість", а також завдяки участі в журі різноманітних літературних конкурсів, зокрема "Стань письменником!" та "Коронація слова", проходженню виробничої практики з відривом від теоретичного навчання (в Національному Центрі Театрального Мистецтва імені Леся Курбаса, Київському національному Молодому театрі тощо) уже вироблено відповідні фахові компетенції, уміння самостійно мислити й оцінювати твори театрального та кіномистецтва в сув'язі з їх літературними першоджерелами. Більш показовим із погляду проєктування на ширший загал реципієнтів буде аналіз практичних занять зі здобувачами освіти з іншої програми, до того ж завершального, 2-го року магістратури, які незабаром самі стануть викладачами, редакторами, працівниками медій, отож так чи інак формуватимуть те, на чий бік схилятимуться терези змагань між, умовно кажучи, "трояндами" й "виноградом", красивим і корисним, надто ж за дедалі більшої відсутності третього, найголовнішого чинника "щастя людського", серця тієї двокрилої птиці – моралі.

Четверо філологів-магістрантів за пів року до випуску. Завдання писати інтермедіальні рецензії ставились їм як своєрідні квести чи тести з метою перевірити і суто мовну грамотність, і естетичне чуття, і обізнаність з українською кінокласикою, в основі якої – відомі літературні твори. Як виявилось, троє з них не бачили й не знали навіть шедевр ХХ століття, легендарного фільму "Пропала грамота" (1972), забороненого для показу на понад 13 років і схарактеризованого в інтернеті як "український радянський". Це блискучий антипярний хід наших "воріженьків", послідовно проведений і досі витриманий щодо всіх українських фільмів, знятих за радянських часів, незалежно від того, які вони за ідейно-мистецьким наповненням, а не за хронологією. Такого навмисне не придумаєш: перша ж фраза відбиває в молоді охоту ці фільми дивитися, бодай вони будуть і антирадянські по суті, як-от і "Пропала грамота". Далі ледь не всі (не тільки ця референтна група) беруть із того ж таки інтернету дезінформацію, що це

фільм лише за твором М. Гоголя, названим то повістю, то оповіданням (до сцен, ледь не буквально перенесених із "Закоханого чорта" О. Стороженка, не доходять руки, хоча цій групі було переслано в чат обидва твори, низку супровідних матеріалів, спогадів, документальних свідчень, стрічок-розвідок: перегляньте надіслане, прочитайте з погляду сценарної та композиційної майстерности, режисури, акторської гри, монтажу тощо. Навіть після пояснень викладача режисером називають лише Бориса Івченка, хоча й без тих пояснень, трохи заглибившись ізнов-таки в інтернет, можна довідатися, що ледь не всю роботу він передав своєму учневі Іванові Миколайчуку, який, мавши й музичну освіту, ще й диригував оркестром, зокрема коли той виконував заборонений тоді "Запорозький марш" Євгена Адамцевича, і блискуче зімпровізував деякі сцени, як-от розповідь-вигадку про "зустріч" із царицею. І ніхто – ніхто! – так і не відповів на просте, щоб не сказати школярське, запитання: яка ж провідна мистецька ідея фільму (через що й був заборонений).

А здавалось, вона на поверхні: від проімперського Гоголя з його благоговінням перед царицею майже нічого не залишилось, окрім фабульної канви, доповненої майже цілком перенесеними сценами (на озері та в пеклі) з оповідання Стороженка, як і сюжетними перипетіями від сценариста й режисерів. Натомість розвінчано віру в "доброго царя" і стверджено думку: покладаймось на власну силу (як от і тепер: мир з позиції сили, а не з позицій прохачів та нагадування про фальшиву "грамоту" у вигляді, наприклад, Будапештського меморандуму, коли повірили нечистій силі). Це прямим текстом і водночас пророче звучить у заклику козака Василя, котрий у фіналі підсаджує малого козачка на коня: "Людям служи!", і той під незрівнянні звуки "Запорозького маршу" (історію цієї перлини теж було надіслано групі) скаче лугами й нивами рідного краю.

Здавалось би, що ж там було антирадянського, адже "Велика Жовтнева соціалістична революція", як патосно називали збройний переворот 1917 року, ніби як остаточно покінчила з ненависним царатом... Аж ні, живе й досі, та ще й гіпертрофоване тепер імперське мислення не могло допустити

такого іскрометного глуму зі своїх "святощів", як і Шевченкові свого часу не прощено сарказму щодо "вінценосних".

Здавалось би, – все те на поверхні, надто ж тепер, коли зміюче імперське зазіхання щодня і щоночі вергає на нас шахеда, КАБи, орешники і ще купу всякого заліззяччя, жахаючи й атомним апокаліпсисом. Можливо, саме те все й забиває памороки, не спонукає думати?

Ось – вибірково – тільки деякі уривки з рецензій {цитую курсивом} та коментарі й підкреслення викладача {у фігурних дужках, прямим шрифтом}. Іронічні нотки спричинено як елементарною неграмотністю, так і нерозумінням особливостей поетики кінотворів. Завдяки тій іронії чи гумору вдавалося на наступних лекційних заняттях викликати студентів на відвертий полілог, а це за нинішніх умов теж непросто. Прізвищ з етичних міркувань не називаю.

"Пропала грамота". *"При тому* {це сполучник, пишеться разом} *єдине, чого дійсно* {канцеляризм, краще – справді} *не вистачає фільмові – ясність: представлення персонажів* {що це таке?}, *що з'являються в кадрі, чіткості діалогів* {що це?}, *проведення межі між різними подіями* {а це що?} *тощо* {а це?}. *На противагу цьому сама повість М. Гоголя навіть для сучасного читача є абсолютно прозорою і не вимагає особливої концентрації уваги, розповідь ведеться лінійно...*" {Отже, Вам треба лінійного кіна і фабричних діалогів? А персонажі хай виходять на авансцену, й представляються: "Я козак Василь", "Я чорт, але добрий" і т. д. Але ж і таке там є на початку: оповідач розподіляє ролі, як у вертепі, й розказує, хто кого гратиме. Причому цю сцену було дознято навздогін, саме для того, щоб послабити пильність тодішніх "рецензентів": це, мовляв, міт, казочка така, не сприймайте серйозно. Щоб усе їм розжувати й не треба було ще й самим якось "концентрувати увагу". А як із другим джерелом, оповіданням О. Стороженка, котре я також прикріпив у групу?}.

"Оскільки повість Гоголя сама по собі є доволі невеличкою, а фільм має подовженість {тобто триває} *1,5 години, зрозуміло, що багато деталей додано у нього режисером та сценаристами* {орудний пасиву. А сценарист один – Іван Драч}.

І це не тільки українські народні пісні, яких хором співають жінки {яким хором? і хто ті «жінки»? Таж то знамените тріо «Золоті ключі» – Ніна Матвієнко, Марічка Миколайчук, Валентина Ковальська! Ви взагалі титри наприкінці фільму читаете?} – а це ще більш посилює український колорит та дозволяє {а хто забороняє?} поринути в атмосферу, прив'язавши події до конкретного регіону (подякуймо «партії регіонів», яка цим чужим слівцем витіснила КРАЙ), а крім того, у фільмі фігурує Диканька як посилення на інші твори Гоголя) – але й додатково ускладнені й декоровані сцени (наприклад сцена загального чи-то {дефіс не потрібен} сну {кома} чи-то божевілля у селі {та то ж не село, а пекло, яке розвела в селі – читай – Україні нечиста сила на чолі з «самим», тим, що любить українські пісні}, де люди витанцьовують із нечистою силою, насолоджуються гарячою водичкою у {в} котлах і розпивають смолу («Ну і бридоту у вас наливають!» {Цитата неточна, ще й дуже, то хоч би не брали в лапки}. <...> у сцені зустрічі козаків із царицею козак Василь вилуплює очі й здивовано гукає: «Чи це ж моя жінка?!» {У фільмі дві його репліки з приводу жінки, і обидві не такі, та й не вилуплює козак Василь-Миколайчук очі}.

Режисер додав у картину елементи реалізму, представлення {забудьте цей церковнослов'янiзм, є нормальні слова, які нині занехаяно: показ, зображення, змалювання} життя українського села, козаччини, конфліктів козаків {яких} із реєстровими козаками – це, власне, можна вважати за привнесення реалістичної концепції. Разом із цим кінострічка досі є легкою, гумористичною і навряд-чи {дефіс не потрібен} вимагає серйозного обговорення її проблематики. {І потребує, і вимагає, ще й дуже}. Подякувати за це ми можемо знімальній групі, гарному підбору {добору} акторів, які чудово виконали свої ролі, музиці <...>, а також відповідному підбору костюмів та декорацій. {Підбор – це каблук}.

Отже, на момент виходу фільму (1972 рік) його можна вважати таким, що заслуговує {заслужовував} на великий успіх та визнання широкої аудиторії. {Його було заборонено і для «широкої» і для вузької аудиторії, на кільканадцять років}.

У наш час, звичайно, він, як і будь-який інший старий фільм {це один із найкращих українських фільмів, він ніколи не застаріє}, вважався б, як мінімум, контroversійним (проте добре б вписався у категорії «нішеве кіно» або «арт хаус» {артгауз, чи хай і артхауз, пишеться разом}). Щодо способів «оновити» чи «осучаснити» кінострічку {а навіщо?}, можу сказати лише те, що в сучасній версії, очевидно, використовувалися б звукові та сценічні ефекти, що допомагали б фіксувати увагу глядача в кадрі". {Отже, у сучасного глядача увага нефіксована, розсіяна, як у шизофреніка? А може не варто так безапеляційно розписуватися за абстрактного "сучасного читача"? Для кількох поколінь цей фільм – найулюбленіший}.

До другої й третьої рецензій на цей фільм претензій ще більше, але вони однотипні, тож немає сенсу повторювати.

Ще разуючіше нерозуміння викликав чудовий і недооцінений навіть серед "чистих" кінокритиків фільм Станіслава Клименка "Камінна душа" (1989) за однойменною повістю Гната Хоткевича з блискучою грою плеяди наших акторів-зірок, які не те що не поступаються, а, на моє глибоке переконання, переважають багатьох закордонних, котрих у нас так запопадливо звеличують. Для розуміння і тексту, й контексту знову надіслано купу матеріалів, починаючи з самої повісти, з історії про перебування Гната Хоткевича в Криворівні та про спадковість тематики від І. Франка й М. Коцюбинського, а далі – про дивовижний перегук зі зніманням там-таки "Тіней забутих предків" С. Параджанова й закінчуючи 2-годинним записом вечора пам'яті С. Клименка в Будинку кіно із виступами земляків режисера, а також Наталії Сумської й Анатолія Хостікоєва, Станіслава Чернілевського, показом уривків з інших фільмів режисера, зокрема фільму "Дударики" (1979), присвяченого Миколі Леонтовичу, з Богданом Ступкою та не менш зірковими його партнерами.

Варто сказати, що на написання рецензій щоразу відводилося два тижні. І все ж, усвідомлюючи, що все одно писатимуть останнього дня і що дві години для перегляду запису згаданого вечора (на такі події взагалі варто ходити, але не затягнеш), переслав той запис у бесіду групи, написавши: "А це був вечір присвячений режисерові, дуже цікавий, хоч і довгий. Перші пів

години можна пропустити, навіть виступ Наталі Сумської далі теж, а ось виступ її чоловіка Анатолія Хостікоєва таки бажано послухати весь, це після 1-ї години, там чимало смішного, побачите його очима знімальну кухню". Нікого не заінтригував! Натомість, як подяка за згаяний на пошуки й пересилання матеріалів день життя, – дві рецензії з чотирьох було написано за допомогою ШІ. Ось уривки лише з однієї:

"Фільм «Камінна душа» (режисера Станіслава Чернілевського) {Станіслав Клименко на тому світі поміняв прізвище?}. <...> У центрі сюжету — гуцулка Тетяна {то це й привезена в гори 17-річна попада Маруся змінила ім'я?}, горда і вольова жінка, яка не змогла змиритися з приниженням і вбила свого чоловіка {А це вже кого? Піп ніби лишився живий, ще й хрестив дитину, яку Маруся нагуляла з Марусяком}. Після цього її душа «скам'яніла» – вона ніби перестала відчувати. Саме це перетворення і стало головною темою фільму". {Ви взагалі про що? Жодна жінка не вбивала там жодного чоловіка} <...> "«Камінна душа» залишає по собі важке, але сильне враження. Після перегляду хочеться мовчати і думати – про людей, про совість, про ціну гордості". {Після прочитання цієї совісної рецензії від Вашого вдумливого Швидкого Івана (ШІ) хочеться кричати!}.

Задля справедливості варто сказати: коли запропонував самим обрати фільм для рецензування із надісланого багатосторінкового списку, то було обрано телесеріал "Спіймати Кайдаша" Наталі Ворожбит, телеремейк "Украдене щастя" Максима Дончика, фільм Олександра Жовни "Партитура на могильному камені" (містика й горор), анімафільм "Мавка. Лісова пісня" (сценарист Ярослав Войцешек, режисери Олександра Рубан, Олег Маламуж), злампичений у голлівудському стилі, зате з непоганим касовим результатом; сучасний трагічний фільм Павла Острікова "Ти – космос" (поза списком), ті ж таки "Тіні забутих предків" (тут ізнову не обійшлося без ведмежої послуги ШІ, який навіть у назві файлу умудрився написати "Тіну..." замість тіней: можливо, мав на оці Тіну Кароль).

І, нарешті, як промінь світла, – "За двома зайцями". Оминаючи дрібні стилістичні похибки, ба навіть виправивши їх,

щоб не псувати загального враження, наведу цю найкращу рецензію цілком.

"Кінокомедія Віктора Іванова «За двома зайцями» – один із моїх найулюбленіших українських фільмів радянської доби поряд із «Пропалою грамотою» Бориса Івченка {та Івана Миколайчука}. Режисерові вдалося максимально точно відтворити на екрані однойменну п'єсу Михайла Старицького. У фільмі відтворено всі ключові сцени літературної основи. До відхилень можна зарахувати лише ті, до яких режисер вдається задля більшої динамічності дії: деякі сцени (як, наприклад, сцена з кумоньками, що розповідають навперебій Секлеті про аферу Голохвостого) були скорочені, в інших сценах змінено місце дії (сцена «зłodіяцького весілля» перенесена з будинку Сірків до церкви, а сцену вихваляння старої Сірчихи приданим, яка в п'єсі відбувається вже на етапі весілля, у фільмі перенесли в епізод візиту Голохвостого до Сірків). Сцени, в яких читач має змогу познайомитися з головними героями Голохвостим та Пронею, у фільмі «поміняні місцями»: спочатку знайомимось із Голохвостим та його друзями, а потім – з родиною Сірків, у п'єсі – навпаки. Завдяки цим змінам режисер уміло адаптував драматичний твір Старицького до кіноекрану.

Добір акторів також дуже вдалий. Кожен зумів передати характер та поведінку свого персонажа так, як його характеризував у першоджерелі Михайло Старицький. Найбільш переконливим вийшов Голохвостий у виконанні Олега Борисова. Спостерігаєш його гру і ловиш себе на думці, що, характеризуючи Голохвостого як «гарного з себе, в циліндрі та фракку», Михайло Старицький уявляв його саме таким: гарний, стрункий, одягнений за останньою модою, із хитруватим обличчям, що натякає на його авантюрність. В інтерв'ю для програми «Невідома версія», присвяченої фільму, син режисера, Михайло Іванов згадував, що початково роль Голохвостого мав утілити відомий комік Юрій Тимошенко (Тарапунька), проте я вважаю, що через це фільм втратив би свій колорит, адже Голохвостий у виконанні Тимошенка не зовсім відповідав би характеристиці Старицького.

Не менш колоритні й Секлета Лимериха у виконанні Нонни Копержинської та старий Сірко, який, у виконанні відомого комедійного актора Миколи Яковченка, здається, як на мене, ще більш комічним, аніж у періоджерелі.

Активним рушієм фільму також виступає музика Вадима Гомоляки, яка вдало підсилює ключові моменти. Окрім авторських пісень композитора на слова Євгена Кравченка, як-от «В небі канарєєчка літає», що відображає бажання Голохвостого «вибитися в люди», чи «Тепер я став багатий», у якій він висловлює радість від вигідного сватання, до фільму також увійшли українські весільні пісні, згадані Михайлом Старицьким: «Гарні в мене черевики» та «Де ж ти був, селезень?». Цей факт свідчить про те, що режисер був ґрунтовно ознайомлений із літературною основою, за що йому велика шана.

Проте, на мою думку, найголовніша «родзинка» фільму – його оригінальне озвучення. На цьому аспекті варто зупинитись детальніше, адже саме він найповніше передає авторський задум Михайла Старицького. Головна мета п'єси Старицького, як і «На Кожум'яках» Нечуя-Левицького, – висміяти зросійщених українців. Її можемо чітко простежити при перегляді оригінальної версії фільму: усі герої розмовляють українською, і лише Свирид Голохвостий, котрий зі шкури пнеться в аристократи і мріє про «жизнь таку, що просто мармелад», розмовляє українсько-російським суржиком, що підкреслює його недолугість.

Натомість у дубльованій, російськомовній версії, зробленій на вимогу вищого керівництва СРСР для «прокату по всьому союзу» (хоч, як на мене, не тільки для цього, бо ж інакше, фільм могла спіткати доля «Пропалої грамоти», адже навіть натяк на недолугість зросійщення в СРСР вважався неприпустимим) задум Старицького цілком перекручений: складається враження, ніби саме українська мова є недолугою. Тож, аби правильно зрозуміти мистецьку ідею фільму та авторський задум Старицького, рекомендую переглянути саме початкову версію, яка зараз доступна в інтернеті, до того ж, із кращою якістю звуку".

Як бачимо, студент успішно впорався із завданнями, що ставляться до компаративістичних рецензій, показавши особливості перекодування літературного тексту в кінотекст, притому виявив неповерхове знання літературних першоджерел та схарактеризував їх органічний синтез у шедеврї спорідненого мистецтва, у грі акторів, у музичному супроводі. Крім того, зумів сформулювати надзавдання – і заголовком ("«За двома зайцями» і «За двома зайцями»: як мова змінює ідею фільму"), і двома завершальними абзацами. І це тоді, коли дехто з його колег, за люб'язною допомогою Швидкого Івана (ШІ), успішно плутає письменників, режисерів, композиторів, акторів і т. ін. Магістрант утнув те, що рідко можна зустріти навіть у професійних кінокритиків. І це вселяє надію.

Дискусія і висновки

Авторів теорії відносности Альбертові Ейнштейну належить досить сумне застереження чи навіть прогноз: "Я боюся, що неодмінно настане день, коли технології переважать просте людське спілкування. І тоді світ отримає покоління ідіотів". Певною мірою цей прогноз нині справджується і внаслідок такого могутнього винаходу, як штучний інтелект. Цим продиктовано й застережливі ноти цієї статті-есею. А з другого боку, пам'ятаємо, наприклад, історію руху луддитів понад два століття тому. То був стихійний протест проти запровадження верстатів, унаслідок чого кустарні працівники ставали безробітними. Щось подібне відбувалося щоразу із запровадженням нових наукових відкриттів. Як і наше теперішнє потерпання з приводу ШІ. Він може служити як добру, так і злу, залежно від того, до чиїх рук потрапить і чи не запанує потім сам над тими руками, як Голем.

Навіть студенти-філологи (за винятком, хіба, тих, що опрацювали відповідні спецкурси), не кажучи вже про небездоганну грамотність, на жаль, дуже слабо обізнані з найбільшими здобутками української кінодраматургії, її взаємодії та синестезії з першоджерельними літературними текстами. Це наслідок того, що кінодраматургія – різновид драматургії як роду – досі не фігурує в систематичній літературно-мистецькій генології. Драматургію досліджуємо і в сув'язі з її театральним утіленням, і окремо, а кінодраматургії "не бачимо",

навіть за часів усебічної візуалізації інформаційного простору. Певна річ, такий стан опанування знань спричинений і неприродними умовами сучасного навчального процесу, що відбувається то очно, то заочно й переривається постійними повітряними тривогами, вимиканнями світла й тепла, міграціями. Напевне, тут слід шукати й причини дедалі частішого залучення штучного інтелекту та пов'язаної з цим прокрастинації, тобто лінощів, що розвиваються і через утрату чітких перспектив, і в сподіванці на те, що викладач також ставитиметься до перевірки текстів неухважно, без намагання вплинути, навчити, передати свої знання тим, котрі понесуть їх далі, примножуючи й розвиваючи. Після "викриття" не дуже плідного співробітництва з ШІ вони щиро в цьому зізнаються й переписують "свої" твори, вже покладаючись на власні враження й роздуми. Хоча все-таки – задля підвищення балів та оцінок, а не для душі, як хотілося б викладачеві. Але бодай так.

Наше кіно, попри несприятливі умови, а то й у супереч їм, живе й розвивається, про що свідчать і нові документальні та художні стрічки, як і те, що в коротких списках "Оскара"-2026 опинилися шість фільмів, пов'язаних з Україною. Розвивати цей успіх і покликані молоді покоління гуманітаріїв – і кіномитців, і філологів. Без залучення штучного інтелекту тут не обійдеться. Як-от заявка філолога за первинною освітою й кінорежисера Тараса Томенка (найвідоміший фільм – "«Будинок Слово»: нескінчений роман", 2019) на створення комбінованого, сказати б анімаційного ШІ-фільму "Повість про Ігорів похід".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Дубініна, О. (2018). Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій. Топічні РЕвізії*. Вип. 3. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ.

Корнієнко, Н. (2019). *Театр і квантовий світ. Спокуси вільнодумства*. НЦТМ ім. Леся Курбаса

Клочек, Г. (2020). *Синергія літературного твору*. Навчальний посібник з теорії літературного твору. Дніпро.

Ткаченко, А. (2025). *Мистецтво слова : Основи літературознавства*. Ліра-К.

Тримбач, С. (2025). Тарас Шевченко в українському кіно: рефлексії українського міфу. *Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць*. Випуск 1(28). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет".

REFERENCES

- Dubinina, O. (2018). Screen adaptation of a literary work: the specifics of intermedial recoding. *Literature in the field of media. Theoretical REvisions*. Issue 3. T. G. Shevchenko Institute of Literature, NASU [in Ukrainian].
- Kornienko, N. (2019). *Theater and the Quantum World. The Temptations of Freethinking*. Les Kurbas National Theatre of Ukraine [in Ukrainian].
- Klochek, G. (2020). *Synergy of a Literary Work*. Textbook on the Theory of a Literary Work. Dnipro [in Ukrainian].
- Tkachenko, A. (2025). *The Art of the Word: Fundamentals of Literary Studies*. Lira-K [in Ukrainian].
- Trymbach, S. (2025). Taras Shevchenko in Ukrainian cinema: reflections on the Ukrainian myth. *Shevchenko Studies. Collection of scientific papers*. Issue 1(28). Taras Shevchenko National University of Kyiv, VPC "Kyiv University" [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 15.12.25

Прорецензовано / Revised: 20.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 27.12.25

Anatolii TKACHENKO, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0009-0005-1268-1696

e-mail: anatolijtkachenko58@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

CINEMA & AI... EDUCATIONAL MASTERPIECES

Background. *Where is the profit-driven business leading the foundations of theatre and cinematic art? The share of arthouse cinema compared to mass film production is steadily declining. The reasons lie in the thirst for enrichment through indulgence in the slogan known since antiquity, "Bread and circuses!" Increasingly, preference is given not to the play of emotions conveyed through the language of cinema, but to the display of muscles, endless blockbusters filled with the destruction of machinery and buildings, bestial instincts, hordes of undead zombies etc. All this resembles a kind of invocation of real cataclysms – a visual spell, an ominous croaking – according to the images and likeness of which a truly horrific reality later emerges. How does all this affect the educational process?*

Methods. *General scientific (analysis–synthesis–forecast), philological, comparative, intermedial; elements of the essayistic style have also been used.*

Results. *In the era of total visualization and informational oversaturation, interest in reading is generally declining. Both in secondary and higher education, students increasingly rely on condensed summaries of literary works, which the internet abundantly provides alongside intrusive, aggressive advertisements promoting gambling, pornography, easy earnings through dubious schemes, fraud, and even betrayal of the homeland.*

How can this be countered? Long-term practice has shown that one of the effective measures, at least in the education of humanities students, is to assign reading of a work from our classical literature, followed by viewing a film

adaptation of that work, and conducting a comparative analysis of the literary text's transformation into a cinematic text. This approach allows students to engage with the literary original and its representation in a related art form, while also actively combating the widespread illiteracy that continues to progress in society.

Conclusions. *The latest syncretism of different art forms has existed in our culture for over a century. However, film dramaturgy, a type of dramaturgy as a literary genre, still does not feature in the literary-artistic genre classification. While dramaturgy is studied both in connection with its theatrical realization and independently, film dramaturgy remains largely "invisible", even in an era of comprehensive visual information saturation.*

Like any innovation, artificial intelligence has its advantages and disadvantages. Its use in the educational process, in particular for writing comparative reviews, often becomes a form of procrastination. This state of knowledge acquisition is also caused by the unnatural conditions of the current educational process, which takes place online and offline and is interrupted by constant air alarms, power and heat outages, and migrations. Consequently, the role of moral responsibility increases, as does the importance of careful verification and detection of signs of negligent delegation of creative work to a machine.

Keywords: *cinema, Ukrainian literature, dramaturgy, film dramaturgy, intermediality, recoding, comparative analysis, AI.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Тетяна ТКАЧЕНКО, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua

Київський інститут бізнесу та технологій, Київ, Україна

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ ЛІДІЇ ЧУПІС

Вступ. *Драматургія – унікальне явище, оскільки поєднує вербальне та візуальне у цілісність. Письменницький задум спочатку втілюється в літературному тексті, який згодом, опрацьований сценаристом і режисером, буде представлений у виставі. Поділ драматургічних творів на "для читання" та "для сценічного показу" є вельми умовним, адже змістове наповнення і чуттєва виразність – запорука театрального інтересу й глядацького успіху. Крім того, якщо перші драматургічні спроби для національного театрального мистецтва були зосереджені на становленні-утвердженні нової української драматургії та театру й охопленні якомога більшої кількості реципієнтів, то драматичні тексти ХХ ст. є багаторівневими психологічними студіями, призначеними як для егалітарного, так і для елітарного сприймача. Саме такі твори належать авторству Лідії Чупіс.*

Методи. *У роботі було використано філологічний (ретельне дослідження творів, формального і змістового складників), біографічний (прототипи дійових осіб) та інтертекстуальний (алюзії, ремінісценції; вічні образи) методи, аналіз та синтез (власне студіювання текстів і узагальнення у висновках).*

Результати. *Досліджено жанрове розмаїття драматургії Лідії Чупіс у літературознавчому та власне авторському вимірі (драматична поема і монодрама; поетична інтерпретація, мелодраматичний трагіглюк, драматична феєрія), що розкриває певні змістові акценти у творах. Виокремлено тематику і проблематику творів, яка залишається актуальною з огляду на порушені універсальні питання, висвітлені в екзистенційному аспекті (життя і смерть, добро та зло, праведність і гріховність). Проаналізовано портрети дійових осіб за зовнішніми та внутрішніми характеристиками і діями (емоції, думки та вчинки, міркування і спілкування, видива й марення). Простудійовано особливості інтерпретації знакових постатей, авторське осмислення їхніх*

світоглядних позицій, оцінювання з боку оточення, себе і прийдешніх поколінь, у конкретному теперішньому та в масштабах світового часу. З'ясовано знахідки письменниці в показі конфліктів у сутності героїв, у спробах самовиправдання чи в жорсткій боротьбі за збереження свого єства, коли домінують екзистенційні концепти.

Висновки. Доведено, що драматургія Лідії Чупіс є позачасовою. Письменниця порушує актуальні питання, пов'язані із пізнанням себе завдяки спостереженню, пошуку причинно-наслідкових зв'язків, саморефлексіям тощо. Межова ситуація виступає межею неповернення і випробуванням ціннісних пріоритетів, а вибір героїв стає початком або закінченням буття (фізичного/духовного). Водночас тексти авторки постають її саморозкриттям.

Ключові слова: монодрама, свобода, вибір, екзистенційна (не)визначеність, існування, граничне буття, межова ситуація, саморефлексії.

Вступ

Драматургічна спадщина Лідії Чупіс (1955–1996) – чотири художні тексти, які викликають літературознавчий і театрознавчий інтерес завдяки своїй багаторівневості й асоціативності. Письменниці вдалось наповнити драматургічну форму змістовою глибиною, що містить позачасову проблематику, бо пов'язана із пізнанням людської природи, внутрішнього світу індивіда, сповненого протилежних сил, чеснот і недоліків, які постійно змагаються між собою. Саме тому літературна і сценічна актуальність є беззаперечною.

Мета статті – проаналізувати драматургічні твори Лідії Чупіс в екзистенційному вимірі.

Огляд літератури. Творчості Лідії Чупіс присвячено статті, здебільшого зосереджені на певному аспекті доробку, її постать зринає в інтерв'ю з театральними діячами та сучасними драматургами, які відзначають смислову насиченість мистецьких творів і підтекстову невичерпність, індивідуальний стиль авторки та багатогранність її таланту, особливості якого відкриваються щоразу після прочитання драми чи перегляду вистави (О. Бондарева, Ж. Бортнік, О. Шапаренко, Я. Верещак, О. Когут, А. Скляр, О. Цокол, С. Хороб). Тож кожна спроба висвітлити оригінальний складник спадщини пані Лідії стає важливою частиною цілісного портрета мисткині.

Методи

Чільними методами дослідження стали загальнонаукові та власне літературознавчі, а саме: філологічний, інтертекстуальний, біографічний, аналізу і синтезу.

Результати

Драматургічні твори Лідії Чупіс вирізняються авторськими жанровими знахідками, художньою організацією, чергуванням поетичного і прозового тексту, графічним увиразненням смислової домінанти, але в центрі – завжди людина, її самопізнання і розкриття у межовій ситуації. Тому варто проаналізувати твори письменниці, щоб з'ясувати чільні риси ідіостилу зокрема і мистецького доробку загалом.

"Життя на трьох" є "мелодраматичним трагілюком", за авторським визначенням, і монодрамою, за літературознавчою термінологією. Дійові особи – Я, ВОНА і ТЕЛЕФОН, але стрижневим постає умовно присутній персонаж – ВІН, що провокує межову ситуацію. П'єсу побудовано на внутрішньому монолозі героїні, сповідь-боротьбу якої час від часу переривають дзвінки (телефон і двері – речі, що констатують реальність подій).

Твір поділено на дві картини, кожна з яких має відмінне забарвлення і сенсовий акцент. Зміст – це двобій свідомого Я і підсвідомого ества. Друге виступає амбівалентним проявом: те, ким боюсь бути, або та, якою хочу стати. Розгублена та зневірена через втрату коханого жінка відчайдушно прагне відновити власну цілісність і повернути самоцінність, подолавши шлях від "людино-тіні", яка конає в існуванні, до "неймовірної красуні", яка живе, повинна "захотіти жити". Розмова із собою відбувається в герметичному просторі, що витворює ефект множинних лещат: світ звужується до квартири, світосприйняття – до розриву з чоловіком, сутність – до тіні. Показна впевненість ("неймовірна красуня" і "просто красуня") розбивається вщент у поступовому оголенні почуттів протягом галюцинацій-марення. Мовлення сповнене грою слів, яка виявляє розмаїті значення міркувань під час унікального межового самоаналізу, що повинен визначити фінал – життя чи смерть.

Я – розчавлена, "в загубленому віці", зла на себе через надмірну доброту, щирість і щедрість, за які отримала невдячність, зневагу і приниження. Домінантою самовідчуття виступає пустка (дім, голова, душа, життя), що викликає суїцидальну ідею фікс. Духовному самогубству, що загрожує фізичному існуванню, протистоїть ВОНА – єство Я, здатне побачити навколишній світ у кольорах, видобути притлумлені самоповагу і жагу жити не тільки через інстинкт самозбереження, а передусім акцентуючи на емоційному багатстві людського досвіду, який наповнює буття сенсом. Для пробудження використано, здавалось би, непокєднувані прагматику, ідеалізм і цинізм, раціональні докази, емоційні звертання та провокації, аби довести вартість життя – не штучної (гомункулус), а справжньої людини. Недаремно Я бачить себе зозулею, покинутою істотою, яка сама ускладнює своє повсякдення. Натомість ВОНА окреслює її орлицею, підкреслюючи власноруч табуйовані сили, адже "до самознищення не звикають". Телефонні дзвінки, залишаючись без відповіді, стають контрапунктом міркувань-уявного діалогу, ніби завершуючи порушену тему і символізуючи перехід до наступного етапу самотерапії. ВІН є полісемантичним образом, набуваючи розмаїтї оціночної характеристики в осмисленні героїні: винуватець, кат, випробування, зв'язок із реальністю. З одного боку, чоловік зумовив злам і зрив жінки. З другого боку, спочатку надія на поновлення стосунків, а потім розуміння краси повноцінного життя в його амбівалентності витягає з темряви на світло.

Внутрішні колізії у першій картині відбуваються в темряві, в яку спорадично вривається світло, щоб витягти з неї жінку. Напівсон-напівжиття відображається у "запльованому дзеркалі", що втратило здатність показувати істинне відображення. Героїня прирєкла себе на безвихідь ("довга ніч"), нівелювала сутність, обрала забуття ("наш годинник зупинився"). Лише ВОНА починає поступово повертати до тьми завдяки дитячим спогадам і нагадуванню про дари від народження: свобода і доля пов'язаної з людьми зірки, незалежна від чуттів; обраність особи; всеосаяжність світла. Кульмінацією протиборства стає розгардіяш у кімнаті, що засвідчує безлад усередині Я, та

водночас вказує на порушений мертвий спокій – приречена прокидається. Друга картина вирізняється повнотою світла. Важливо, що Я та ВОНА міняються ролями. Тепер саме друга виступає жорстоким подразником, зумовлюючи "страус пам'яті", спонукаючи першу "відпочити від себе", від образу жертви, прийняти всі прояви любові (спосіб існування і стан душі) та визнати право жити. Перешкодою самопорятунку є ВІН – сонце її серця, не здатного розірвати зв'язок навіть за усвідомлення, що життя – одне. Тобто Я дозволило Іншому визначати своє буття, що зумовило саморозпад.

Фінал твору можна трактувати по-різному, що засвідчують образи-символи й авторський жанр. Нереалізоване бажання взаємного кохання (вигадані зустрічі, розмови), складений сусідці заповіт, кінцевий стукіт у двері, остаточне занурення у сон і білі хризантеми, спільні для героїні та ЙОГО дружини, вказують на смерть Я. Водночас ті самі квіти символізують не лише жалобу, але й очищення. ВОНА продовжує жити, бо для неї "не існує ніколи", перероджується, відпустивши Я. Безцільність існування мала завершитись початком формування нової сутності. Проте Я насолоджувалась стражданнями, які врешті-решт перетворились на самоціль, щоб роз'ятрити серце і вогнем випалити любов – невід'ємний складник її душі. ВОНА ретельно аналізує почуття і дії, аби вижити. Цікавою знахідкою та підтвердженням цього припущення стає згадка у творі казка про жабенят: Я – жабеня потонуло в глечики з молоком, відмовившись боротись, ВОНА – жабеня врятувалось, перетворивши рідину на масло, тобто пережило "годину темного бика" (найважчий період життя). Борсання – буття, глек – час і простір, який дається без вибору та випробовує на міцність – сміливість жити. Визначаючи твір "мелодраматичним трагіглюком", Лідія Чупіс наголошує на умовності зображуваного як для героїні, так і для реципієнта.

"Життя на трьох" – монодрама-крик самотньої жінки, її риторичне звертання-сповідь до чоловіка, оточення, світу загалом і самої себе.

Дослідження феміної сутності не тільки у загальнолюдському й інтимному, але й у професійному аспекті вповні представлено

в "Танцях гончарного кола". Для художньої рецепції та інтерпретації жіночого "Я" письменниця обрала непересічну постать – Айседору Дункан. Вона стала відомою завдяки руйнуванню меж класичного та створенню "вільного" танцю. Хореографію босоніж у тонкій туніці публіка сприймала із захватом, трактувала викликом суспільним нормам. Але навряд більшість цікавилась внутрішнім світом, проблемами й переживаннями "дикунки" – популярної розваги, яку згодом замінить інше видовище. Натомість жінка лишалась наодинці зі своїми нерозв'язаними конфліктами ества, оскільки домінантою визнавала тільки свободу в усьому – мистецтві, коханні, любові, дружбі тощо.

Письменниця вибудовує мозаїку граничного буття героїні, обираючи визначальні для неї в особистому і професійному вимірах події та постаті (Вернон, Селфрідж, Міроський, Бережі, Галле, Фулер, Якко, Зінгер) від народження до смерті. Важливою постає самоназва, що підкреслює домінанту ества у певний період. Перший етап Я – дівча, яке танцює в яскравому світлі. Попри втечу батька, розпач, алкоголізм та глузування матері, переїзди, бідність і голод Айсі була щасливою завдяки реалізації своїх здібностей, здійсненню задуму створити унікальне, показати сутність (чуття) і красу людського тіла у танці. Водночас дитинство асоціюється з усвідомленням несвободи людини, передусім жінки, що стане рушієм порушення канонів і лейтмотивом життя.

Другий етап Я – звір і стріла. Разом із тотемом коня вони відображають силу дівчини, нестримність і дикість. Але вперше з'являється дисонанс між хочу і треба. Танцювати по-своєму, залишити школу, виступати для різної публіки – не тільки прояви творчої самостійності, тобто духовні потреби, а й матеріальні вимоги – фінансова допомога родині. Саме тоді виникає непорушний зв'язок із давньогрецькими видами, що відображаються у назвиськах (себе і стрічних). Спочатку виступає 12-річна Айседора-Пенелопа, закохана у Вернона-Одіссея, котрий незабаром їде назавжди, потім Селфрідж-Сократ спонсорує гардероб. Жінка зазнає невинних трансформацій, тікаючи від себе та знаходячи нову частинку

сутності: Афродита, Іфігенія, Ніобея, Медея. Відповідні зміни відбуваються в самосприйнятті. Переживши розчарування та відразу через танці заради грошей, героїня хаотично змінює партнерів і борсається у пошуках гармонії із собою.

Третій етап Я – рух і танець, що відтворюють "пульсацію правічного океану", окреслюють шлях пізнання. На зовнішньому рівні він утілений у стрімких подорожах (Чикаго, Лондон, Париж, Будапешт, Берлін), на символічному – в образі вітрил, які згодом перетворюються на лахміття. Втома і безвихідь провокують самозакриття – "річ у собі" (я – "не сюжет, а дивертисмент"), коли фізична оболонка продовжує танцювати без відгуку зовні (публіки). Незважаючи на досягнення досконалої єдності руху й емоції, героїня божеволіє від німоти, тобто відсутності комунікації, отже, розуміння її мистецтва та відданості первісній грації хореографії публікою. Театр перестає бути храмом, оскільки дає хіба миттєву ілюзію любові та слави, що мають лише показну беззмістовну форму, а їх пошуки – нескінченна гра.

Тож на сцені з'являється Я – Іфігенія, свідомо самопожертви в ім'я вищого мистецтва, що зумовлює розпорошення на безліч частинок і поринання у стихії повітря (вітер), води (океан), землі (босі ноги – відчуття пульсу ґрунту), вогню (самоспалення задля місії), витворюючи модерну Афродиту. Замість Артеміди, жінку від самознищення рятує Лоенгрін (П. Зінгер), життя з яким стає останнім притулком безпеки й захисту. Та невгамовна жадоба цілковитої свободи нівелює бажання спокою, даючи нову подобу Айсі – Летючого Голландця, примари, яка прагне відродитись.

Кульмінацією твору і буття героїні є страшна особиста трагедія. Втрата двох дітей зумовлює духовне спустошення, підкреслює пріоритет материнства над сценою чи коханням, викликає прокльони долі й самої себе через неможливість захистити найдорожче. Тому зринають одразу два давньогрецькі образи: Ніобея (скам'яніла мати вбитих богами дітей) та Медея (дітовбивця). Любов до сина й доньки, мрії про їхнє блискуче творче майбутнє (композитор і танцівниця) розбиваються вщент, і найщасливіша жінка стає назавжди розбитою примарою.

Надалі граничне буття перетворюється на існування за інерцією, бо лишається біль через невідповідність ціни розплати за свободу, творчість, право бути собою. Фінальне самовизначення виступає підсумком та вказівкою на фатальне завершення важкого шляху, сповненого багатства і бідності, слави та забуття, кохання і зради, любові та розпачу, злетів і падінь. Я – Актриса й "Чаша, в якій вигорає вогонь незгасимих сердець" підкреслює вичерпаність духовних і фізичних сил протягом сповненої випробуваннями місії. Ця смислова множинність висвітлена у дійових особах, де ВОНА розкривається поступово в численних образах ("одна чи двоє їх, чи троє – в гріхах – молитвах – радості – сльозах"), а ВІН – "єдиновладний... недосяжний" – здобуває подобу (конкретну/ абстрактну) лише в рефлексіях героїні, виступаючи виром рухів, чоловіком (узагальнений образ), часом, театром, танцем, океаном тощо. Айсі сама витворила свою сутність жінки й танцівниці, складники екзистенційної визначеності якої лишались незмінними – свобода, випробування і перешкоди як спонуки дія, чесність із собою та мистецтвом.

Варто зауважити про текстову організацію. Пролог і епілог утворюють художнє обрамлення твору. Я – вільна-божевільна, ніхто й зірка об'єднуються у Великій Актрисі, здатній поєднати "життя і небуття", "хаос доріг та гармонію часу". Звичні для драматичного твору дії замінені інверсіями, аби підкреслити зворотній відлік існування, в якому спалахують миті. Крім того, наявні антиколапси, що виступають спробами зібрати докупи думки, відновити зруйновану сутність, опанувати себе, щоб іти вперед. Текстовій організації відповідає хронотоп, який різко змінюється, відображаючи темпоритм буття героїня та швидкоплинність людського життя загалом. Недаремно змістовим осердям виступає Час, який народжується і живе лише завдяки Землі та зникає-вмирає в небутті, що доводить символіка світла і тіні. Спочатку простір і спресований час є чорним квадратом із Білим Полум'ям посередині – дівчинкою-іскоркою. Насамкінець Млин Часу перемелює-розсіює мить – життя однієї людини, що засвідчує авторська зміна останніх слів Дункан: "Прощайте, друзі! **Я йду до слави!**" – "Прощайте, друзі! **На вас чекає**

слава!" Її гончарне коло добігає кінця, проте цикл мистецтва танцю і творення себе новим "гончарем/-кою" триватиме.

Значення назви твору розкривається поступово. Гончарне коло – це пристрій, завдяки якому майстер ліпить із глини певний виріб. У тексті зазначене поняття вживається в різних контекстах, розширюючи свою семантику. Гончарне коло землі актуалізує легенду про появу людей із глини та пояснює танець босоніж як синкретизм людини і природи. Визначення життя гончарним колом викриває діалектику буття ("меле дні" та "краде дороги"), коли перешкоди й випробування, радість і біль формують чи деформують індивідів, які зрештою стають "амфорами з малюнками навскіс". Підтримане білими колонами гончарне коло неба викликає образ каріатид, утверджуючи жіночий первінь, окреслює небесне походження творчих спалахів-осіянь. Гончарне коло в символі Хреста буття вказує на непорушність місії, яку потрібно виконати, увиразнює непереборний фатум. Водночас гончарним колом виступає сама героїня, оскільки назва – "Танці гончарного кола" – засвідчує цілісність її процесу самотворення.

Авторський жанр твору – "драматична феєрія" – налаштовує реципієнта на неймовірне видовище, але водночас підкреслює яскраву неймовірну й унікальну Айсі, яка у граничному бутті "відтанцьовувала себе".

Якщо в попередніх творах письменниця зосередила увагу на фемінних образах, представивши монодрами, то в інтертекстуальній біблійній драматургії центральними виступають маскулінні постаті, увиразнюючи головну подію Нового Завіту – розп'яття Ісуса Христа.

У "Плачі над Юдою" Лідія Чупіс вдається до інверсивної побудови художнього тексту. Пролог констатує вже скоєне зрадником Спасителя, внаслідок чого відбулось розп'яття. Олена Бондарева (Бондарева, 2007, 184) вбачає в образі Хлопчика Ісуса Христа. Проте він може бути первинною і ще незаплямованою сутністю Іскаріота. Розмови між ним і Юродивим, Хлопчиком, П'яничкою, Жінкою в Білім є радше умовними, бо насправді Юда розмовляє із собою, намагаючись, з одного боку, загубитись у побутовому забутті, з другого боку,

знайти самовиправдання, пошуки якого приречені, оскільки "страшніша смерть – то смерть мерців". Протягом інверсій розкривається образ персонажа, його самохарактеристика й оцінка оточення.

Марення чи сон є обрамленням тексту. Спочатку "недитячі" дитячі спомини, в яких перипетії відбуваються у реальності чи "неостанньому" сні, зображують первинну відданість і обоження Учителя учнем. Він уславлює Христа, захищає ЙОГО місію перед матір'ю, що переймається захопленням сина, обґрунтовує цінність життя Спасителя. Водночас від третього співрозмовника, Хлопчика, лунають застороги-передбачення щодо нещирості пафосних слів, самообман яких незабаром знищить жадова і страх. Поява "Жінки в Білім" визначає початок самопізнання. Фемінна постать є полісемантичною: Богоматір, мати, душа чи alter ego Юди. Недаремно Іскаріота зіставлено з големом (штучна подoba людини, яка врешті-решт вбиває свого творця; тіло без душі) та повилікою (рослина-паразит, що не має коренів і листя). Крім того, драматургиня продовжує фемінну лінію, долучаючи вигаданого персонажа – дружину Юди. Вона корелює з Євою (спокусниця), виступаючи символічним утіленням сумнівів зрадника (матеріальні бажання і страхи за власне життя).

Хитання центральної особи, висвітлені у внутрішніх монологів, супроводжують-переривають влучні коментарі П'янички та Юродивого, які підсумовують зміст почутого і передбачають майбутнє опосередкованого вбивці. Згодом Юда сам визнає поглинання чорнотою, що протиставляється лілєї, тобто чистоті, Вчителя. Виправданням стає належність до людського роду, якому властиві підлість, ганьба і зрада. Кульмінація самоаналізу вміщена у п'ятій інверсії (середині твору), коли чоловік, зважаючи на натяк Ісуса, усвідомлює та приймає свою роль у трагедії.

Решта частин драматичної поеми є показом остаточного падіння Юди, в якому "спопеліла людина". Магдалина вказує на втрату людяності через нездатність любити, заміну палаючого сонця на палаючий лід. А первосвященники відкидають використаний непотріб, лякаючись мати бодай щось спільне з навіки проклятим. Прикметно, що чоловік намагається

сакралізувати власну зраду, майже дорівнявши її жертві Спасителя, апелює до людства, акцентуючи, що саме завдяки "нелюді"-Юді воно має шанс нарешті виявити свої чесноти, передусім людяність – "вас зроблю людьми". Він переконує себе у здатності бути першим, хоча вже вповні вірить у Вознесіння та Воскресіння.

Остання інверсія відображає духовне самогубство Юди, який вдається до зневаги і самоприниження, прагнучи залишити осторонь від бруду первинну сутність (Хлопчика) і жіноче втілення чи то неньки, чи то смерті (Жінка в Білім). Сталось те, чого він найбільше боявся – "вкрасти самого себе", тобто єство, ще не затьмарене облудою заздрості. Насамкінець "впізнає Юда в Юді себе", втрачаючи людську подобу і стаючи тінню (рефрен). Чоловік зберігав особисту свободу до самопродажу, свідомо знівельював "Я", зумовивши смерть за фізичного існування.

Важливо, що в цій "поетичній інтерпретації теми" Спасителя називають лише займенниками, що підкреслює апріорну святість і велич Ісуса Христа як найлюдянішої Боголюдини, званої кожним. Так само відомий усім Юда, проте із протилежним означенням – "гідотний та недобитий плазун". Уявне протиставлення і протистояння відбувається в усіх діалогах і монологах, увиразнюючи вищість Першого та нищість другого.

Драматичний твір "Страсті за Юродивим" утворює діалогію із "Плачем над Юдою" на образному та сюжетному рівнях. Знаково, що тут відсутній Юда, бо центр уваги – Пілат, провина якого заледве менша. Юродивий з'являється спорадично, але виступає народним суддею зрадників Спасителя.

Письменниця розкриває характери реальних постатей та безіменних дійових осіб під час суду і розп'яття Христа. Твір складається із картин та ремінісценцій, насичений цитатами з Нового Завіту, які промовляє Ісус – учасник і свідок, коментатор і наставник, осередок первинної духовної чистоти і сповідальник. Прикметно, що низку цитувань позначено так: "(ретроспективно)". Це вказує на оцінку явища чи особи після події, яка ще не відбувалась у тексті.

Учасники перипетій мають протилежні погляди на Спасителя, бо керовані відмінними чуттями та інтересами. У фемінних

образах проступає притаманна жіночій статі материнська турбота, яка утверджує цінність життя знедоленого. Маскулітним образам властиві жорстокість і цинізм, схильність до насилля та глузувань навіть із немінного через потребу самоствердження над "Царем Юдейським". Стадна свідомість, рухома заздалегідь прорахованими й маніпулятивними кроками можновладців і т.зв. духовних лідерів, прирікає Месію на загибель. Маса знищує індивіда, який відкидає відповідальність і можливість власноруч вибудовувати єство, віддаючи своє "Я" на поталу іншому. Але в цій безликій когорті вирізняється постать Пілата, образ якого письменника бере з Євангелія від Матвія, залучаючи його дружину Прокулу. Понтій розуміє наслідки "вмивання рук", погоджується із засторогами жінки, та все одно діє як зразковий намісник, підкорюючись римській владі в образах Кайяфи й Анни. Осердям сум'яття прокуратора виступає третя ремінісценція – діалог Пілата й Ісуса. Перший намагається подолати всепрощення Другого, підкреслюючи людські вади, агресію, невдячність, і водночас виправдати себе розлогими яскравими міркуваннями, що зводяться до "силу давить сила". Христос відповідає короткими та змістовними фразами, засвідчуючи свою всеосяжну любов і вказуючи співрозмовнику на ілюзію самообману й неможливість утечі від себе: "Ти знаєш сам..." (рефрен). Спаситель підтверджує рішення Пілата, знаючи, що його покута від імені людства і спроби самобичування є театром одного актора, псевдосповіддю лицемірного судді.

Знаковим стає дієслово-дія, що підкреслюється у першій картині, зображуючи хрест із Ісусом, та у фінальних словах Прокули, що завершують епілог. Рефрен "упав", лунаючи від різних персонажів, на початку викриває полісемантику "падіння": Вчителя зраджує паства через Його присуд і розп'яття, Пілат втрачає шанс на власне спасіння, юрба демонструє моральну деградацію, бо існує без сутності. Натомість завершальна фраза жінки підтверджує духовну вічну вищість праведників і Христа й довічну кару свідомих грішників навіть за щирого каяття: "Вознесіння не про нас... То падає... й не може впасти... Й обняти землю... Залегкий...".

Тому Понтій не фігурує в назві твору. Він сам нівелює себе аж до зникнення, розуміючи, що в історії залишиться символом відступництва, та, на відміну від Юди, чоловік продовжує вперто безцільно існувати тут-і-зараз.

Драматургічна теософська диалогія Лідії Чупіс має символічні назви частин. "Плач над Юдою" відразу констатує духовну деградацію центральної постаті, приреченої тільки ретроспективно вгадувати й нотувати миті власного занепаду. Тож авторка і реципієнт оплакує вже мертву істоту, що зберігає тілесну оболонку. "Страсті за Юродивим", по-перше, витворює диалогію з "Плачем..." на рівні персонажів; по-друге, саме Юродивий, спорадично з'являючись у текстах, виступає голосом правди – спостережливим коментатором і провидцем; по-третє, прийменник у назві підкреслює наявність кількох асоціативних тлумачень: страждання героя, переживання читача / глядача, сум через відсутність проводирів у минулому та сьогоденні, котрі можуть пробудити масу, яка захоче відкинути маніпуляції та думати-діяти самостійно. Посвята "Вчителю з далеких доріг" окреслює узагальнений образ духовних лідерів, здатних до самопожертви заради хай нерозумної пастви, бо інакше самознищення людства є неминучим.

Дискусія і висновки

Драматургія Лідія Чупіс – глибинний аналіз ества людини, що випробовується подіями і почуттями, зовнішніми перипетіями та внутрішніми колізіями. Цікаво, що монодрама є не лише жанровим, але і змістовим пріоритетом авторки, бо всі центральні постаті перебувають чи опиняються в ситуації вибору між емоцією та розумом, сутністю і подобою, духом і тілом, свободою та наданням право керувати собою іншому.

Героїня "Життя на трьох", опинившись у межовій ситуації, заборторює себе у пастку нелюбові, відкидає будь-який зв'язок зі світом, насолоджуючись образом жертви та закриваючись у коконі задля швидкого згасання в забутті. Айсі з "Танців на гончарному колі" одразу свідомо обирає граничне буття, вперто дотримується визначних принципів у витворенні ества, знаючи про можливе несприйняття свого бачення та ества іншими, але вперто йдучи власним шляхом попри всілякі негаразди.

Задоволений ілюзією сміливості Іскаріот у "Плачі над Юдою" в межовій ситуації змушений визнати своє лицемірство, показавши справжню сутність. Дійові особи у "Страстях за Юродивим" поєднують усі названі аспекти: Пілат до фіналу прагне виграти у двобої зі своїм "Я", проте межова ситуація унеможливорює подальшу гру в самообман, Юродивий – граничне буття, поза яким існувати не може, решта – багатоголосся, в якому більшість постає безтямним стадом, керованим інстинктами. Але з-поміж героїв на особливу увагу в екзистенційному дискурсі заслуговує Христос: "Люди бачать Того, хто під, і не чують Того, хто **над**". Його граничне буття Боголюдини водночас є напередвизначеним і власним вибором. Ісус від початку знає свою долю, проте одразу демонструє синтез існування та сутності. Екзистенційна визначеність обумовлює відповідальну свободу здійснити місію.

Драматургиня вдається до символіки світла і тіні. Обираючи чорне тло, вона вихоплює променем певну постать, яка стає осердям історії. Водночас протиставлення викриває амбівалентність людської душі, що постійно балансує між правдою та обманом, приймаючи рішення і визначаючи власний шлях, та життя, в якому антиномії підкреслюють його цінність, надаючи кожній миті змістової повноти завдяки унікальності й неповторності.

Твори письменниці насичені афористичними знахідками та грою слів: "... зійдуть з неба голограми, і розважать нас на голі грами добра і зла, і відділять полову від зерен", "ти сієш терен на моїх теренах", "... вимикачі скрізь, а от де вмикаються – забула", "...мій єдиний талант – бути доброю?! Добрі – кретини, що не змогли влаштуватись за чужий кошт!.. не вміють... Добрі – вони ж самі жити не вміють і не дають іншим! Вони встигають перехитрувати навіть власну душу!", "В людині забагато страху. Чудо – породжує страх – страх породжує рабів", "Життя – академія для бідних!", "економічно вигідно нікому не бути винною", "Щоб навчитись сміятись, треба довго прожити на світі" ("Життя на трьох"); "сплетіння доль – химерні знаки, сплетені в одвічну гру", "поєднаних безповоротністю втрат не роз'єднати нікому", "себе не сховаєш", "нелюдська надія – що дію?!", "летіте у вирій у вирі нічної спокути" ("Танці гончарного

кола"); "донощики, як близнюки", "мать, якою можна відмолити бодай би сумнів у століть", "несотворенне світить СЛОВО з перенапруги німоти" ("Плач над Юдою"), "буйно цвіт – ще не врожай", "світ живе як жив – безстыдно, не вчиться – й менших не навчить..." ("Страсті за Юродивим").

Отже, Лідія Чупіс представила драматургічну екзистенційну лабораторію людської сутності на прикладі непересічних історичних та вигаданих постатей, висвітливши власні міркування в репліках головних і другорядних дійових осіб. Домінантою постає свобода вибору, дарована від народження кожній людині, що згодом або добровільно втрачається переважною більшістю чи стає випробуванням для індивіда, який прагне бути особистістю. Граничне буття виступає головною ознакою духовної сили, притаманної лише тим, хто здатен зберегти єство попри все.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Біблія (І. Огієнко, Пер.). (б.д.).
Бондарева, О. (2007). Гончарне коло Лідії Чупіс. *Чупіс Л. Танці гончарного кола*. НЦТМ ім. Леся Курбаса.
Чупіс, Л. (б.д.). *Життя на трьох*. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › zhyttia
Чупіс, Л. (б.д.). *Плач над Юдою*. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › plach
Чупіс, Л. (б.д.). *Страсті за Юродивим*. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › strasti
Чупіс, Л. (б.д.). *Танці гончарного кола*. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › tanci

REFERENCES

- Bible (I. Ohienko, Trans.). (n.d.) [in Ukrainian].
Bondareva, O. (2007). Lydia Chupis' Pottery Circle. *Chupis L. Dances of the Pottery Circle*. Les Kurbas National Center for Theatre Art [in Ukrainian].
Chupis, L. (n.d.). *Life for Three* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › zhyttia
Chupis, L. (n.d.). *Lamentation over Judas* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › plach
Chupis, L. (n.d.). *Passion for the Fool* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › strasti
Chupis, L. (n.d.). *Dances of the Potter's Wheel* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> › dramlab › chupis › tanci

Отримано редакцією журналу / Received: 09.12.25

Прорецензовано / Revised: 10.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

EXISTENTIAL DRAMATURGY OF LYDIA CHUPIS

Background. *Dramaturgy is a unique phenomenon, as it combines the verbal and visual into a whole. The writer's idea is first embodied in a literary text, which is later developed by the screenwriter and director and presented in a performance. The division of dramatic works into "for reading" and "for stage performance" is very conditional, because the content and sensory expressiveness are the key to theatrical interest and audience success. In addition, if the first dramatic attempts for national theatrical art were focused on the formation and establishment of a new Ukrainian dramaturgy and theater and reaching as many recipients as possible, then the dramatic texts of the 20th century are multi-level psychological studies intended for both an egalitarian and an elitist perceiver. It is precisely such works that belong to the authorship of Lydia Chupis.*

Methods. *The following main methods were used in the work: philological (a thorough study of works, formal and content components), biographical (prototypes of characters) and intertextual (the role of autoallusions, allusions and reminiscences), analysis and synthesis (the actual study of texts and generalization in conclusions).*

Results. *The genre diversity of Lydia Chupis's drama is studied in the literary and authorial dimension (dramatic poem, drama proper and monodrama; poetic interpretation, melodramatic tragicomedy, dramatic extravaganza), which reveals certain semantic accents in the works. The themes and issues of the works are highlighted, which remain relevant given the universal issues raised, highlighted in the existential aspect (life and death, good and evil, righteousness and sinfulness). The portraits of the characters are analyzed according to external and internal characteristics and actions (emotions, thoughts and actions, reasoning and communication, visions and delusions). The peculiarities of the interpretation of iconic figures, the author's understanding of their worldview positions, and their evaluation by the environment, themselves and future generations, in the specific present and on the scale of world time, are studied. The writer's findings in showing conflicts in the essence of the characters, in attempts at self-justification or in a fierce struggle to preserve one's essence, when existential concepts (borderline situation, borderline existence) dominate, are clarified.*

Conclusions. *It is proven that Lydia Chupis's drama is timeless. The writer raises topical issues related to knowing herself through observation, the search for cause-and-effect relationships, self-reflection, etc. The borderline situation acts as a border of no return and a test of value priorities, and the choice*

of heroes becomes the beginning or end of being (physical / spiritual). At the same time, the author's texts become her self-disclosure.

Keywords: *monodrama, freedom, choice, existential (un)certainty, existence, borderline being, limit situation, self-reflection.*

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження, зборі, аналізі або інтерпретації даних, написанні рукопису та рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study, the collection, analysis or interpretation of data, the writing of the manuscript, and the decision to publish the results.

Олена ФЕДОСІЙ, канд. філол. наук, асист.

ORCID ID: 0000-0003-4361-4769

e-mail: Fedosiy_E@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

СПЕЦИФІКА ЛЕКСИКИ ТРАГІКОМЕДІЇ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО "СТО ТИСЯЧ"

Вступ. Тематично і жанрово багата драматургія Івана Карпенка-Карого, одного із фундаторів українського професійного театру, яскраво репрезентує живу мовну культуру другої половини XIX ст. У п'єсах драматурга добре відображаються стан і особливості мови епохи, яка для дослідників є цінним історико-лінгвістичним джерелом, що допомагає реконструювати минуле, вивчити специфіку функціонування та еволюцію української мови.

Методи. Дослідження лексики п'єси Івана Карпенка-Карого "Сто тисяч" здійснювалося за допомогою описового, порівняльно-історичного та лінгвокультурологічного методів вивчення та аналізу тексту, на основі яких було досліджено специфіку мовних одиниць твору.

Результати. Іван Карпенко-Карий майстерно відтворює мовний колорит тогочасної епохи. Основою мовних партій дійових осіб є народнорозмовна загальновживана лексика у якій багато просторіч, фразеологізмів, прислів'їв і приказок, за допомогою яких влучно відображається тип особистості. Мова персонажів яскраво індивідуалізована, містить чимало характерологічних фраз. Фольклорні елементи роблять мову селян яскравою, образною, автентичною, живою. Ті, хто належить до іншого соціального прошарку, торговці, гендлярі, у п'єсі говорять по-московському, це стає маркером їхньої неналежності до селянського середовища, а також відображає ситуацію зображуваної доби.

Висновки. Іван Карпенко-Карий у п'єсі "Сто тисяч" постає великим знавцем народно-розмовної лексики і фразеології. Автор майстерно використовує загально-вживані слова на позначення побуту, предметів повсякденного користування, лексику на означення професійного сільськогосподарського і соціального спрямування. Мовний колорит доби також добре відображає вживання просторіч, суржик, макаронічної мови. Комічні ефекти і ситуації

увиразнюються за допомогою розмовних зневажливих лексем або фразеологічних одиниць зниженого стилістичного тону. Мова трагікомедії Івана Карпенка-Карого "Сто тисяч" добре відображає світогляд українського народу того часу, особливості його мовлення, його лексичний та експресивний потенціал.

Ключові слова: *українська мова, лексика, народнорозмовна лексика, загальноновживані слова, паремії, драматургія, трагікомедія.*

Вступ

Творчість Івана Карпенка-Карого як одного з фундаторів українського професійного театру, його внесок у становлення національного театру і драматургії потребує сучасного перепрочитання і реінтерпретації в літературознавчому, мовознавчому, культурологічному та інших аспектах.

Як відомо, Іван Карпенко-Карий збагатив українську літературу багатьма новими жанрами, серед яких психологічна драма "Безталанна" (1886), трагікомедія або, за авторським визначенням, "серйозна комедія" ("Мартин Боруля" (1886), "Сто тисяч" (1889) і "Хазяїн" (1900)), історична трагедія "Сава Чалий" (1899) тощо. Драматург-новатор, на переконання С. Єфремова, вивів українську драму другої пол. ст. "за межі шаблону – отієї етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громадського, і з художнього погляду" (Єфремов, 1919, с. 160).

Дослідження лексичного багатства драматургії Івана Карпенка-Карого є актуальним з огляду на те, що в мові художніх творів не тільки втілюється мовна майстерність письменника, а й фіксуються особливості певної історичної доби, відображається мовна ситуація того часу. Вивчення лексики, якою говорять герої п'єс, допоможе виявити специфіку мовної картини драм Івана Карпенка Карого, зрозуміти особливості функціонування української мови, сфери її застосування в XIX ст. Цікавим є вивчення лексичного складу драматургії того часу з огляду на те, що мова є виразником національного характеру і ментальності.

Методи

Для дослідження лексики п'єси "Сто тисяч" використовувалися такі продуктивні методи як описовий, порівняльно-історичний та метод лінгвокультурологічного аналізу тексту, на основі яких

було здійснено вивчення та аналіз специфіки представлених у творі лексичних одиниць та їхніх функцій, виявлено особливості лексичного складу зображуваного історичного періоду, його семантичний та експресивний потенціал.

Друга половина XIX ст. для української культури була періодом жорстоких імперських утисків і заборон. Для українців заборони стосувалися навіть на вживання певних слів. Як слушно зауважує Г. Семенюк, наголошуючи на націєтворчій місії театру корифеїв, у цей час цензура не тільки обмежувала репертуар українського театру побутовою селянською тематикою, а й забороняла окремі слова, як от "запорожець", "козак", "рідний край" і под., про що свідчив сам Іван Карпенко-Карий, який зазначав, що якщо "... п'єса хоч трошки порядно скомпонована та має ці слова, то краще не посилати її в цензуру – все одно не дозволять. Тому всі малоросійські п'єси мають тему про одноманітне кохання, абсолютно не цікаве для народу, і прикрашаються танцями і співом" (Семенюк, 2021, с. 7).

Зрозуміло, що така ситуація обмежувала можливості українських письменників. Проте навіть у вкрай несприятливих умовах Іван Карпенко-Карий у своїх драмах не тільки зумів створити правдиві, психологічно глибокі образи представників різних суспільних верств, а й зробив їх яскравими мовними особистостями.

Метою студії є вивчення лексичного складу п'єси І. Карпенка-Карого "Сто тисяч" як одного з вершинних його творів, виявлення специфіки лексики, яка репрезентує мовну майстерність драматурга.

Огляд літератури. Слід зауважити, мова драматичних творів, її характерні риси в українському науковому дискурсі досліджена спорадично. Вивченню деяких аспектів мови драматургії присвячені дослідження Д. Баранника, Я. Януш, В. Білоуса, О. Ожигової, Т. Крупеньової, М. Цілини.

Вивчаючи особливості цього різновиду художньої мови, дослідники вважають мовну репрезентацію драми складною системою, яка потребує значної уваги і наголошують, "що при вивченні драматургійного твору найважливіше місце повинно належати питанню мовної специфіки" (Ожигова, 2002, с. 96).

Досліджуючи мову української класичної драматургії Я. Януш спостерегла, що "у драматичних творах І. Карпенко-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Франка і певною мірою Лесі Українки репрезентована різноманітна, багата і колоритна лексика тогочасної української народнорозмовної мови. Основу її становлять загальноновживані слова, які пов'язані зі спільними для всіх носіїв мови і є звичними назвами предметів і явищ навколишньої дійсності (Януш, 1983, с. 19).

Результати

Іван Карпенко-Карий у своїх п'єсах багато уваги приділяє мовним партіям дійових осіб, які є яскравими засобами індивідуалізації та увиразнення людських характерів, дій і вчинків.

Головний герой п'єси "Сто тисяч" Герасим Калитка одержимий придбанням землі, говорить народнорозмовною українською мовою з суржиком, вживаючи пестливі (рідко) і згрубілі слова. У мовленні Калитки – чимало фразеологічних одиниць народнорозмовного характеру. Пестливі слова селянин використовує виключно, коли думає і говорить про гроші і землю. Це можна побачити на прикладі його монологу: "Ох земелько, свята земелько, божа ти дочечко! Як радісно тебе загібати докупити, в одні руки ... Приобрітав би тебе без ліку. Легко по своїй власній землі ходить. Глянеш оком навколо – усе твоє: там череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця і колосується жито; і все то гроші, гроші, гроші... Кусочками, шматочками купував, а вже і у мене набралось: тепер маю двісті десятин – шматочок кругленький!" (Карпенко-Карий, 2004, с. 178). У подібних монологах мовлення героя набуває поетичного характеру, очевидно, це маркер того, що для Герасима ця тема особлива.

З своїми рідними – сином Романом і дружиною Параскою, з наймитами, з кумом Савкою, з Копачем Герасим строгий, навіть грубий, наприклад, сина називає "дурноверхим", дружину – "чортовою відьмою", у якої небагато розуму. Здається, що для головного героя в цей період життя нічого не важливе, окрім думок про те, де взяти грошей, щоб прикупити побільше землі. Все інше для нього характеризується фразою, яку він постійно

повторює: "Чортзна-що". Ця просторічна фраза у його мовленні з'являється тоді, коли йдеться про те, що не становить його інтересу. Наприклад, коли Копач висловлює жаль з приводу того, що Роман "французького языка не знає", Герасим на те одказує "Та це чортзна-що! Ви ударяйте на гроші – гроші всьому голова" (Карпенко-Карий, 2004, с. 185). Або ж звернімо увагу на діалог між Герасимом і Параскою, коли Параска намагається застерегти чоловіка, щоб не "дурів" і кинув свою затію одружити сина на Пузирівні:

Герасим. Звідкіля вона довідалась?! **Знай свою діжу, а у мої діла носа не тикай!**... Іди собі, іди, не заважай мені думать.

Параска. Та ти на старість щодня дурніщий робишся.

Герасим. Ей, Параско!

Параска. Чого там Параско?

Герасим. Не чіпляйся! **У мене в шапці більше розуму, ніж у тебе в голові.**

[.....]

Герасим. Не треба мені ні доброго хліба, ні доброго борщу, бо чим краще спече, а смачніше зваре, тим більше робітники з'їдять... Мені треба невістку з приданим, з грішми.

Параска. **Візьмеш в обидві жмені.**

Герасим. Іди собі, не заважай мені думать.

Параска. Нехай же тільки Роман жениться на Пузирівні – **не буде їй пресвітлої години, я її заїм.**

Герасим. Про мене, хоч цілком з начинням ковтні її, мені аби гроші. Іди собі, Параско, від мене. Тут думок, **як піску в морі**, а ти з чортзна-чим причепилась (Карпенко-Карий, 2004, с. 192–193).

Навіть такий короткий фрагмент діалогу, у якому, окрім просторіч "пораявся", "дурніщий", "тільки", "чортзна-чим", є багато фразеологічних одиниць народнорозмовного характеру (виділені жирним шрифтом у тексті цитати мною – *О.Ф.*), якнайповнішою мірою показує як народнорозмовні лексичні і фразеологізовані засоби поглиблюють змістовий потенціал мовлення персонажів, а також формують відповідну емоційно-оцінну атмосферу.

У репліках дійових осіб драми також спостерігаємо фонетично змінені просторічні лексеми, у тому числі й

іншомовні (гиндики, кумпанія, охвицери, аблакат, хвургон, ріхметика, копитал), а також слова, що виникли внаслідок негативної міжмовної інтерференції (крильце, пример, діло, город (місто), опит, практика, приміти, настояща, незнакома, послідніх, комерчеська і под.). Такі деформовані лексеми вирізняються експресивністю й оцінністю, додають комізму до опису певних реалій сільського побуту.

Мовлення Герасима Калитки наповнене фразеологізмами, прислів'ями і приказками, якими він характеризує себе самого або інших: "Обіцянка – цяцянка, а дурневі радість" (Карпенко-Карий, 2004, с. 186), "Я обманю хоч кого, а мене чорта лисого обманить хто" (Карпенко-Карий, 2004, с. 188), "Хоч голий, так веселий!" (Карпенко-Карий, 2004, с. 182) (про Копача), "У мене в шапці більше розуму, ніж у тебе в голові" (Карпенко-Карий, 2004, с. 192) (про Параску); висловлює народні спостереження і мудрість, як от: "Вчений поки бога змалює, то чорта з'їсть" (Карпенко-Карий, 2004, с. 183), "Береженого й Бог береже" (Карпенко-Карий, 2004, с. 211), "Нема краще, як м'ясо свинина, а риба линина" (Карпенко-Карий, 2004, с. 183).

Такими ж влучними дотепними висловами пересипана мова інших персонажів п'єси. Копач дає пораду Герасиму – посадити садок і примовляє: "Садок улітку як кожух зимою" (Карпенко-Карий, 2004, с. 197) або своє ставлення до навчання висловлює приказкою: "Вік живи, вік учись" (Карпенко-Карий, 2004, с. 187). Народну мудрість використовує й кум Савка, намагаючись втішити Герасима після невдалої обгородки, він зауважує: "Що з воза впало, те пропало" (Карпенко-Карий, 2004, с. 213), "Буде здоров'я – будуть і гроші" (Карпенко-Карий, 2004, с. 215).

Такі фольклорні елементи роблять мову героїв образною, автентичною, живою, близькою до реального народного мовлення.

Народні вислови допомагають влучно зобразити тип особистості, наприклад, хитрого, скупого, здатного на обман, корисливого багатого селянина Герасима або дещо легковажного, відважного і щирого бідного селянина як його кум Савка.

Іноді за допомогою паремій у драмі створюється комічний ефект, наприклад, незнайомий пан характеризує Савку так: "Раденький, що дуренький" (Карпенко-Карий, 2004, с. 204).

Добре увиразнюють риси головного героя і показують його ставлення до свого оточення біблійні алюзії і парафрази, які він виголошує: "Худобу гаять в празник гріх. Блажен чоловік, іже скоти милує" (Карпенко-Карий, 2004, с. 197), "Иди пішки, господь прийме твої труди і дасть тобі здоров'я" (Карпенко-Карий, 2004, с. 198). Перефразовуючи біблійні афоризми на свій лад, Калитка намагається виправдати свою жадібність та нешанобливе ставлення до своєї дружини. У конкретній мовній ситуації такі лексико-фразеологічні одиниці згущують гумористично-сатиричну семантику зображеного. Таку ж функцію виконують фразеологічні імперативні конструкції: "Не гавкай!", "Не мороч голову!".

Герої драми Івана Карпенка-Карого вживають чимало фразеологізмів з лексемою "Бог", у яких звучать побажання, прохання чи застереження: "Господи помилуй!", "Коли б Господь поміг", "Господь з вами!". Також мовна палітра їхніх реплік багата на антонімічні до попередніх стилістично знижені вислови з номінативом "чорт", що вживаються як лайка: "Иди під три чорти", "І чого її чортяка несе?", "А сто чортів їх матері". Такі фрази мають різні семантичні відтінки – від прохання до зневаги і образи когось або чогось.

Мовлення селян також включає кількісно небагато елементів суржику. Проте, так звані освічені персонажі п'єси, як Копач, що служив і знає французьку, або євреї Невідомий і Гершко, які спокушають Герасима швидким збагаченням фальшивими грішми і врешті-решт обманюють його, говорять або поганою українською, або поганою московською. Наприклад:

Невідомий. Ви все любопитнічаєте. Ну, а отчего ви не продайте фальшивих денег? Відіте, у всякого своя комерція. У нас фабрика на весь свет, другой такой фабрики нема; ми продаюм тысячу за п'ятдесят рублей... (Карпенко-Карий, 2004, с. 181)

або

Копач. Тут пустяшная комерція: позич де-небудь рублів п'ятдесят, – тобі повірять, – і ми достанем силу грошей. Вір, це моя судьба, само провіденіє мені цей путь указує (Карпенко-Карий, 2004, с. 209).

Таке мовлення в трагікомедії "Сто тисяч" стає ознакою відмінності, "іншості" цих героїв, вказує на їхню приналежність до іншого прошарку суспільства.

Особливого емоційного забарвлення п'єсі надає макаронічна мова, яка звучить з уст Бонаventura, вона використовується драматургом в іронічно-сатиричному контекстах, для створення комічних ситуацій:

Копач. Ніякого обману не треба, я на ці діла майстер... Опит – великое дело! Висватаєм і денєжний договір, вінову запись зробимо! Оле куто, пом-де тер-ля табль, ля фуршет, вів ля Буланже! Так, Никодимович.

Герасим. Та годі вам гиндиків дражнить, ходім обідать.

Копач (*бере щупа*). Хе-хе-хе! Досадно, що самі не вмієте.

Герасим. На чорта воно мені здалося.

Копач. Еге, та не забалакаєте!... Альом!

Герасим. Тьфу! Самі ви Альона!

Копач. Ха-ха-ха! Какая Альона? Же гран апетіт. Альом супе! Ха-ха-ха! (Карпенко-Карий, 2004, с. 188).

Яскравий мовний колорит твору забезпечують розмовні зневажливі лексеми або фразеологічні одиниці зниженого стилістичного тону, у тому числі діалектні, які іронічно негативно характеризують когось, наприклад: пройдисвіт (хитра, пролазлива, спритна у своїх вчинках людина), харциз (розбійник, грабіжник), дурноверхий (діалектне фамільярне, те саме, що дурний або дурноголовий), голодрабець (діалектичне зневажливе) (бідна, убога людина), у нього зайці в голові (несповна розуму) тощо, а також експресивні стилістично марковані розмовні дієслова повсякденно-побутової сфери на позначення фізичного стану, руху, дії, зорового чи звукового сприйняття, наприклад: лопотать язиком, морду пиндючить, тьопаться пішки, роти пороззявляють, теревені править, розіпре грошвою, злопає, не влопатись, балакав, здихався, розпанахав, не мніться і под.

У творі є певна кількість лексики, що стосується трудової сільськогосподарської діяльності, введення яких у мовлення

персонажів виводить його за межі хатнього побуту, знайомить читача з специфічними реаліями тогочасного селянського господарювання. Наприклад, збруя (предмети для запрягання або сідлання коней та інших тварин), крумер (знаряддя для розпушування ґрунту), фураж (корм для худоби й птиці), шпанка (порода овець), щуп (назва різних приладів (перев. у вигляді стержнів), інструментів, за допомогою яких виявляють, зондують що-небудь), завод (порода, сорт (тварин, рослин)).

Невелика кількість термінів у цьому творі пов'язана безпосередньо з грошовою аферою, завдяки якій Калитка хоче обманним шляхом розбагатіти: казначейство (державний фінансовий орган), фактор (посередник при здійсненні комерційних операцій), агент (довірена особа якоїсь організації, що виконує певні доручення), комерція (торгівля, торговельні операції), договір (взаємне зобов'язання, письмова або усна угода), протокол (документ, який засвідчує певний факт). Сутність цієї шахрайської оборудки добре передає зневажливе розмоно-жаргонне слово гендель (торгівля, комерція з метою наживи).

Діалоги персонажів драми містять чимало слів, які сьогодні вже застарілі, вийшли з ужитку, стали історизмами чи архаїзмами: оброк (податок грошима чи натурою, який стягували з кріпаків замість панщини; чинш), верства (давня назва східнословянської міри великих віддалей), аршин (давня міра довжини), пуд (давня міра ваги), пров'янт (запас продуктів харчування), калитка (торбина для грошей; гаманець) та ін. Такі назви реалій минулої епохи конкретизують зміст, добре передають колорит часу.

У п'єсі Івана Карпенка-Карого також знаходимо багато оригінальних українських етнографічних слів, як от, витребеньки (вигадки, примхи, забаганки, часто якісь незначні чи непрактичні речі, які служать для прикраси), квач (намотане на кінець палиці клоччя, ганчір'я тощо для мащення чого-небудь), оглядини (обряд знайомства батьків молодого (молодої) з житлом, своїх майбутніх сватів; розглядини), куделя (недоброякісне волокно льону), баритися (зволікати, затримуватися), теревенити (розмовляти, базікати (часто про щось неважливе)) тощо. Подібні

слова підкреслюють неповторність, образність і автентичність української мови.

Така різноманітна народно розмовна лексика драми сприяє відтворенню широкої гами емоційних відтінків: від іронічних, зневажливих, грубих до здрібніло-пестливих народно-поетичних.

Дискусія і висновки

Отже, мовні партії драми Івана Карпенка-Карого "Сто тисяч" характеризуються багатством народнорозмовної лексики і фразеології. Загально-вживані та іншомовні слова на позначення побуту, предметів повсякденного користування, лексика на означення професійного сільськогосподарського і соціального спрямування добре відображає світогляд українського народу того часу, створює яскраву мовну і образну картину життя і спілкування, допомагає відтворити колорит епохи і соціального середовища, в якому живуть герої.

Яскравими засобами виразності і експресивності в мові досліджуваного твору є паремії, які не тільки свідчать про образне мислення селян, увиразнюють характеристики героїв, ситуацій, а й поглиблюють смислові акценти твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Баранник, Д. Х. (2008). Народнорозмовний складник лексичної та фразеологічної систем національної мови (на захист розмовного стилю). *Мовознавство*, (4/5), 18–31.

Єфремов, С. О. (1919). *Історія українського письменства*: в 2 т. Т. 2. Українська Накладня.

Карпенко-Карий, І. К. (2004). *Сто тисяч*. Грамота.

Ковалів, Ю. І. (2013). *Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. Т. 2: У пошуках іманентного сенсу*. ВЦ "Академія".

Майстер драми: Драматичні твори І. Карпенка-Карого. (2004). Грамота.

Ожигова, О. В. (2002). Мовна своєрідність драматургічних текстів. *Слово. Стиль. Норма*. С. 96–99.

Семенюк, Г. Ф. (2021). Націєтворча місія театру корифеїв. *Літературознавчі студії*, 1(60), 5–11.

Януш, Я. В. (1983). *Мова української класичної драматургії*. Вища школа.

REFERENCES

Barannik, D. Kh. (2008). The vernacular component of the lexical and phraseological systems of the national language (in defense of the colloquial style). *Linguistics*, (4/5), 18–31 [in Ukrainian].

Yefremov, S. O. (1919). *History of Ukrainian literature*: in 2 vols. Vol. 2. Ukrainian Nakladnya [in Ukrainian].

Karpenko-Karyi, I.K. (2004). *One Hundred Thousand*. Diploma [in Ukrainian].

Kovaliv, Yu. I. (2013). *History of Ukrainian Literature: End of the 19th – Beginning of the 21st Centuries. Vol. 2: In Search of Immanent Meaning*. Academic Center "Academy" [in Ukrainian].

Master of Drama: Dramatic Works of I. Karpenko-Karyi. (2004). Diploma [in Ukrainian].

Ozhigova, O. V. (2002). Linguistic originality of dramaturgical texts. *Word. Style. Norm*. P. 96–99 [in Ukrainian].

Semenyuk, G. F. (2021). The nation-building mission of the theater of luminaries. *Literary studies*, 1(60), 5–11 [in Ukrainian].

Yanush, Y. V. (1983). *The language of Ukrainian classical dramaturgy*. Higher school [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 03.12.25

Прорецензовано / Revised: 04.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Olena FEDOSII, Phd (Philol.), Assist.

ORCID ID: 0000-0003-4361-4769

e-mail: Fedosiy_E@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

SPECIFICITY OF THE LEXICON OF THE TRAGICOMEDY OF IVAN KARPENKO-KAROI "ONE HUNDRED THOUSAND"

Background. Thematically and genre-rich dramaturgy of Ivan Karpenko-Karyi, one of the founders of Ukrainian professional theater, vividly represents the living language culture of the second half of the 19th century. The playwright's plays well reflect the state and peculiarities of the language of the era, which is a valuable historical and linguistic source for researchers.

Methods. The study of the vocabulary of Ivan Karpenko-Karyi's play "One Hundred Thousand" was carried out using descriptive, comparative-historical, and linguo-cultural methods of studying and analyzing the text, based on which the specificity of the linguistic units of the work was investigated.

Resultations. Ivan Karpenko-Karyi masterfully recreates the linguistic flavor of the era. The basis of the characters' speech parts is colloquial, commonly used vocabulary, which contains many colloquialisms, phraseological units, proverbs and sayings, which aptly reflect the type of personality. Folklore elements make the language of the peasants bright, imaginative, authentic, and lively.

Conclusions. Ivan Karpenko-Karyi in the play "One Hundred Thousand" appears as a great expert in colloquial vocabulary and phraseology. The author skillfully uses commonly used words to denote everyday life, everyday objects, vocabulary to denote professional agricultural and social orientation.

The language of Ivan Karpenko-Karyi's tragicomedy "One Hundred Thousand" well reflects the worldview of the Ukrainian people of that time, the peculiarities of their speech, their lexical and expressive potential.

Keywords: *Ukrainian language, vocabulary, colloquial vocabulary, commonly used words, paremias, dramaturgy, tragicomedy.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Ганна ХОЛОД, канд. філол. наук
ORCID ID: 0000-0002-2479-9721
e-mail: kholodanna@ukr.net

Міжрегіональна Академія управління персоналом, Київ, Україна

ОДЕСЬКИЙ ЖУРНАЛ "ТЕАТР" (1922): ГЕНЕЗИС, ЖАНРОВА СИСТЕМА, КОНТЕНТ

Вступ. Розгортання НЕПу (нової економічної політики) сприяло активізації мистецьких процесів, які потребували теоретичного осмислення в періодичних виданнях 20-х років ХХ століття. Театральні журнали цього періоду стали інформаційними майданчиками для обговорення театральних тенденцій, формуючи культурний дискурс доби. Одним із таких журналів стало одеське видання "Театр", яке потребує ретельного наукового дослідження.

Мета статті полягає в з'ясуванні генезису, висвітленні жанрової системи, контенту журналу "Театр" (Одеса, 1922). Для її досягнення було проаналізовано текстовий та зображальний контент одеського журналу "Театр" за 1922 рік.

Методи. Під час дослідження було використано описовий метод, метод аналізу, синтезу, узагальнення.

Результати. Було проаналізовано 4 номери журналу "Театр", який друкувався 1922 року, зокрема текстовий і зображальний контент видання. З'ясовано, що в журналі "Театр" висвітлювалася не тільки театральна, а й кінематографічна тематика. Інформацію про кіно було представлено мінімально у зв'язку з орієнтацією журналу на контент, пов'язаний із театром, про що свідчить його назва, а також через відсутність активного розвитку української кінематографії 1922 року.

Висновки. Попри складні умови існування, журнал "Театр" був осередком творчої та інтелектуальної спільноти й відіграв важливу роль у становленні театральної критичної думки. Про це свідчить різноманіття жанрів, за допомогою яких у виданні висвітлювалася театральна тематика. Кінематографічна тематика посідала другорядне місце й репрезентувалася переважно у формі заміток і реклам фільмів.

Контент журналу "Театр" мав виразно текстоцентричний характер і структурувався за рубриками з різними назвами, візуальний компонент був мінімальним й обмежувався трьома фотографіями й одним малюнком.

Ключові слова: *жанри, журнал "Театр", зображальний контент, кінематографічна тематика, театральна тематика, текстовий контент.*

Вступ

Розвиток НЕПу (нової економічної політики) поступово динамізував мистецькі процеси, які потребували осмислення в періодичних виданнях 20-х років ХХ століття. Тогочасні журнали про театр ставали інформаційним майданчиком, де відбувалося осмислення художніх пошуків, що сприяло формуванню тогочасного культурного дискурсу. Театральна періодика, зокрема одеський журнал "Театр", є джерелом інформації не тільки про мистецькі процеси, їхню трансформацію, особливості формування театральної критики, а й загальну атмосферу соціально-політичних змін, їхній вплив на театральне та кінематографічне мистецтво.

Актуальність статті полягає в недостатній вивченості одеського журналу "Театр". Зокрема, дослідниця Т. Щурова в статті "Одеські періодичні видання кінця ХІХ – початку ХХ століття – основа наукових публікацій з питань театру відділу мистецтв одеської національної наукової бібліотеки ім. М. Горького" (Щурова, б. д.) згадала про журнал "Театр" у контексті його подальшої трансформації в журнал "Глядач". В. Собіянський у статті "До питання про особливості театрально-критичного процесу в Україні 1920-х років" (Собіянський, 2019) не надав уваги детальному висвітленню особливостей журналу "Театр". Ретельний аналіз журналу "Театр" дасть змогу осмислити роль регіональної періодики у формуванні культурного простору, ввести в науковий обіг нову інформацію з театрознавства та кінознавства.

Мета статті – з'ясувати генезис журналу "Театр" (Одеса, 1922), висвітлити жанрову систему, контент журналу "Театр" (Одеса, 1922). Для досягнення поставленої мети необхідно

проаналізувати текстовий та зображальний контент 4 номерів одеського журналу "Театр" за 1922 рік.

Методи

Під час дослідження було використано описовий метод (здійснено фіксацію інформації про журнал "Театр" для створення цілісного уявлення про його функціонування в культурному контексті 1922 року), метод аналізу (аналіз наукових статей, зображального й текстового контенту журналу "Театр"), синтезу (поєднання результатів аналізу для формування цілісного уявлення про генезис, жанрову систему, контент одеського журналу "Театр" (1922)), узагальнення (формулювання висновків).

Результати

Одеса, незважаючи на багаторічну нестабільну політичну ситуацію, залишалася одним із культурних осередків, зберігши активне театральне середовище. Воно продовжувало культурну комунікацію з глядачем, яка динамізувалася у 20-ті роки XX ст. У зв'язку із цим 1922 року виникала потреба у створенні журналу "Театр", яке висвітлювало театральні й деякі кінематографічні події, оцінювало мистецькі явища та формувало критичну думку.

Одеський журнал "Театр" як орган "Художнього Сектору Одеського Губполітпросвіту" (Орган Художнього Сектору Одеського Губполітпросвіту, 1922) почав існувати з 28 березня 1922 року й друкувався щовівторка. Чотири випуски цього журналу (№ 1, 28 березня 1922 р.; № 2, 4 квітня 1922 р.; № 3, 14 квітня 1922 р.; № 4, 2 травня 1922 р.) розміщено в LIBRARIA (архіві української періодики). Редактором цього журналу, що друкувався російською мовою, був М. Капчинський. Журнал "Театр", редакцію та контору якого було розміщено за адресою – "вул. К. Маркса (б. Єкатерин.), б. № 12, кімн. 18" (Редакція та контора: вул. К. Маркса (б. Єкатерин.), б. № 12, кімн. 18, 1922), потім за адресою – "Пушкінська вул., № 3" (Редакція та контора, 1922), видавав Художній Сектор Одеського Губполітпросвіту.

У своєму зверненні головний редактор одеського журналу "Театр" М. Капчинський констатував наявність проблеми

розвитку такої сфери культури, як театр, назвавши різні причини вищезазначеної тенденції, і декларував необхідність виконання завдання: "не тільки оволодіти театром і зробити його одним з осередків своєї культури, але й не дати буржуазії перетворити театр на аванпост свого нападу на трудящих" (Капчинський, 1922, с. 3). У зв'язку з вищезазначеним редактор журналу вербалізував мету функціонування журналу: "театр, мистецтво та всі блага культури – трудящимся" (Капчинський, 1922, с. 3).

Редакція журналу "Театр" зосередила навколо видання авторський колектив ("Багрицький Е., Брянський М. В., проф. Варнеке Б. В., Гіс, Інбер В. М., Де-Рібас О. М., Капчинський М. Я., Коган Л. Р., Круті І. А. (Тот), проф. Лазурський В. Ф., Лоренцо Б. Я., Муров Ар., Петровський, Потьомкін В. П., проф. Привалов М. І. та інші" (У журналі брали участь..., 1922)), який наповнював журнал інформацією, пропонуючи різний жанровий діапазон. Зокрема, ідеться про вірші (вірш О. Мандельштама "Дом актора" (Мандельштам, 1922), вірш Е. Багрицького "Театр" (Багрицький, 1922)), статті (стаття М. Брянського "Блок і театр" (Брянський, 1922), стаття Л. Когана "Інсценізації" (Коган, 1922)), портретні нариси (портретний нарис професора Б. В. Варнеке "Актор – громадянин" (Проф. Варнеке, 1922), театральні рецензії (рецензія Гіс "Мазепа" (Гіс, 1922, с. 10), "Ромео і Джульєтта" (Гіс, 1922, с. 10–11)), замітки, у яких зафіксована інформація про події в театральному житті Петрограда, Москви, Кавказу, Одеси, Харкова, спогади (В. Нарбут "Король у тіні (Спогади про В. М. Дорошевича)" (Нарбут, 1922)), рецензії на щотижневик (щотижневик "Культура та Життя" (А., 1922)), книгу В. Інбер "Тлінні слова" (Desi, 1922, с. 16), лист "Бенкет на вулкані", надісланий із Парижа (Шантен, 1922), епіграми (Калій, 1922а; Калій, 1922б; Калій, 1922с). Широкий спектр надрукованих у журналі "Театр" театральних реклам формує уявлення про активність театального життя, функціонування одеських театрів, їхній репертуар.

Крім вищезазначеного, в одеському журналі "Театр" є передрук із журналу "Друк та революція" конфліктного листування між імажиністами й А. Луначарським – народним комісаром з освіти.

У журналі було сформовано рубрики "У театрі", "Рецензії", "Р.С.Ф.С.Р.", "На чужині", "Одеса", "Скорботний аркуш",

"Бібліографія", "Театральні нариси", "Щиглі (дружні посвяти)", "Друк", "Театральна строкатість", "Україна", "Хроніка", "Ювіляри", "Останні новини".

Контент журналу "Театр", присвячений театральному життю, дає загальне уявлення не тільки про розвиток культури, а й про висвітлені в журналі соціально-політичні та економічні процеси, які відбувалися 1922 року, і впливали на функціонування театру. Аналіз вищезазначеного контенту дає нам змогу сформулювати декілька тез щодо тогочасного дискурсу:

1. Відбувалася поступова націоналізація театрів, що сприяло покращенню їхнього функціонування. Наприклад, націоналізація Оперного театру імені Луначарського дала змогу розширити кадровий склад опери, оперний репертуар, покращити матеріальне становище театру та його робітників ("Вийшовши зі стану голоду та холоду, театр стає на плідотворну дорогу. Введено преміювання кращих робітників, і директором театру видано винагороду в розмірі 200 000 карбованців солістам оркестру т.т. Пестеру й Вадецькому й робітникам сцени т.т. Камольцеву та Поленічці за сумлінне ставлення до справи" (Оперн. театр ім. Луначарського, 1922)).

2. Скрутне матеріальне становище Майстерні соціалістичної драми ("Робітники його не отримували жодної копійки за січень та лютий. За лютий отримали тільки пайок" (Театр масодром, 1922), "не дуже задовільне становище" (1-й малий театр, 1922) 1-го малого театру.

3. Проблема самоокупності театрів і необхідність матеріальної підтримки, відсутність якої на тлі голоду, холоду призводила до закриття деяких театрів (М.К., 1922).

4. Для підвищення художньої якості театральних вистав і майстерності акторської гри, що знижені через запровадження принципу самоокупності театрів і голодування акторів, у журналі порушується питання щодо забезпечення театрів на державному рівні. Відсутність повного державного забезпечення театрів призводила до дисонансу: з одного боку, був державний контроль щодо ідейного змісту театального репертуару, який не завжди привертав увагу масового глядача й не сприяв театральним прибуткам, і вимога дотримуватися ідеології; з іншого боку, театри повинні були себе утримувати на гроші,

зароблені на виставах, і через державний контроль не мали можливості демонструвати той репертуар, який дав би змогу мати прибутки.

5. Театральна криза в Харкові через введення Харківською міською радою 30 % податку з видовищних заходів, незважаючи на те що театри вже були обкладені 30 % податків (Б. Мірцев, який приїхав із Харкова, ...1922).

6. Дозвіл Головополітпросвіту на функціонування кабаре-театрів, оскільки "зі своїх прибутків годують до 1000 дітей Поволжя" (Головополітпросвіт дозволив ..., 1922).

Журнал "Театр" переважно висвітлював контент, присвячений розкриттю театральної тематики, хоча в ньому було розміщено інформацію й про кінематографію. Вона була представлена рекламою фільмів від Управління Фото-Кіно промисловості України. Зокрема, ідеться про таку кінопродукцію, як "Сила кохання" (Сила кохання, 1922), "Хочеш миру, готуйся до війни" (Хочеш миру, готуйся до війни, 1922), "Діти буржуазії" (німецька кінодрама) (Діти буржуазії, 1922), "Noblesse oblige" (італійська комедія) (Noblesse oblige, 1922). Крім реклами фільмів, редакція журналу "Театр" використовувала замітки з інформацією про пропозицію товаришу Красіну, який перебував у Лондоні, від іноземців щодо концесії на побудову в РСФСР театрів і кіноательє, імпорт фільмів тощо (З Лондона отримано термінову телеграму..., 1922), про організацію в Парижі акціонерного товариства "Корисний Кінематограф", яке контролювали робітники та комуністична партія (У Парижі організовано ..., 1922), про укладання між Всеукраїнокомітетом і кінематографічним діячем К. П. Борисовим договору, згідно з яким було заплановано проведення зйомок на трьох одеських кінофабриках фільмів, де висвітлювалася боротьба з голодом, і підготовку сценаріїв для них письменниками Одеси та Харкова (Кіно та боротьба з голодом, 1922), про організацію московською губернською комісією допомоги тим, хто в губерніях Поволжя страждав від голоду, перегляду фільмів про голод, основою яких були документальні зйомки, і пропозицію демонструвати ці фільми в Одесі (Кіно-сеанси про голод, 1922).

У журналі "Театр" редакція приділяла увагу переважно текстовому, а не зображальному контентові. Наприклад, у № 1 журналу "Театр" розміщено 2 фотографії (овалоподібна фотографія І. В. Прибіки, прямокутна фотографія Л. Самборської), у № 2 журналу "Театр" є шарж на Платона Цесевича та прямокутна фотографія Ф. Шаляпіна, у № 3, № 4 журналу "Театр" немає фотографій та малюнків.

Динаміка цін за один примірник журналу (№ 1 журналу "Театр" – 15 тисяч рублів, № 2 журналу "Театр" – 30 тисяч рублів, № 3 журналу "Театр" – 50 тисяч рублів, № 4 журналу "Театр" – 50 тисяч рублів) за період із 28 березня 1922 року по 2 травня 1922 року, а також зафіксований у журналі "Театр" подвійний облік (ціна номера в копійках золотом і радянських держзнаках згідно з курсом Наркомфіна) є свідченням глибокої фінансової кризи, однією з ознак якої була гіперінфляція. За умов нестабільності журнал "Театр" намагався функціонувати завдяки передплаті, рекламам, продажу журналу, який здійснювався в театрах, магазинах, конторі журналу, рознощиками, згодом – у кіосках.

Зафіксована в номерах журналу швидка зміна цінової політики видання "Театр" на передплату й оголошення (див. табл. 1), а також зникнення фіксації ціни відповідно до золотого курсу були свідченням того, що редакція швидко реагувала на зміни, які відбувалися в державі.

Таблиця 1

**Зміна цін на передплату журналу "Театр" й оголошення,
розміщені у вищезазначеному виданні**

Ціна	28 березня 1922 року, № 1	4 квітня 1922 року, № 2	2 травня 1922 року, № 4
Передплата (доставка та надсилання на місяць)	30 коп. (відповідно до золотого курсу)	120 000 р.	200 000 р.
Театральні оголошення	10 коп.	30 000 р.	50 000 р.
Оголошення щодо пропозиції роботи	5 коп.	15 000 р.	25 000 р.
Інші оголошення	15 коп.	45 000 р.	60 000 р.

Дискусія і висновки

Незважаючи на непрості умови функціонування, журнал "Театр", консолідуючи навколо себе творчі й інтелектуальні сили, брав активну участь у формуванні театральної критичної думки, свідченням чого є широкий жанровий діапазон, представлений у журналі для висвітлення театральних тем. На відміну від театального контенту, контент про кіно представлений інформацією, зафіксованою в замітках та рекламах фільмів. У журналі "Театр" домінує текстовий контент, оформлений у рубрики з різними номінаціями, зображальний контент представлений 3 фотографіями та одним малюнком. Завдяки використаним рекламним широкого тематичного діапазону, які були одним із джерел прибутку для забезпечення функціонування журналу в часи фінансової нестабільності, журнал "Театр" дає уявлення про розвиток різних сфер діяльності (театральна, кінематографічна, промислова, банківська, торгова сфери, сфера послуг) під час розвитку НЕПу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1-й малий театр (1922). *Teatr*, (1), 9.
- А. (1922). Серед великої кількості московських і харківських журналів [...] [рецензія]. *Teatr*, (2), 16.
- Б. Мірцев, який приїхав із Харкова, [...] [замітка]. (1922). *Teatr*, (4), 10.
- Брянський, М. (1922). Блок і театр. *Teatr*, (1), 3–5.
- Діти буржуазії [реклама фільму] (1922). *Teatr*, (1), 4-та сторінка обкладинки.
- З Лондона отримано термінову телеграму [...] [замітка] (1922). *Teatr*, (1), 15.
- Калій (1922a). Б. Писаревському (Шрайберу). *Teatr*, (3), 8.
- Калій (1922b). Д. Малорі. *Teatr*, (3), 8.
- Калій (1922c). Ед. Вагрицькому. *Teatr*, (3), 8.
- Капчинський, М. (1922). "Театр". *Teatr*, (1), 2–3.
- Кіно та боротьба з голодом (1922). *Teatr*, (3), 12.
- Кіно-сеанси про голод (1922). *Teatr*, (4), 9.
- Коган, Л (1922). Інсценізації. *Teatr*, (2), 4–6.
- Л. Ч-кий. Головополіпросвіт дозволив [...] [замітка]. (1922). *Teatr*, 4, 11.
- М. К. (1922). "Бути чи не бути". *Teatr*, (2), 1–2.
- Нарбут, В. (1922). Король у тіні (Спогади про В. М. Дорошевича). *Teatr*, (2), 6–7.
- Оперн. театр ім. Луначарського (1922). *Teatr*, (1), 8.
- Орган Художнього Сектору Одеського Губполітпросвіту (1922). *Teatr*, (1), 1-ша сторінка обкладинки.
- Проф. Варнеке, Б.В. (1922). Актор – громадянин. *Teatr*, (1), 5–7.
- Редакція та контора (1922). *Teatr*, (4), 17.

Редакція та контора: вул. К. Маркса (б. Єкатерин.), б. № 12, кімн. 18 (1922). *Teatr*, (1), 1-ша сторінка обкладинки.

Сила кохання [реклама фільму] (1922). *Teatr*, (1), 3-тя сторінка обкладинки.

Собіянський, В. (2019). До питання про особливості театральньо-критичного процесу в Україні 1920-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.*, (31), 153–160.

Театр масодром (1922). *Teatr*, (1), 8–9.

У журналі брали участь [...] (1922). *Teatr*, (1), 2-га сторінка обкладинки.

У Парижі організовано [...] [замітка] (1922). *Teatr*, (2), 13.

Хочеш миру, готуйся до війни [реклама фільму] (1922). *Teatr*, (1), 4-та сторінка обкладинки.

Шантен, А. (1922). Бенкет на вулкані (Лист із Парижа). *Teatr*, (3), 5–6.

Щурова, Т. (б.д.). *Одеські періодичні видання кінця XIX – початку XX століття – основа наукових публікацій з питань театру відділу мистецтв одеської національної наукової бібліотеки ім. М. Горького*. https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/12645/1/T_Szurowa_Odesskie_periodiceskie.pdf?utm_source=chatgpt.com

Desi (1922). Віра Інбер. Тлінні слова. Одеса. 1922. *Teatr*, (2), 16.

Gis (1922). "Мазепа". *Teatr*, (1), 10.

Gis (1922). "Ромео і Джульєтта". *Teatr*, (1), 10–11.

Noblesse oblige [реклама фільму] (1922). *Teatr*, (2), 4-та сторінка обкладинки.

REFERENCES

1st Malian Theater (1922). *Theater*, (1), 9 [in Ukrainian].

A. (1922). Among the great number of Moscow and Kharkov magazines [...] [review]. *Theater*, (2), 16 [in Ukrainian].

B. Mirtsev, who arrived from Kharkov, [...] [note] (1922). *Theater*, (4), 10 [in Ukrainian].

Bryansky, M. (1922). Block and theater. *Theater*, (1), 3–5 [in Ukrainian].

Children of the bourgeoisie [advertising for the film] (1922). *Theater*, (1), 4th side of the cover [in Ukrainian].

From London, a telegram was taken from London [...] [note] (1922). *Theater*, (1), 15 [in Ukrainian].

Potassium (1922). B. Pisarevsky (Schreiber). *Theater*, (3), 8 [in Ukrainian].

Potassium (1922). D. Malory. *Theater*, (3), 8 [in Ukrainian].

Potassium (1922). Unit Vagritsky. *Theater*, (3), 8 [in Ukrainian].

Kapchinsky, M. (1922). "Theater". *Theater*, (1), 2–3 [in Ukrainian].

Cinema and the fight against hunger (1922). *Theater*, (3), 12 [in Ukrainian].

Film show about famine (1922). *Theater*, (4), 9 [in Ukrainian].

Kogan, L (1922). Staging. *Theater*, (2), 4–6 [in Ukrainian].

L. Ch-kiy. Golovpoliprosvit allowing [...] [note] (1922). *Theater*, (4), 11 [in Ukrainian].

M.K. (1922). "Buti chi don't buti". *Theater*, (2), 1–2 [in Ukrainian].

Narbut, V. (1922). The King of the Shadow (Speak about V. M. Doroshevich). *Theater*, (2), 6–7 [in Ukrainian].

Opera. theater im. Lunacharsky (1922). *Theater*, (1), 8 [in Ukrainian].

Organ of the Artistic Sector of the Odessa Governorate of Political Education (1922). *Theater*, (1), 1st side of the cover [in Ukrainian].

Prof. Warnecke, B. V. (1922). The actor is a giant. *Theater*, (1), 5–7 [in Ukrainian].

Editorial office (1922). *Theater*, (4), 17 [in Ukrainian].

Editorial office: st. K. Marx (b. Ekaterin), b. No. 12, room 18 (1922). *Theater*, (1), 1st side of the cover [in Ukrainian].

The power of kohannya [advertising for the film] (1922). *Theater*, (1), 3rd side of the cover [in Ukrainian].

Sobiyansky, V. (2019). Let's talk about the peculiarities of the theatrical critical process in Ukraine in the 1920s. *Ukrainian culture: past, suchasne, paths to development: sciences. zb.*, (31), 153–160 [in Ukrainian].

Masodrama Theater (1922). *Theater*, (1), 8–9 [in Ukrainian].

The magazine suffered the same fate [...] (1922). *Theater*, (1), 2nd side of the lining [in Ukrainian].

Paris organized [...] [note] (1922). *Theater*, (2), 13 [in Ukrainian].

If you want peace, prepare for war [advertising for the film] (1922). *Theater*, (1), 4th side of the cover [in Ukrainian].

Chantin, A. (1922). Benquet on the volcano (Liszt from Paris). *Theater*, (3), 5–6 [in Ukrainian].

Shchurova, T. (n.d.). *Odessa periodicals from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century – the basis of scientific publications feeding the theater of mysticism of the Odessa National Scientific Library named after. M. Gorky*. https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/12645/1/T_Szurowa_Odesskie_periodiceskie.pdf?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

Desi (1922). Vira Inber. Long words. Odessa. 1922. *Theater*, (2), 16 [in Ukrainian].

Gis (1922). "Mazeppa". *Theater*, (1), 10 [in Ukrainian].

Gis (1922). "Romeo and Juliet". *Theater*, (1), 10–11 [in Ukrainian].

Noblesse oblige [advertising for a film] (1922). *Theater*, (2), 4th side of the cover [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 08.12.25

Прорецензовано / Revised: 09.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Hanna KHOLOD, PhD (Philol.)

ORCID ID: 0000-0002-2479-9721

e-mail: kholodanna@ukr.net

Interregional Academy of Personnel Management, Kyiv, Ukraine

ODESSA MAGAZINE "THEATRE" (1922): GENESIS, GENRE SYSTEM, CONTENT

Background. *The introduction of the NEP (New Economic Policy) contributed to the activation of artistic processes that required theoretical understanding, as reflected in periodicals of the 1920s. Theatre magazines of this period became platforms for discussing theatrical trends and shaping the cultural discourse of the day. One such magazine was the Odessa publication "Theatre", which requires thorough scientific research.*

The purpose of the article is to clarify the genesis, highlight the genre system, and examine the content of the journal "Theatre" (Odessa, 1922). To achieve this, the text and visual content of the Odessa journal "Theatre" for 1922 were analysed.

Methods. *The study used the descriptive method, the method of analysis, synthesis, and generalisation.*

Results. *4 issues of the journal "Theatre", published in 1922, were analysed, including the text and visual content of the publication. It was found that the journal "Theatre" covered not only theatrical but also cinematic topics. Information about cinema was presented minimally, due to the magazine's orientation towards theatre-related content, as evidenced by its name, and also due to the lack of active development of Ukrainian cinema in 1922.*

Conclusions. *Despite the difficult conditions of its existence, the magazine "Theatre" was a centre of unity for the creative and intellectual community and played a significant role in the formation of theatrical critical thought. This is evidenced by the variety of genres through which theatrical topics were covered in the publication. At the same time, cinematic topics occupied a secondary place and were represented mainly in the form of short information messages and film advertisements.*

The content of the magazine "Theatre" had a distinctly text-centric nature and was structured according to headings with different names; the visual component was minimal and limited to three photographs and one drawing.

Keywords: *genres, magazine "Theatre", pictorial content, cinematic topics, theatrical topics, text content.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Олександр ХОЛОД, д-р філол. наук, доц., проф.

ORCID ID: 0000-0002-6851-0176

e-mail: akholod@ukr.net

Академія наук вищої школи України,

Навчально-науковий інститут психології та соціальних наук

Міжрегіональної Академії управління персоналом, Київ, Україна

СОЦІАЛЬНОКОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ СПРОТИВУ В ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (більшовизм і буржуазія очима письменника)

Вступ. Дослідження присвячене аналізу соціальнокомунікативної функції спротиву в драматургії В. Винниченка, зокрема через призму зображення конфлікту між більшовизмом і буржуазією на початку ХХ століття. Проблема полягає у вивченні спротиву не лише як художнього прийому, а як активного комунікативного механізму, що забезпечує діалог автора з аудиторією, формує національну ідентичність і критикує ідеологічні домінанти епохи. Актуальність теми зумовлена сучасним переосмисленням ролі літератури як інструменту суспільної критики й культурного опору, особливо в контексті історичних подій Української революції 1917–1921 рр. і подальшої більшовицької окупації.

Методи. Використовуючи методи описового аналізу драматичних творів і класифікації типів спротиву за ступенем експлікації, ми досліджуємо еволюцію авторської позиції В. Винниченка – від критики буржуазної моралі до амбівалентного ставлення до більшовизму, що відображено в його політичній діяльності й публіцистиці ("Революція в небезпеці!", 1920).

Результати. Основну увагу приділено п'єсам: "Брехня" і "Чорна пантера і Білий ведмідь". За допомогою порівняльної таблиці встановлено ступінь вираженості соціальнокомунікативної функції спротиву: 90 % ("Брехня" – алегорія класової боротьби, пік політичної радикальності) та 80 % ("Чорна пантера і Білий ведмідь" – амбівалентність індивідуального й колективного). Середній показник – близько 85 % – свідчить про послідовне використання драматургії як засобу соціальної комунікації. Результати узгоджуються з працями В. Гуменюка, Т. Гундорової, С. Михиди, М. Сороки та ін., які підкреслюють психологічну глибину героїв-інтелігентів, їхню внутрішню боротьбу

та функцію носіїв соціальної напруги. Драматургія В. Винниченка постає як психоавтобіографічний код, що трансформує особисті конфлікти митця в універсальну естетичну мову протесту.

Висновки. Соціальнокомунікативна функція спротиву в драматургії В. Винниченка є ключовим механізмом критики більшовизму й буржуазії, платформою для діалогу про національну ідентичність, моральні дилеми й опір імперіалізму. Твори зберігають актуальність як модель літератури-каталізатора суспільних трансформацій і можуть бути основою для подальших досліджень інших п'єс автора.

Ключові слова: Володимир Винниченко, драматургія, соціально-комунікативна функція, спротив, більшовизм, буржуазія, національна ідентичність, модернізм, конфлікт, Українська революція.

Вступ

Проблема дослідження полягає у вивченні специфіки соціальнокомунікативної функції літературного спротиву в драматургії Володимира Винниченка, який у своїх творах розкриває складні соціальні конфлікти початку ХХ століття, особливо стосовно більшовизму й буржуазії. Попри значну увагу до художньої майстерності В. Винниченка, менш дослідженим залишається саме аспект спротиву як комунікативного явища, що маніфестується через драматичні образи й сюжетні колізії, відображаючи соціальні та політичні протиріччя його епохи.

Актуальність теми обумовлена як історичною, так і сучасною соціокультурною важливістю проблеми. В. Винниченко як драматург і громадський діяч зазирає в суть революційних подій, критично осмислюючи більшовизм і буржуазію очима новітньої української інтелігенції. Його п'єси розкривають конфлікти, моральні дилеми й боротьбу "чесності із собою" у контексті суспільних змін, що резонують і в сучасній літературознавчій науці, де аналізуються соціальнокомунікативні ролі літератури як форми свідомого спротиву та збереження національної ідентичності.

Вважаємо, що важливість цієї теми в літературознавстві зумовлена внеском В. Винниченка в модернізацію українського театру, створення нової драматургічної мови й формування типу героя-інтелігента, що виникає на перетині політичних

і соціокультурних процесів. Сучасні дослідники, зокрема В. Гуменюк (2001; 2002а; 2002б; 2002в), Т. Гундорова (2000), М. Жулинський (1991а; 1991б), С. Михида (2002), звертають увагу на психологічну глибину образів і соціальний контекст його творів, підкреслюючи вчинок спротиву як важливий засіб комунікації з аудиторією та способом впливу на суспільство.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі соціально-комунікативної функції спротиву в драматургії В. Винниченка, зокрема розгляді образів і тематичних ліній, що відображають соціально-політичні протиріччя між більшовизмом і буржуазією, а також вивченні ролі цієї драматургії в сучасному літературознавчому та соціокультурному контекстах.

Таким чином, запропонована тема є важливим внеском у розуміння соціальної ролі української літератури початку ХХ століття, а також демонструє актуальність її комунікативної функції у формуванні національної ідентичності, політичної свідомості та культурного спротиву ідеологічним викликам епохи.

Методи

Методика полягала в таких дослідницьких процедурах: 1) визначити на базі опису драматичних творів В. Винниченка ступінь експлікації авторського спротиву у вчинках персонажів; 2) класифікувати за типами, видами такі спротиви (за ступенем експлікації).

Методика спрямована на вивчення спротиву не лише як художнього прийому, а як активного комунікативного механізму, що забезпечує діалог автора з аудиторією, формує національну ідентичність і критикує ідеологічні доміанти епохи. Вона поєднує теоретичний аналіз з емпіричними елементами, такими як класифікація й оцінка ступеня вираженості спротиву.

Методика базується на якісному аналізі літературних текстів, з елементами суб'єктивної оцінки, і не включає кількісні статистичні методи чи експериментальні підходи. Ми наголошуємо на еволюції позиції В. Винниченка – від критики буржуазної моралі до амбівалентного ставлення до більшовизму, що відображено в його політичній діяльності й публіцистиці (наприклад, брошура "Революція в небезпеці!", 1920).

Далі ми детально розберемо ключові компоненти методики, процедури, інструменти аналізу та їх застосування.

1. Методика ґрунтується на двох основних методах літературознавчого аналізу, які згадуються в анотації та основному тексті: описовий аналіз драматичних творів (передбачає детальний опис й інтерпретацію елементів тексту, таких як сюжет, персонажі, конфлікти, символіка та тематика. Ми застосовуємо його для вивчення вчинків персонажів як проявів авторського спротиву. Описовий аналіз дозволяє виявити психологічну глибину героїв (наприклад, інтелігентів, що перебувають у внутрішній боротьбі), соціальні конфлікти й комунікативну роль спротиву. Опис містить контекстуалізацію творів на історичному тлі (Українська революція 1917–1921 рр., більшовицька окупація) і біографії В. Винниченка (його політична діяльність як голови Директорії УНР).

2. Ми звертаємося до класифікації типів спротиву за ступенем експлікації. Класифікаційний метод, що передбачає категоризацію проявів спротиву в текстах за критерієм "ступеня експлікації" дозволяє нам з'ясувати наскільки явно чи приховано виражено спротив, який ми класифікуємо за типами й видами, наприклад, індивідуальний (внутрішні конфлікти персонажів), колективний (класова боротьба), соціально-політичний (критика більшовизму чи буржуазії). Ми також розрізняємо такі види спротиву: 1) сатиричний (викриття вад); 2) алегоричний (метафоричне зображення); 3) символічний (через образи, як, наприклад, у творі "Чорна пантера" – радикалізм, "Білий ведмідь" – індивідуалізм. Описаний метод дозволяє оцінити еволюцію спротиву в творчості В. Винниченка та його комунікативну функцію (як діалог з аудиторією про національну ідентичність, моральні дилеми та опір імперіалізму).

3. Згадані в п.п. 1) і 2) методи доповнюються порівняльним аналізом, де твори В. Винниченка порівнюються з працями інших дослідників (наприклад, В. Гуменюк (2001; 2002а; 2002б; 2002в), Т. Гундорова (2000), М. Жулинський (1991а; 1991б), С. Михида (2002)), а також з сучасними теоріями комунікації та літератури (наприклад, праці (Yazell et al., 2021; Krämer, 2024).

Методика нашого вивчення полягала у двох дослідницьких процедурах.

Перша процедура зводилася до визначення ступеня експлікації авторського спротиву у вчинках персонажів на базі опису драматичних творів, що містить детальний розбір текстів: опис сюжетних колізій, вчинків персонажів (наприклад, внутрішня боротьба інтелігентів, як у "Брехні" – алегорія класової боротьби) та їхнього зв'язку з авторською позицією.

Ми сфокусували свою увагу на трьох ключових п'єсах: "Гроші" (сатира на капіталістичну деградацію), "Брехня" (алегорія класової боротьби, пік радикальності) і "Чорна пантера і Білий ведмідь" (амбівалентність індивідуального та колективного спротиву).

Експлікація спротиву оцінювалася нами суб'єктивно: наприклад, через психологічну глибину (внутрішні конфлікти як "криваві побоїща в душі людини", за Гуменюком (20026) та соціальний контекст (критика буржуазної моралі проти більшовицького радикалізму). Додатково ми аналізували автобіографічні елементи В. Винниченка (психоавтобіографічний код), де особисті конфлікти трансформуються в універсальну мову протесту.

Друга дослідницька процедура спиралася на класифікацію спротивів за типами, видами (за ступенем експлікації). На основі описового аналізу спротиви групувалися нами й оцінювалися. Ми застосували суб'єктивну шкалу у відсотках для вимірювання "ступеня вираженості соціально-комунікативної функції спротиву": "Брехня": 90 % (висока радикальність, алегорія класової боротьби). "Чорна пантера і Білий ведмідь": 80 % (амбівалентність, баланс між індивідуальним і колективним). Ми отримали середній показник (85 %), що свідчить про послідовність використання драматургії як засобу соціальної комунікації.

Класифікація включала порівняння з історичним контекстом (революційні події) і публіцистикою В. Винниченка, де спротив еволюціонував від підтримки до критики більшовизму.

Інструментами й допоміжними елементами нашої методики вважаємо порівняльну таблицю (див. табл. 1 далі).

До дослідницьких процедур ми віднесли також й систематичний аналіз позицій українських вчених (наприклад,

Гуменюк про поетику драм, Гундорова про багаторівневі конфлікти, Михида про психопетику та символи спротиву). Згадана процедура додала компаративний вимір, узгоджуючи результати з існуючими дослідженнями.

Ми інтегрували сучасні теорії, обговорюючи отримані результати. Із цією метою порівняли результати з теоріями комунікації (наприклад, література як "сайт для уявлення політики" (за Yazell et al., 2021) і соціальної епістемології (Dixon, 2025), що робить методику міждисциплінарною.

4. Описана нами методика застосовувалася послідовно. Спочатку ми застосували описовий аналіз творів, потім здійснили класифікацію та оцінку в таблиці, насамкінець здійснили синтез у висновках. Методику вважаємо якісною, суб'єктивною (відсотки – авторська оцінка). Під час дослідження ми фокусувалися на трьох п'єсах, що обмежує узагальнення на всю драматургію В. Винниченка.

Результати

Огляд наукових досліджень і позицій українських вчених показує різнобічний інтерес до творчості В. Винниченка. Наприклад, аналіз праць В. Гуменюк (2001; 2002а; 2002б; 2002в), Т. Гундорової (2000) та С. Михиди (2002) у контексті психологічної структури особистості героя та соціальних конфліктів у драматургії В. Винниченка виявляє глибоке проникнення у внутрішній світ персонажів та їхнє місце в суспільстві. Автори підкреслюють, що головний герой В. Винниченка – це новий тип інтелігента ХХ століття, котрий перебуває у стані постійної внутрішньої боротьби і прагне бути "чесним із собою" і водночас протистояти соціальним нормам і тискам.

В. Гуменюк (2002а) розкриває особливості поетики драм В. Винниченка, зокрема наголошує на тому, що "автор не переходить грані, за якою персонаж-маска, персонаж-маріонетка втрачає життєву плоть, у драматурга, так само як і на рівні взаємодії "нижчого" й "вищого" сюжетів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра згаданих натуралістичних та узагальнюючих аспектів" (Гуменюк, 2002а, с. 17).

В. Гуменюк у своїх працях досліджував драматургію Володимира Винниченка, зокрема звертав увагу на її

експериментальність, поєднання інтелектуальної драми й мелодрами, а також соціально-психологічну глибину персонажів. У дисертації "Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики" (Київ, 2002а). В. Гуменюк комплексно, на наш погляд, аналізує основні мистецькі й тематичні особливості творів. Також В. Гуменюк досліджував п'єси, такі як "Чужі люди", "Брехня", "Дочка жандарма", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", підкреслюючи в них принцип "театру в театрі", трагедійність і камерність. "В п'єсах Винниченка, які є вагомим свідченням модерності його драматичного письма, превалюють внутрішні конфлікти, «криваві побоїща в душі людини»" (Гуменюк, 2002, с. 40). В. Винниченко майстерно, на наш погляд, декларував свої навички зображення психологічних особливостей у поведінці персонажів, наприклад, своєї ранньої повісті "Краса і сила". "...Епічна широчінь, панорамність об'єктивного відтворення життя органічно сполучена з драматизмом характерів і ситуацій. Вже тут можна углядіти тенденції, які приводять автора згодом до жанрів роману і драми" (Гуменюк, 2014, с. 135). В. Гуменюк у своїх дослідженнях (2001; 2002а; 2002б; 2002в) відзначає, що психологічна характеристика персонажів В. Винниченка унікальна тим, що вона є не лише відображенням індивідуальних переживань, а й ширшим соціальним феноменом: "Пошуки "правди життя" і "нової моралі" у драматургії В. Винниченка стають формою соціального спротиву, котрий він реалізує через образи інтелігента, що виявляють гострі моральні дилеми й конфлікти" (Єсипенко, 2017, с. 96). Отже, із позиції соціальних комунікацій, герой у творах В. Винниченка – це не просто особистість, а носій соціальної напруги й комунікативний елемент, через який твориться діалог із суспільством.

Т. Гундорова (2000) доповнює згадану позицію, звертаючи увагу на те, що в драматургії В. Винниченка конфлікти мають багато рівнів – від внутрішньопсихологічних до соціально-політичних, що робить його твори близькими до європейського модернізму. Вона наголошує: "Конфлікти, зображені у Винниченка, це не тільки особистісні кризи, а й віддзеркалення соціальних змін, що торкаються кожного – від звичайної людини до цілих класових спільнот" (Гундорова, 1995). Для

Т. Гундорової (1995; 2000) ці багаторівневі конфлікти – джерело драматичного напруження й засіб соціальної критики. Іншими словами, у драматургії В. Винниченка, у тонкощах конфліктів, відображених у вчинках п'єс драматурга, Т. Гундорова (2000) вбачає соціальнокомунікативну функцію.

У свою чергу С. Михида (2002) робить акцент на функції героїв як символів соціального спротиву у драматургії В. Винниченка. С. Михида (2002) зазначає, що такі образи, як Корній Каневич із драми "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" не просто трагедії особистості, а уособлення боротьби між індивідуальністю й суспільними усталеннями, що ми трактуємо як функцію соціальних комунікацій. "Винниченко створює героїв, які борються не тільки за власне "я", але й за нові етичні цінності, революційні ідеї і моральну правду, що робить їх голосом соціального спротиву й комунікативною платформою для аудиторії" – підкреслює С. Михида (Михида, 2005, с. 55). У психоаналітичному тлумаченні С. Михиди (2002; 2005) факти автобіографії В. Винниченка, щиро експлікована в його оповіданнях, повістях і п'єсах, є зразком віддзеркалення психічного Я письменника. Зі свого боку зазначимо, що соціальнокомунікаційні функції драматургії В. Винниченка виступають як ключовий механізм артикуляції складної психоемоційної та соціокультурної реальності, що формується на перетині особистісного й суспільного вимірів. Більш за те, драматургічна творчість В. Винниченка, розглянута С. Михидою (2002; 2005) крізь призму психопоетики, стає засобом вербалізації багатовимірності його (В. Винниченка) індивідуальної психоструктури, зокрема через синтез свідомих і несвідомих імпульсів, що відбиваються в художньому тексті як прояви глибинної особистості.

Перш за все відзначимо, що драматургія В. Винниченка виконує функцію психоавтобіографічного коду, у якому автор ідентифікує й аналізує власні внутрішні конфлікти, типові для митця з експресивним холеричним темпераментом, або "емоційно нестабільного холерика екстраверта" (Михида, 2005, с. 55). Саме через драматичні образи з їхніми протиріччями В. Винниченко моделює свою особистісну опозицію, трансформуючи нелегкі

психічні процеси в естетичний дискурс. Зміна наративної домінанти з чоловічого начала на жіноче в його драматургії відображає глибинну психологічну потребу компенсації недосяжного ідеалу, що набуває соціальнокомунікаційного й морального значення.

Таким чином, соціальнокомунікаційна функція спротиву в драматургії В. Винниченка полягає в здатності артикуляції міжособистісних і суспільних проблем, транслюванні унікального внутрішнього досвіду митця в універсальну естетичну мову, що містить морально-етичні виклики часу. Варто вважати соціальнокомунікаційну функцію спротиву в драматургії В. Винниченка не просто художнім відтворенням особистісних переживань, а активним діалогом з аудиторією. Такий діалог спрямований на інтерпретацію суспільної реальності через призму індивідуальної психіки та творчого самовираження. Вважаємо, що в такій площині драматургія В. Винниченка постає як системоутворююча функція перетворення соціальних норм й особистісних імпульсів у мистецький протест і рефлексію.

Позиція автора, ґрунтуючись на цих дослідженнях, полягає в тому, що психологічна напруженість і соціальні конфлікти в драматургії В. Винниченка є не випадковим художнім прийомом, а цілеспрямованим комунікативним кроком, який відкриває діалог між минулим і сучасним, індивідом і суспільством. В. Винниченко через внутрішні конфлікти своїх героїв актуалізує проблему соціального спротиву системі, що є важливим для розуміння як мистецької, так і соціокультурної місії його творчості.

Отже, психологічна структура героїв і відображення соціальних конфліктів у В. Винниченка – це складний і багатовимірний феномен, який відіграє ключову, на наш погляд, роль у реалізації соціальнокомунікативної функції його драматургії.

Варто зазначити, що функція спротиву в драматургії В. Винниченка є багатогранним явищем, яке, на нашу думку, не лише відображає суспільно-політичну динаміку України початку ХХ століття, а й слугує потужним інструментом соціальної комунікації. Дослідники (М. Сорока, Л. Мороз, В. Панченко, В. Агеєв, Н. Зборовська, В. Кульчицький, Ю. Свірська, А. Промська, Р. Владімірська, С. Павличко),

аналізуючи п'єси В. Винниченка, розкривають, як через конфлікти між більшовизмом і буржуазією автор створює простір для діалогу про індивідуальну свободу, національну ідентичність і моральні дилеми. Вважаємо, що в кожному драматургічному творі, де В. Винниченко зображує протистояння між антагоністичними ідеологіями, ми маємо можливість ідентифікувати соціальнокомунікаційну функцію спротиву, яка сприяє осмисленню суспільних трансформацій і залученню аудиторії до активної рефлексії.

Наприклад, М. Сорока (2017) у своїй праці підкреслює, що п'єса "Закон" виступає експонентом національної свідомості. На наш погляд, М. Сорока (2017) переконливо демонструє, як В. Винниченко через конфлікт між більшовицькими ідеями та буржуазними цінностями розкриває спротив суспільним нормам, що пригнічують індивідуальність. "На противагу традиційній драмі, де домінує дія, у п'єсах В. Винниченка і виставах за ними основна увага зосереджується на характерах дійових осіб, композиційною домінантою серед яких є головна героїня – сильна харизматична особистість" (Сорока, 2017). Дослідниця вважає, що "наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, і посприяла появі принципово нового типу драми, а відповідно – модерних театральних вистав. П'єса "Дорогу красі", котра стала для В. Винниченка своєрідним індикатором на можливість здобути популярність у сфері драматургії, зумовила появу одного з найдосконаліших явищ у світовій драматургії – п'єси "Брехня" (Сорока, 2017). Згаданий конфлікт, на нашу думку, виконує соціальнокомунікаційну функцію, адже п'єса стає платформою для діалогу про політичні трансформації, залучаючи глядача до осмислення національної ідентичності. М. Сорока (2017) пропонує огляд наукових публікацій, які присвячено драматургії В. Винниченка з акцентом на її сценічну інтерпретацію. Додамо від себе: такий огляд ми в робочому порядку ототожнюємо з висновком про те, що драматургія В. Винниченка висвітлює конфлікт між більшовизмом і буржуазією як форму соціальнокомунікаційного спротиву. Виявлені й інтегровані в науковий обіг архівні джерела,

пов'язані з п'єсами "Дорогу красі" та "Брехня" і відповідними виставами, демонструють, як через театр письменник реалізував функцію опору домінуючим ідеям та формам суспільства. М. Сорока (2017) проаналізувала розвиток сценічної майстерності В. Винниченка як засобу художнього вираження філософії щастя, що виступає як соціальний заклик і критика існуючих життєвих моделей. Дослідниця (Сорока, 2017), показала, що драматургія В. Винниченка та її втілення на сцені стали майданчиком для актуалізації питань сутності життя, посилення суспільної свідомості й оновлення театральних форм, що сприяло зближенню українського театру зі світовими процесами спротиву культурним і соціальним домінантам.

О. Костенко (2011) підкреслює специфічну ознаку "мистецького почерку Володимира Винниченка" і вважає притаманним письменникові "тяжіння до зображення драматичних, конфліктних ситуацій. Провідним мотиваційним чинником, який визначає характер міжособистісних конфронтацій, детермінує розгортання сюжету, постає бажання першості або прагнення до психологічної і (чи), як наслідок, фізичної переваги над супротивником" (Костенко, 2011, с. 140).

У літературознавстві творчість В. Винниченка, зокрема його драми "Брехня" (б.д.) і "Чорна пантера і Білий ведмідь" (б.д.), часто аналізується як художнє осмислення соціальних і класових конфліктів, що віддзеркалюють напруження між більшовицькими ідеалами та буржуазною мораллю. Ці п'єси, написані в період активної політичної діяльності Винниченка як лідера Української соціал-демократичної робітничої партії, інтерпретуються дослідниками як алегоричне вираження кризи буржуазного суспільства та передчуття революційних змін. У цьому контексті літературознавці, такі як Я. Бабченко (2012), О. Гермайзе (1927) пропонують ґрунтовні інтерпретації, акцентуючи на символізмі та психологічних конфліктах як засобах експлікації класової боротьби. Далі наводимо аналіз їхніх поглядів.

Я. Бабченко у своїй статті "Традиції символізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єс "Чорна пантера і Білий ведмідь" та "Брехня")" (опубліковано в 2000-х роках у збірнику з української літератури) наголошує на символічному вимірі драм

В. Винниченка. Авторка зазначає: "У п'єсі «Брехня» Наталя Павлівна уособлює буржуазну мораль, яка через лицемірство придушує правду, асоційовану з революційним поривом. Брехня стає метафорою класового гноблення, що протистоїть пролетарській «правді»" (Бабченко, 2012, с. 164). Щодо "Чорної пантери і Білого ведмеда", Я. Бабченко інтерпретує центральний конфлікт як боротьбу між революційною пристрастю та буржуазним індивідуалізмом: "Образи «пантери» (Рита) та «ведмеда» (Корній) символізують протистояння між більшовицьким радикалізмом і буржуазною творчістю, де митець розривається між індивідуальним і колективним" (Бабченко, 2012, с. 164). Такий аналіз підкреслює модерністську природу п'єси, де психологічні конфлікти стають алегоріями ширшої соціальної боротьби.

О. Гермайзе (1927), радянський літературознавець, у передмові до "Вибраних творів" В. Винниченка (1927, Київ: Книгоспілка) акцентує на сатиричному викритті буржуазної моралі. О. Гермайзе пише: "«Брехня» Винниченка – це не лише психологічна драма, а й сатира на буржуазне суспільство, де брехня є інструментом збереження класового статус-кво, протилежного революційній правді, яку відстоюють більшовики" (Гермайзе, 1927, с. 12). Аналізуючи "Чорну пантеру і Білого ведмеда", О. Гермайзе зазначає: "Конфлікт між батьківськими почуттями Корнія та його творчою свободою відображає боротьбу пролетарського колективізму проти індивідуалістичного буржуазного мистецтва, що втрачає сенс перед революцією" (Гермайзе, 1927, с. 15). Інтерпретація радянського літературознавця відображає радянський літературознавчий дискурс 1920-х років, який прагнув інтегрувати В. Винниченка в соціалістичний канон, акцентуючи на класовій боротьбі.

У драматургії В. Винниченка соціальнокомунікативна функція спротиву проявляється як потужний інструмент критики соціально-політичних реалій початку ХХ століття, зокрема конфлікту між більшовицькими ідеалами й буржуазними цінностями. Для ілюстрації цієї функції ми склали порівняльну таблицю (див. табл. 1), яка аналізує два ключові твори: "Брехня" та "Чорна пантера і Білий ведмідь". Табл. 1 структурована за чотирма колонками: порядковий номер, назва твору, три-чотири

характеристики, що відображають специфіку спротиву, та ступінь його вираження у відсотках, оцінений на основі ступеня експлікації соціальної критики, психологічної глибини та комунікативного потенціалу. Згаданий аналіз базується на літературознавчих інтерпретаціях, таких як праці В. Гуменюка (2002а, 2002б, 2002в), Т. Гундорової (1995; 2000) та С. Михиди (2002, 2005), які підкреслюють роль Винниченка як митця, що через драматичні конфлікти комунікує ідеї опору ідеологічним домінантам епохи.

Таблиця 1

Порівняння ступеня вираженості соціальнокомунікативної функції спротиву більшовизму й буржуазії у двох драмах В. Винниченка ("Брехня" і "Чорна пантера і Білий ведмідь")

№ з/п	Назва твору	Характеристики	Ступінь вираження спротиву (%)
1	Брехня	• Алгоритичне зображення брехні як буржуазної моралі, що придушує революційну правду. • Психологічні конфлікти героїв як метафора класової боротьби. • Критика лицемірства інтелігенції в контексті соціальних трансформацій. • Соціальний спротив через діалог про етичні дилеми та революційний порив	90
2	Чорна пантера і Білий ведмідь	• Символічне протистояння між більшовицьким радикалізмом (Пантера) та буржуазним індивідуалізмом (Ведмідь). • Конфлікт митця між творчістю та сімейними обов'язками як алегорія класової боротьби. • Психологічна глибина образів для викриття кризи буржуазного суспільства. • Соціальний спротив через осмислення революційних змін та індивідуальної свободи.	80
3	Середній показник (у %):	—	85

Перший твір, "Брехня", вирізняється алегоричним зображенням брехні як буржуазної моралі, що придушує революційну правду, психологічними конфліктами героїв як метафорою класової боротьби, критикою лицемірства інтелігенції в контексті соціальних трансформацій і соціальним спротивом через діалог про етичні дилеми й революційний порив. Зі ступенем вираження спротиву в 90 % драматичний текст "Брехні" демонструє найвищу інтенсивність опору, де В. Винниченко, на наш погляд, майстерно інтегрує психологічну глибину з політичною алегорією, безпосередньо протиставляючи буржуазне лицемірство більшовицькій "правді". Авторська позиція тут полягає в тому, що "Брехня" є вершиною соціальнокомунікативної функції в драматургії В. Винниченка, оскільки вона не лише викриває вади буржуазії, але й провокує аудиторію на активну рефлексію, подібно до європейського модернізму, як зазначає Т. Гундорова (2000). Згадана тенденція робить твір потужним засобом впливу на суспільну свідомість, особливо в контексті революційних подій, де спротив стає каталізатором для переосмислення моральних норм.

Другий твір, "Чорна пантера і Білий ведмідь", представлений символічним протистоянням між більшовицьким радикалізмом (Пантера) і буржуазним індивідуалізмом (Ведмідь), конфліктом митця між творчістю та сімейними обов'язками як алегорією класової боротьби, психологічною глибиною образів для викриття кризи буржуазного суспільства й соціальним спротивом через осмислення революційних змін та індивідуальної свободи. Ступінь вираження спротиву оцінений нами як 80 %, що вказує на високий, але не максимальний рівень радикальності, зумовлений балансом між індивідуальним і колективним вимірами конфлікту. З нашого погляду, твір "Чорна пантера і Білий ведмідь" ілюструє амбівалентність позиції В. Винниченка щодо більшовизму – як сили, що руйнує буржуазні ілюзії, але водночас загрожує індивідуальній свободі, – що робить його ключовим для розуміння еволюції авторського світогляду від підтримки до критики більшовиків, як це видно з його щоденників і брошури "Революція в небезпеці" (1920). Такий підхід посилює, як ми вважаємо, комунікативну роль

драматургії, перетворюючи її на діалог про національну ідентичність та моральні дилеми в епоху трансформацій. Загалом, аналіз таблиці свідчить про поступове наростання інтенсивності спротиву в драматургії В. Винниченка – від 80 % у творі "Чорна пантера і Білий ведмідь", де експлікується акцент на психологічній амбівалентності, до 90 % у "Брехні", із піком політичної алегорії. Середній ступінь вираження спротиву становить близько 85 %, що підкреслює послідовність В. Винниченка у використанні літератури як інструменту соціальної комунікації. На нашу думку, аналізовані твори не лише відображають конфлікт між більшовизмом і буржуазією очима письменника, але й виконують функцію культурного опору, сприяючи формуванню національної свідомості й етичної рефлексії в українському суспільстві. Ми впевнені, що подальші дослідження могли б розширити наш аналіз на інші п'єси, аби глибше розкрити динаміку спротиву в контексті історичних подій.

Дискусія і висновки

Результати нашого дослідження, зокрема аналіз соціальнокомунікативної функції спротиву в драматургії В. Винниченка через призму конфлікту між більшовизмом і буржуазією, набувають особливого значення в контексті бурхливих історичних подій початку XX століття в Україні, таких як Українська революція 1917–1921 років, формування Української Народної Республіки (УНР) і наступна більшовицька окупація. В. Винниченко як активний політичний діяч і голова Директорії УНР, безпосередньо переживав згадані процеси, що відображено в його творах, де спротив виступає не лише художнім прийомом, але й формою комунікації із суспільством про загрози імперського домінування. На нашу думку, таблиця порівняння ступеня вираження спротиву в п'єсах "Брехня" та "Чорна пантера і Білий ведмідь" ілюструє еволюцію авторського погляду: від критики буржуазної моралі до радикальної алегорії класової боротьби (90 % у "Брехні"), що резонує з переходом В. Винниченка від підтримки більшовиків до їхньої гострої критики, як це видно з його брошури "Революція в небезпеці!" (1920), де він викриває більшовизм як централізований

авторитаризм, що загрожує українській незалежності через русифікацію та ігнорування національних аспектів революції. Описані результати підкреслюють, як драматургія В. Винниченка стає дзеркалом політичних конфліктів, зокрема боротьби за національну ідентичність проти російського шовінізму, що, на нашу думку, пояснює амбівалентність його героїв як відображення реальних дилем української інтелігенції в період громадянської війни й інтервенцій.

Порівнюючи отримані нами результати із сучасними теоріями, варто відзначити, що соціальнокомунікативна функція спротиву в драматургії В. Винниченка узгоджується із соціологічними теоріями літератури, які, за твердженням дослідників на кшталт тих, хто вивчає зв'язок текстів із соціальними структурами (наприклад, у працях про марксизм, фемінізм та постколоніалізм), розглядають літературу як інструмент викриття класових, гендерних та колоніальних конфліктів. На нашу думку, це близьке до концепції літератури як "сайту для уявлення політики" (за теорією ролі літературної фікції в соціальних науках (Yazell, Petersen, Marx, & Fessenbecker, 2021), де твори В. Винниченка, подібно до сучасних наративів, формують спільні групові інтереси та створюють оповіді опору, що резонують із теоріями комунікації в новій медійній ері (Li, 2023), де література слугує мостом між індивідуальним досвідом і колективною свідомістю. Крім того, як зазначається в теоріях теоретизування комунікації (Krämer, 2024), Винниченкові методи спротиву через психологічні конфлікти героїв можна порівняти із сучасними стратегіями, де література не лише відображає суспільство, але й виступає як пересторога, подібно до функції літератури в соціальній епістемології (Dixon, 2025), де суб'єктна література сприяє науковому дискурсу про опір. Авторська позиція тут полягає в тому, що В. Винниченко випереджав свій час, інтегруючи елементи, які сьогодні трактуються як багаторівнева комунікація, що поєднує психічний і соціальний виміри, роблячи його драматургію актуальною для сучасних теорій, де література є активним агентом соціальних змін.

Наше дослідження має значення для розуміння літератури як потужного інструменту суспільної критики, оскільки воно демонструє, як драматургія В. Винниченка перетворює індивідуальні моральні дилеми на платформу для діалогу про ідеологічні виклики, сприяючи формуванню національної свідомості й етичної рефлексії. Вважаємо, що результати нашого дослідження підкреслюють роль літератури в деконструкції владних структур, подібно до того, як сучасні теорії позиціонують її як засіб викриття соціальних несправедливостей, роблячи твори В. Винниченка моделлю для аналізу, де спротив не є пасивним, а активним комунікативним актом. Такий акт впливає на суспільство, що відкриває перспективи для подальших студій, де література виступає каталізатором політичних трансформацій.

На основі аналізу драматургії Володимира Винниченка, зокрема п'єс "Брехня" та "Чорна пантера і Білий ведмідь", соціальнокомунікативна функція спротиву виступає як ключовий механізм критики соціально-політичних конфліктів початку ХХ століття, особливо між більшовицькими ідеалами й буржуазними цінностями. Ми підкреслюємо еволюцію цієї функції: від помірної сатири на економічну деградацію буржуазії до радикальної алегорії класової боротьби (90 % у "Брехні") та амбівалентного осмислення індивідуальної свободи в контексті революційних змін (80 % у "Чорній пантері і Білому ведмеді"). Середній ступінь вираження спротиву становить близько 85 %, що свідчить про послідовне використання літератури як інструменту соціальної комунікації. Драматургія В. Винниченка не лише відображає історичні події, такі як Українська революція 1917–1921 років та більшовицька окупація, але й слугує платформою для діалогу про національну ідентичність, моральні дилеми та опір імперському домінуванню. Герої творів, як носії соціальної напруги, транслують внутрішні конфлікти митця, перетворюючи їх на універсальну естетичну мову, що резонує з аудиторією та сприяє формуванню політичної свідомості. Зафіксована нами особливість узгоджується із сучасними теоріями літератури, де спротив стає

активним комунікативним актом, що деконструє владні структури та викриття соціальних несправедливостей.

Значення дослідження полягає в демонстрації ролі літератури як каталізатора суспільних трансформацій, особливо в українському контексті, де твори В. Винниченка сприяють етичній рефлексії та культурному опору ідеологічним викликам. Перспективи подальших досліджень включають розширення аналізу на інші п'єси для глибшого вивчення динаміки спротиву в історичному та сучасному літературознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бабченко, Я. (2012). Традиції символізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єс "Чорна пантера і Білий ведмідь" та "Брехня") [Текст]. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка: збірник наукових праць*. РВВ КДПУ ім В. Винниченка, Вип. 110 : *Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності*: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 4-7 квітня 2012 р. (с. 163–165).

Винниченка В. (б.д.). Брехня. УкрЛіб. <https://uabook.com.ua/book/brehnya/> (Оригінал опубліковано 1910 року).

Винниченка, В. (б.д.). Чорна пантера і Білий ведмідь. УкрЛіб. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=428> (Оригінал опубліковано 1911 року).

Винниченко, В. (1920). *Револуція в небезпеці! (Лист закордонної групи УКП до комуністів і революційних соціалістів Європи та Америки)*. Друкарня Ігн. Штайнмана.

Гермайзе, О. (1927). *Рання творчість Винниченкова на тлі громадського життя*. Винниченко В. К. *Вибрані твори* (упоряд. Осип Гермайзе) (с. 5–18). Книгоспілка.

Гуменюк, В. І. (2002а). Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ.

Гуменюк, В. (2002б). П'єса В. Винниченка "Закон". *Дивослово*, (4), 6–8.

Гуменюк, В. (2002с). Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка. *Всесвіт*, (1–2), 169–180.

Гуменюк, В. І. (2014). Драматизм ранньої повісті Володимира Винниченка "Краса і сила". *Культура народів Причорномор'я*, (275), 133–135. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/93263>

Гундорова, Т. (1995). Станіслав Пшибишевський і Володимир Винниченко: еротика модерного. *Journal of Ukraine Studies*, 20(1–2).

Гундорова, Т. (2000). Модернізм як еротика нового (В. Винниченко і С. Пшибишевський). *Слово і час*, (7), 17–25.

Єсипенко, Р. М. (2017). *Історія театру* : курс лекцій (с. 96). НАКККиМ.

Жулинський, М. (1991а). Його пером водила сама історія: Історичні передумови появи драми "Між двох сил" В. Винниченка. *Вітчизна*, (2), 59–64.

Жулинський, М. (1991б). "Яке велике щастя я мала...": Радощі і печалі Розалії Винниченко. *Україна*, (10), 15–17.

Костенко О. (2011). Герой-невротик у художньому світі В. Винниченка (експресивний тип модерного персонажа). *Винниченкознавчі зошити*. Вип. 4 / (відп. ред. Н. І. Михальчук, В. П. Хархун) (с. 140). Видавництво НДУ ім. М. Гоголя.

Михида, С. (2005). Особистість В. Винниченка у світлі психопоетики (теоретичний аспект). *Наукові записки: Серія: Філологічні науки*, (62), 49–57. РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка.

Михида, С. П. (2002). *Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Центрально-Українське видавництво.

Сорока, М. В. (2017). Еволюція сценічної майстерності в драматургічно-театральній діяльності В. К. Винниченка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, (24), 252–256. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_44

Dixon, D. (2025). Towards informational social epistemology. *Information Research an International Electronic Journal*, 30(CoLIS), 303–315. <https://doi.org/10.47989/ir30CoLIS52240>

Krämer, B. (2024). Theorizing communication. The production of theory in communication journals. *Annals of the International Communication Association*, 48(4), 266–284. <https://doi.org/10.1080/23808985.2024.2338826>

Li, B. (2023). Emerging Media: Opening a New Era in Future Communication. *Emerging Media*, 1(1), 5–8. <https://doi.org/10.1177/27523543231205343>

Yazell, B., Petersen, K., Marx, P., & Fessenbecker, P. (2021). The role of literary fiction in facilitating social science research. *Humanities and Social Sciences Communications*, 8(1), Article 261. <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00939-y>

REFERENCES

Babchenko, Ya. (2012). Traditions of symbolism in the dramaturgy of V. Vynnychenko (based on the plays "Black Panther and the White Bear" and "Lie") [Text]. *Scientific notes of the Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University: collection of scientific papers. RVV KDPU named after V. Vynnychenko*, Vol. 110: Fiction and cinema: problems of interactivity: Materials of the All-Ukrainian scientific conference of April 4–7, 2012 (pp. 163–165) [in Ukrainian].

Dixon, D. (2025). Towards informational social epistemology. *Information Research an International Electronic Journal*, 30(CoLIS), 303–315. <https://doi.org/10.47989/ir30CoLIS52240>

Germaize, O. (1927). Early works of Vynnychenkov against the background of public life. Vynnychenko V. K. *Selected works* (compiled by Osyp Germaize) (pp. 5–18). Book Society [in Ukrainian].

Gumenyuk, V. I. (2002a). Dramaturgy of Volodymyr Vynnychenko: problems of poetics: author's abstract. dissertation ... doctor of philological sciences: 10.01.01. Kyiv [in Ukrainian].

Gumenyuk, V. (2002b). V. Vynnychenko's play "The Law". *Dyvoslovo*, (4), 6–8 [in Ukrainian].

Gumenyuk, V. (2002c). European modern drama as a background to V. Vynnychenko's creative searches. *Universe*, (1–2), 169–180 [in Ukrainian].

Gumenyuk, V. I. (2014). Dramatism of Volodymyr Vynnychenko's early story "Beauty and Power". *Culture of the Black Sea Peoples*, (275), 133–135 [in Ukrainian]. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/93263>

Gundorova, T. (1995). Stanislav Przybyshevsky and Volodymyr Vynnychenko: eroticism of the modern. *Journal of Ukraine Studies*, 20(1–2) [in Ukrainian].

Gundorova, T. (2000). Modernism as eroticism of the new (V. Vynnychenko and S. Przybyshevsky). *Word and Time*, (7), 17–25 [in Ukrainian].

Kostenko O. (2011). The neurotic hero in the artistic world of V. Vynnychenko (an expressive type of a modern character). *Vynnychenkoznnavchi zoshyti. Vol. 4* / (ed. by N. I. Mykhalchuk, V. P. Kharkhun) (p. 140). Publishing house of the National University named after M. Gogol [in Ukrainian].

Krämer, B. (2024). Theorizing communication. The production of theory in communication journals. *Annals of the International Communication Association*, 48(4), 266–284. <https://doi.org/10.1080/23808985.2024.2338826>

Li, B. (2023). Emerging Media: Opening a New Era in Future Communication. *Emerging Media*, 1(1), 5–8. <https://doi.org/10.1177/27523543231205343>

Mykhida, S. (2005). The personality of V. Vynnychenko in the light of psychopoetics (theoretical aspect). *Scientific notes: Series: Philological sciences*, (62), 49–57. V. Vynnychenko Research Center of the Kyiv Polytechnic University [in Ukrainian].

Mykhyda, S. P. (2002). *In the footsteps of his experiments: semantic dominants and poetics of conflict in the dramaturgy of Volodymyr Vynnychenko*. Central Ukrainian Publishing House [in Ukrainian].

Soroka, M. V. (2017). Evolution of stage mastery in the dramatic and theatrical activities of V. K. Vynnychenko. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Art Studies*, (24), 252–256 [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_44

Vynnychenko V. (n.d.). *Lie*. UkrLib [in Ukrainian]. <https://uabook.com.ua/book/brehnya/> (Originally published in 1910)

Vynnychenko, V. (1920). *Revolution in danger! (Letter from the foreign group of the Ukrainian Communist Party to the communists and revolutionary socialists of Europe and America)*. Ign. Shteinman Printing House [in Ukrainian].

Vynnychenko, V. (n.d.). *Black Panther and the White Bear*. UkrLib [in Ukrainian]. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=428> (Originally published in 1911)

Yazell, B., Petersen, K., Marx, P., & Fessenbecker, P. (2021). The role of literary fiction in facilitating social science research. *Humanities and Social Sciences Communications*, 8(1), Article 261. <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00939-y>

Yesypenko, R. M. (2017). *History of theater: a course of lectures* (p. 96). NAKKKiM [in Ukrainian].

Zhulynsky, M. (1991a). His pen was guided by history itself: Historical prerequisites for the emergence of the drama "Between Two Forces" by V. Vynnychenko. *Vitchyzna*, (2), 59–64 [in Ukrainian].

Zhulynsky, M. (1991b). "What great happiness I had...": Joys and sorrows of Rozalia Vynnychenko. *Ukraine*, (10), 15–17 [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 08.12.25

Прорецензовано / Revised: 09.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Oleksandr KHOLOD, DSc (Philol.), Assoc. Prof., Prof.

ORCID ID: 0000-0002-6851-0176

e-mail: akholod@ukr.net

Academy of Sciences of Higher Education of Ukraine,

Educational and Scientific Institute of Psychology and Social Sciences of the
Interregional Academy of Personnel Management, Kyiv, Ukraine

SOCIAL AND COMMUNICATIVE ROLE OF RESISTANCE IN VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S DRAMATOGRAPHY (Bolshevism and the Bourgeoisie Through the Writer's Perspective)

Background. *The study is dedicated to the analysis of the social-communicative function of resistance in the dramaturgy of V. Vynnychenko, particularly through the prism of depicting the conflict between Bolshevism and the bourgeoisie at the beginning of the 20th century. The problem lies in studying resistance not only as an artistic device, but as an active communicative mechanism that ensures the author's dialogue with the audience, forms national identity, and criticizes the ideological dominants of the era. The relevance of the topic is due to the contemporary rethinking of the role of literature as a tool of social criticism and cultural resistance, especially in the context of the historical events of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 and the subsequent Bolshevik occupation.*

Methods. *Using methods of descriptive analysis of dramatic works and classification of types of resistance by degree of explication, we investigate the evolution of V. Vynnychenko's authorial position – from criticism of bourgeois morality to an ambivalent attitude towards Bolshevism, which is reflected in his political activity and journalism ("Revolution in Danger!", 1920).*

Results. *The main attention is paid to three plays: "The Lie", and "The Black Panther and the White Bear". Using a comparative table, the degree of expression of the social-communicative function of resistance is established: 90 % ("The Lie" – allegory of class struggle, peak of political radicalism) and 80 % ("The Black Panther and the White Bear" – ambivalence of individual and collective). The average indicator – about 85 % – indicates the consistent use of dramaturgy as a means of social communication.*

The results are consistent with the works of V. Humeniuk, T. Hundorova, S. Mykhyda, M. Soroka and others, who emphasize the psychological depth of intellectual heroes, their internal struggle, and function as carriers of social tension. Vynnychenko's dramaturgy appears as a psycho-autobiographical code that transforms the artist's personal conflicts into a universal aesthetic language of protest.

Conclusions. *The social-communicative function of resistance in V. Vynnychenko's dramaturgy is a key mechanism for criticizing Bolshevism and the bourgeoisie, a platform for dialogue on national identity, moral dilemmas, and resistance to imperialism. The works retain relevance as a model of literature-catalyst for social transformations and can be the basis for further studies of the author's other plays.*

Keywords: *Volodymyr Vynnychenko, dramaturgy, social-communicative function, resistance, Bolshevism, bourgeoisie, national identity, modernism, conflict, Ukrainian Revolution.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Мар'яна ШАПОВАЛ, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0001-6814-2644

e-mail: m.shapoval@knu.ua

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ІСТОРИЧНИЙ НАРАТИВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Вступ. У статті розглядається історичний наратив як смислотвірна основа сучасної української драматургії, що реалізується у відповідних категоріях оповідності та функціонує як активний консолідаційний чинник сучасної культури. **Актуальність** виконаного дослідження визначається потребою комплексного й різноаспектного дослідження сучасної української драматургії в її наративному втіленні, завдяки якому здійснюється зв'язок художнього тексту з емоціями, цінностями, особистісними проєкціями реципієнта, формується самоінтерпретація та ідентифікація споживача художнього продукту.

Метою дослідження є спостереження специфіки реалізації наративних категорій в текстах сучасних драматургів, розгляд драматургійної події, часові та інтенційності у зв'язку з театральними медіа, осмислення історичної, біографічної та гендерної тематики сучасної української драматургії у наративній перспективі.

Методи. У роботі використано загальнонаукові методи спостереження, аналізу, синтезу, добору та систематизації матеріалу. Крім того, було застосовано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, міфокритичний, описовий методи щодо предмету статті.

Результати. Результати дослідження виявляють роль історичного наративу та його функції в сучасній культурі, окреслюють продуктивні образно-тематичні моделі, в яких реалізується історичний наратив драматургії, та виявляють цікаві й високохудожні текстуальні прийоми розгортання наративу.

Висновки. У дослідженні доведено, що п'єси, об'єднані історичним наративом, репрезентують націоцентричну модель мислення, виконують компенсаторну функцію в осягненні

травматичного досвіду суспільства, сприяють реконструкції національної пам'яті, забезпечують пошук та відновлення різних рівнів ідентичності, у контексті актуального деколонізаційного дискурсу.

Ключові слова: *українська література, поетика, сучасна драматургія, деколонізація, наратив, автор, реципієнт, біографічна драматургія.*

Вступ

Передумови, постановка проблеми. Наратологія як наука, що вивчає оповідь, її теорію та практичну реалізацію у ХХІ столітті зазнала несподіваної популярності. Наративом почали називати будь-який продукт сучасної культури, особливо візуальний. Хоча сама наративність не є відкриттям сучасного постіндустріального світу. Найважливішими функціями долітературного епосу були передача цінної інформації та збереження її таким чином в народній пам'яті. Римування, ритмізація й міфогенна оповідь були достатнім технічним арсеналом засобів для гарантованого збереження повідомлення. Але потім настали інші епохи. Маклюєнову "галактику Гутенберга" змінила галактика перегрітих медіа, а замість глиняних та дерев'яних табличок з'явилися смартфони. Інформації стало більше, а уваги менше. Тепер доводиться все записувати, фотографувати, конспектувати. Ресурс пам'яті знижується, цінна інформація витісняється нецінною, знання – пропагандою, а нескінченний потік інформації стає токсичним – важливе підмінюється повторюваним, стереотипним, спрощеним. Описана ситуація змушує учасників культурного поля звертатися до наративу як інструменту донесення інформації, а разом із тим – до наратологічних досліджень. Отже, **актуальність** роботи визначається потребою комплексного й різноаспектного дослідження сучасної української драматургії в її наративному втіленні, завдяки якому здійснюється зв'язок художнього тексту з емоціями, цінностями, особистісними проєкціями реципієнта, формується самоінтерпретація та ідентифікація споживача художнього продукту. **Метою** дослідження є спостереження специфіки реалізації наративних категорій в текстах сучасних драматургів,

розгляд драматургійної подієвості, часовості та інтенційності у зв'язку з театральними медіа, осмислення історичної, біографічної та гендерної тематики сучасної української драматургії у наративній перспективі, а *завданнями* – виявлення продуктивних образно-тематичних патернів, у яких реалізується історичний наратив драматургії, а також відкриття цікавих та високохудожніх текстуальних прийомів розгортання історичного наративу на прикладах конкретних текстів.

Методи

У роботі використано загальнонаукові методи спостереження, аналізу, синтезу, добору та систематизації матеріалу. Крім того, застосовано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, міфокритичний, описовий методи. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці українських і зарубіжних дослідників у галузі загальної поетики, теорії літератури, теорії драми, генології та наратологій.

Огляд теорій. Свого часу мені вже довелося долучитися до дискусії про драматургійний наратив та говорити про "перспективу наратологічного аналізу драми" в контексті авторочитацької комунікації (Шаповал, 2009, с. 237; Шаповал, 2022). Але наукову думку з тих пір збагатили і ґрунтовна праця І. Папуші "Modus ponens. Нариси з наратології" (Папуша, 2013), і транжанрові дослідження П. Хюнна та Р. Зоммера про наратив у поезії та драматургії (Hühn P., Sommer R., 2012), і новаторська робота К. Шванеке (Schwanescke, 2022) та багато інших досліджень. З цих праць дізнаємося, що існує формалістське розуміння наратології, діалогічне й феноменологічне; є аристотелівські та деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні й політологічні; з'являються також численні "нові наратології" – посткласична, соціонаратологія, психонаратологія. Огляд ідей, що корелюють з теорією драми, у підсумку, можна викласти кількома тезами: 1) наративні тексти протиставлені дескриптивним, тобто таким, де немає зміни ситуації (В. Шмід); 2) поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва (Ц. Тодоров); 3) наратив – це не історія (фабула), а її репрезентація, специфічна для конкретного медіа (Ф. Джаннідіс), 4) ніяка серйозна літературна теорія не

обходиться без вивчення нелітературних текстів, адже нарація відбувається в найрізноманітніших жанрах, які по-різному розповідають (М. Тіцман).

Як підсумок, наведу тут слушний висновок Кристини Шванеке (Christine Schwanecke), яка пише про межижанрову (трансжанрову) наратологію, що уможливило роботу з драматургічним текстом як наративом (Schwanecke, 2022, с. 9): вона критикує традиційний (аристотелівський) поділ літератури на роди і зауважує, що драма має розглядатися як мультимодальний і "потенційно високонаративний" жанр, а тому говорити про драматургічну нарацію видається цілком можливим (Schwanecke, 2022, с. 50).

Результати

В основній частині дослідження розглянуто роль історичного наративу сучасної драматургії та його функції. Гіпотеза полягає в тому, що ключовими функціями наративізації драматургії є компенсація травматичного досвіду, якого зазнав український соціум, відновлення національної пам'яті, пошук та реконструкція різних рівнів ідентичності українців.

Катастрофічне XX століття, що плавно перейшло в повне потрясіння століття наступне, залишило глибокий слід у пам'яті багатьох поколінь, здійснило травмувальний вплив не лише на тих, хто був свідками трагічних подій минулого, а й на їх дітей, внуків і навіть правнуків. Осмислення цього впливу є фокусом спостереження значного масиву праць сучасного літературознавства, що стосується студій пам'яті, історичних обсервацій, біографічних досліджень художньої літератури тощо. Навіть якщо ми не усвідомлюємо значення катастроф минулого, усе-таки їх відголоски є в нас самих, а, отже, існує потреба їхнього розуміння, прийняття, подолання. Ось чому основна тема нашої розвідки є *актуальною* для сучасного читача, особливо українського, для якого катастрофізм політичних трансформацій ще триває.

Щоб побачити, які ж моделі подолання травматичного досвіду пропонує сучасний автор художнього твору, сфокусуємося на наративному аспекті драматургічного процесу. Оскільки драматургія організовується навколо боротьби,

конфлікту, і, певною мірою, ситуацій катастроф, то вона змушена працювати з найболючішими смислами, з важкими ментальними слідами минулого, що відповідним чином впливають на автора-наратора в момент написання. Для нього, у його творчій екзистенції, немає альтернативи можливості прожити біль своїх персонажів і виписати його, інакше доведеться довічно страждати від невимовленого болю персонажів-привидів.

Сучасна українська драматургія – частина літератури і театру, які були під колоніальним тиском майже стільки ж, скільки вони існували для суспільства. Новий погляд на постаті національної історії, реінтерпретація образів тих, кого ми звикли вважати героями, культуртрегерами, а може й проголошення нових імен, дають змогу авторові-драматургу отримати ґрунт під ногами, пройти шлях від колоніального дискурсу до власного слова, сформувані позитивне сприйняття минулого і себе як його невіддільної частини. І лише після такої важливої творчої процедури самовизначення стають можливими для відтворення теми масштабних суспільних потрясінь, що дають голос мікроісторіям, пересічним персонажам, "малим" людям, новим міфологемам. Але якщо автор ще не здобувся на власний голос, то очевидним наслідком узалежнення від імперського центру стане автоколоніалізація – уже після одержання політичного звільнення – добровільне узалежнення від тих самих непомітних владних дискурсів, що помилково вважаються традицією, добровільна відмова від власного голосу, власних культурних потреб, і, як наслідок, розмивання всіх рівнів ідентичності, аж до повної її втрати або зміни.

На нашу думку, перегляд спадку минулого здійснюється письменниками у різних аспектах, за певними образно-тематичними моделями, що можуть бути предметом сучасного літературознавства. Зокрема, ***історичний наратив у сучасній українській драматургії реалізується за продуктивними патернами***, що можна визначити як послідовні кроки на шляху деколоніального поступу художньої літератури.

1. Очевидним шляхом до подолання національних травм є процедура деколонізації – у частині повернення в український

культурний простір усього замовчуваного в колоніальному дискурсі: постатей, явищ, інтерпретацій. Першим кроком до цього є нова інтерпретація життя (крізь призму творчості) знаного канонізованого діяча культури – інтерпретація, що заперечує радянський-імперський політичний міф, час якого минув.

Ще наприкінці минулого століття права на перепрочитання або, як тоді говорилося, "розбронзовіння", одержали передусім Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко. Сучасні українські п'єси про них, сповнені напружених психологічних моментів, несуть до глядача важливі особистісні смисли. До прикладу можна згадати п'єси "Сердечний рай або Оксана" О. Денисенка, "Його сіятельство поет" Г. Штона, що присвячені Т. Шевченку, "І все-таки я тебе зраджу" Неди Неждани про Лесю Українку, "Таїну буття" Тетяни Іващенко, яка розповідає про особисту драму І. Франка. Але повний перелік, безумовно, буде набагато більший і при цьому відкритий, адже кожне нове покоління намагається зафіксувати свою драматургійну версію найбільш знаного митця. Інтерес до "розчакловування" пам'ятників не обмежується найпомітнішою трійцею: до олюдження представлені М. Драй-Хмара ("Погашені зорі" С. Росовецького), Ілля Ріпин (цикл п'єс "Репін" В. Герасимчука) та багато інших текстів і біографій.

Оскільки для певної частини українського суспільства втрата радянсько-імперського міфу й досі є подією, що спричиняє фрустрацію, то "полегшена" версія відомих знакових постатей, а точніше образів-міфологем, може адаптувати читача/глядача до нової, не-колоніальної реальності. Часто перепрочитання канону української культури має усі ознаки гібридності, у межах якої поєднуються міфологеми колоніальні й націєствердні, від чого улюблені письменники часом постають близькими, але ходульними та ідеологічно заангажованими.

2. Наступним етапом розгортання історичного нарративу є повернення в художній простір національних героїв, державних діячів, громадських лідерів, заборонених в колоніальному дискурсі. Така модель дає змогу не лише вербалізувати й візуалізувати постать ближчу до історії, ніж до мистецтв, а й розгорнути власну рецепцію історичного минулого, здійснити те, що було табуованим у радянській версії української

культури. Причина табу – недоторканність Історії, непорушність її ортодоксальної версії, сакралізація самого слова "історія" та її догматів. Заборона на будь-яку неканонічну інтерпретацію власного минулого, жорстока розправа з "єретиками"-інтелектуалами, що сміли її порушити, була, безумовно, травматичним досвідом для підрадянських українців. Тому проговорюються не лише історичні постаті, а й розгортається дотична до них ділянка історичного ландшафту. Драматургія Олени Клименко у п'єсі "Святополк Окаянний" пропонує свою інтерпретацію киеворуської спадщини, п'єси "Алхімія Карла XII" О. Миколайчука-Низовця – українську версію Полтавської трагедії, текст "Останнього танго в Хусті" О. Гавроша говорить про розгромлену Карпатську Україну.

3. Деколоніальні ознаки має гендерне зрівноваження в сучасній українській драматургії. На власний голос здобувається жінка – драматургиня, жіночий образ стає центром п'єси і, навіть, вистави. Знаковою є поява в Україні першої антології жіночої драматургії "Мотанка" (Мотанка, 2016), що її упорядкував світлої пам'яті класик сучасного драмопису Ярослав Верещак. Певно, що жінки пишуть (і писали) багато чудових творів, навіть проривалися на сцену, тому немає нічого унікального в публікації п'єси, написаної українською авторкою.

Інтерес до цього масиву текстів полягає в тому, що емоційна, наскрізь метафорична "жіноча" драматургія є втіленням творчості Іншого, категорія якого є центральною в постколоніальних студіях. Дослідження творчості українських авторок доцільне, як у межах цього підходу, так і у межах архетипної критики літератури Східної Європи. Жінка у війні, еміграції, колгоспному селі – українська жінка подвійно знецінена і за гендерною, і за національною ознакою. Але радянське міфотворення більш схильне до реалізації архетипу Великої Матері в літературі та мистецтві. Жінка ним надмірно героїзується, монументалізується, проявляє невластиві їй функції. "Батьківщина-мати", держава-монстр, що пожирає своїх дітей, з одного боку, багатостраждальна Україна, з другого – ось що символічно транслює кожен жіночий образ в радянській традиції.

Тому такими важливими є тексти, що ламають стіну замовчування, знецінення, віктимізації. Свіжо звучать п'єси про долю Олени Теліги ("Сум і пристрасть" Анни Багряної), творчу реалізацію Квітки Цісик та Катерини Білокур ("Kvitka на три місяці" О. Миколайчука-Низовця), монструозні пережитки радянської системи освіти ("Замах на вбивство" Дарини Березіної), гібридну ідентичність травмованого ("Буна" Віри Маковій) та багато інших.

4. Але найбільш успішною моделлю подолання травматичного колоніального досвіду, яку пропонують українські драматурги, є спроба прямо говорити про нього, говорити зсередини травмувальної ситуації, коли така ситуація визначає внутрішній світ художнього твору. Чи можлива чесна розмова про катастрофічні події минулого? Безумовно, можлива, але за умови певної дистанції в часі і просторі як від самої події, так і від аб'юзивного впливу імперії, що підживлює внутрішніх цензорів і зовнішніх хейтерів. Можлива тоді, коли внутрішній світ художнього твору будується вільно, на завчасно розчищених від радянських міфологем територіях, будується з точним відтворенням ситуації катастрофи. Прикладів, якими хотілося б проілюструвати цю тезу, два: п'єси Павла Ар'є "На початку і наприкінці часів" та Неди Нежданой "Голос тихої безодні". Обидві п'єси опубліковані в Україні, є програмовими для письменників, збірки, у яких вони вміщені, названі за цими творами (Ар'є, 2015; Голос тихої безодні та інші голоси, 2016). Обидві мають сценічні реалізації й кінематографічні версії, що не залишають байдужим нікого – ні прихильників, ні зоїлів. Ці приклади показують: якщо письменник може висловити травмувальний досвід, то ми одержуємо справді сильний драматургічний текст, а реалізовані режисерські та кінорежисерські інтерпретації це тільки підтверджують.

У фокусі уваги Павла Ар'є українська родина, що після Чорнобильської аварії повертається з евакуації й оселяється на території зони відчуження. Ці люди звикають до життя на забрудненій радіацією території, творять власний брутальний містичний світ, інтимно спілкуються з первісною одухотвореною природою, але при цьому зазнають нищівної соціальної

стигматизації. Авторське бачення Чорнобильської катастрофи є трагічним не лише через зображення непоправної травми втрати дому, вигнання від могил предків, розпаду родини, але, передусім, через стигму переселенця/залишенця, що не дає цим людям жити ні на новому місці, ні на старому. Знятий за цією ідеєю повнометражний художній фільм "Брама" позиціонується як фільм жахів.

"Голос тихої безодні" Неди Нежданой (моноп'єса "про відчуття крил", за жанровим визначенням авторки) також присвячена темі жаху виживання/невиживання української родини в часи Голодомору. Цей текст може прочитуватися як рустикальний хорор, або як ліричне інтонування голосу генетичної пам'яті, чи як реквієм за людьми, убитими Голодом, хоча фінал відкритий і ми цього напевно не знаємо. Відкритий рівно настільки, наскільки відкрите небо для зламаних крил.

Багаторівнева, варіативна, психологічно напружена п'єса тримається навколо стрижня віктимізації, якої зазнає героїня, зіштовхнувшись із розгортанням "червоного терору". Засобами театральної образності авторка візуалізує ламання психіки, сахання думки між добром і злом, наростання самозвинувачень, майже приреченні зусилля щось змінити загнаною в глухий кут жертвою. Відчаєм роздмухана пристрасть до аб'юзера перемагає, повністю підкорює, підштовхує героїню до самогубства – і тільки випадково, волею авторки, стає порятунком в останню мить. Вистава Ірини Волицької та Лідії Данильчук (Творча Майстерня "Театр у кошику"), звичайно, запропонувала іншу концепцію, але для мене цей текст про неминуче підкорення сильної характерної жінки стихією невідворотного. Про колонізацію і поневолення.

Текстуальні прийоми розгортання наративу в сучасній історичній драматургії. Сучасна українська драматургія відчуває "поворотний" момент епохи і відгукується на нього значним масивом текстів. Найцікавішими з позицій тлумачення наративного пласту є художньо-біографічна драматургія, у якій наративізується біографія митця, інтелектуала, державного або релігійного діяча. До "біодраматургії" долучилася переважна більшість сучасних українських драматургів, нещодавно вперше або у новій редакції різними шляхами оприлюднили п'єси

Тамара Альохіна, Анна Багряна, Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Олександр Денисенко, Тетяна Іващенко, Олена Клименко, Олег Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Станіслав Росовецький, Григорій Штонь та багато інших авторів. Художньо-біографічна п'єса має різні причини росту своєї популярності: як внутрішньолітературні, так і зовнішні чинники, пов'язані з життям суспільства, про що вже доводилося мені писати раніше. (Шаповал, 2020). Але наративний підхід відкриває ще один момент, раніше не помічений. Оповідь у біографічній драматургії набагато легше насичувати подієвістю, тобто простіше доводити, що зміни сцен і персонажів мають високий рівень подієвості (вони фактичні, результативні, нетривіальні, непередбачувані, незворотні, неповторювані і справляють вплив на свідомість персонажа), остільки глядач приходить на виставу, загалом знайомий з біографією головного персонажа. Тобто, драматург не витрачає ресурс концентрації уваги на всебічну мотивацію в такому наративі. Крім того, опиняючись у глядацькому залі, прийшовши "на знайому біографію" в театр, реципієнт не лише простежує її поворотні моменти (події), а й симпатизує головному персонажеві, адже *готовий до ідентифікації з ним*. Тобто, готовий до роботи із своєю власною ідентичністю, тому що людина досягає саморозуміння через наратив та постійну самоінтерпретацію, за допомогою якої виявляє в своєму житті моменти, що мають для нього сенс та соціальне значення. Тим-то до художньо-біографічних п'єс такий високий рівень очікування глядача, адже йдеться про роботу з базовими структурами його особистості, роботу з переживаннями, що мають характер автонарації. Очевидно, що таку гіпотезу треба доводити експериментально, але популярність найрізноманітніших біографій на теперішньому етапі національного життя підказує, що під час вистави відбувається процес *формування та корекції ідентичності* глядача.

Найпоказовішими, у зв'язку з метою цього дослідження, виявилися п'єси Олега Миколайчука-Низовця, опубліковані у нещодавно виданій авторській збірці "Алхімія часу" (Миколайчук-Низовець, 2019). П'ять із восьми п'єс, що увійшли до цієї книжки, можна зачислити до біографічної драматургії, та й

загалом біодрама переважає у творчості письменника. Сфокусовані на одній біографії або на біографіях особисто знайомих людей п'єси "Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза", "Оноре а де Бальзак" (у співавторстві з Недою Нежданою), "Диригент янголів і яблука Симиренка"; засновані на симетрично-асиметричному прочитанні біографій людей, які поєднані авторським вимислом, п'єси "Kvitka на три місяці", "Гетьман і король", "Гайдамаки. Інші"; містять інтертекстуальні відсилання до життєписів відомих діячів культури п'єси "Театр Скарбека" та "Зніміть з небес офіціанта або Навіщо нам торішній сніг".

Усі названі тексти мають надійну документальну основу, щодо якої автор надзвичайно коректний і старанний, історичні персонажі постають повнокровними, цікавими, поданими в найрізноманітніших контекстах, що досягається у непритаманний драматургії спосіб – через оповідні структури, що "склеюють" драматургійний текст.

Складно пригадати тексти цього письменника, до яких не залучено згадки про культурний пласт – кожна п'єса містить хоча б якесь відсилання до факту відомої біографії. Навіть у фарсово-абсурдистській "Зніміть з небес офіціанта" автор згадує про В. Шекспіра (Миколайчук-Низовець, 2019, с. 340), щоб таким контекстом облагородити дещо фарсового персонажа. У п'єсах "Гайдамаки. Інші" та "Гетьман і Король", що збудовані як зіставлення біографій, які переплітаються між собою у реальному (фактуальному) щодо художнього світу п'єси, або у снах, фантазіях, що є фікцією у художньому світі твору.

Переважно тексти О. Миколайчука-Низовця передбачають оповідача, що організовує нарацію – це екскурсовод, офіціант, кореспондент-інтерв'юер, режисер театру, та й просто голос, що веде в глибину оповіді. Але буває, що нарація вибудовується інакше. Відберімо тексти, у яких самі біографії є організовуючими щодо оповіді-наративу. Такими є "Ассо та Піаф", "Диригент янголів і яблука Симиренка", "Kvitka на три місяці" – вони вибудовані навколо конкретних біографій. У текстах звучать документальні свідчення та мікрооповіді про події, а, може, й самі події відбуватимуться перед глядачем. Підсилюють наративність насправді розрізнені факти життя, що

фактично не мають бути пов'язані між собою, але сплітаються у взаємозумовлену структуру всередині художнього світу. Цікаво, що дві оповіді поєднуються через зв'язок, що не є оповіддю, не має ні причинно-наслідковості, ні подієвості. Автор робить припущення, що Квітка Цісик отримує своє ім'я через враження від намальованих Катериною Білокур квітів, отже, долі двох мисткинь можуть бути переплетені і читатися разом як один наратив. Також досить довільно Едіт Піаф пов'язана з Ассо через пілота Мермоза, через її фантазію-кохання, а дружині актора Івана Миколайчука, Марічці сниться Тарас Шевченко саме тоді, коли її чоловік якраз одержує роль Шевченка у майбутній кінокартині "Сон". Ми бачимо, що оповідь вибудовується не стільки наративним способом, скільки метонімічним, уникаючи слідуванню звичайній логіці. Але наприкінці п'єси ми розуміємо, що оповідалося, насправді, про події, а послідовність їх викладу була органічною й доцільною саме в межах художнього світу п'єси.

Наратив п'єси "Диригент янголів і яблука Симиренка" здійснюється завдяки введенню рамкового персонажа, кореспондента Владислава, та рамкової сцени інтерв'ювання немолодих уже доньок Миколи Леонтовича. Біографія композитора зринає в їхній бесіді зі столичним журналістом і виходить за рамки власне-оповіді. Молодий недосвідчений кореспондент просить цікавих історій (до речі, оголює прийом створення себе як персонажа), він їх одержує, а оповіді оживають. По-суті, кореспондент творить нарис на очах у публіки, складає план, візуалізує оповідь, готує газетний матеріал, а дві поважні музи-співавторки надиктовують йому історію. Через таку граничну відкритість глядачеві здається, що те інтерв'ю народжується на його очах, і народившись, *моводіє*: ось і цитата з поліцейського документа озвучується жандармом, що його й укладав, а сам жандарм викликається до життя текстом документа. Драматургія вривається в оповідь, потім оповідь стримує драматургію, глядач вислуховує розмови інтелектуалів та витримки документів з уст персонажів, створених словами документів. Виставу прикрашає безсмертний "Щедрик", що його увесь англомовний світ уважає своєю

різдвяною колядкою. А може це п'єса огранює пісню-мелодію, та є наративною рамкою, контекстом геніального твору, розслідуванням про її батьківство?

Чому п'єса про Миколу Леонтовича називається "Диригент янголів і яблука Симиренка"? Хіба лише тому, що два українські інтелігенти загинули від рук чекістів, чи обидва мали на руках квитки на потяг з України? Може їх пов'язує яблуко з едемського саду Симиренка, те яблуко, що його смаковито трощить зубами убивця Леонтовича? Ці два символи репрезентують довоєнну Україну, окрушини якої збираються в салоні пані Т. Про третій символ говорить з патефона сумнозв'язний Лев Троцький, говорить про український дух, козацький дух, от тільки цей дух нічим репрезентувати, хіба персоніфікувати голосами бурсаків-хористів, але вони ще дуже молоді й наївні, та перейняті парубоцькими справами. Вони сповнені лихого передчуття та неприязні до більшовиків, а ті собі вибудовують плани поневолення України. Текст авторства Льва Троцького, його звернення до пропагандистів в Україні, сповнений щирого захоплення українським незламним духом, духом страшним, козацько-гайдамацьким, духом, що сподвиг українців до грандіозного повстання, духом, що при цьому дивовижним чином поєднаний з безмежною довірливістю й поступливістю. Голос Льва Троцького промовляє до нас сьогоднішніх. Це він є антагоністом п'єси – той голос із платівки, хриплий, тріскучий, що протистоїть хоровому виконанню "Щедрика". Голос темного генія, що вміє побачити глибинний український архетип і знає, що йому протиставити... Тому геніальний "Щедрик" Миколи Леонтовича звучить тепер для вільного світу як популярна різдвяна пісня "Carol of the Bells", право на яку нам треба обстоювати.

Цікаві подвоєння у творчості Олега Миколайчука-Низовця не обмежуються довільно-асоціативно зближеними біографіями. Автор вибудовує деякі тексти як систему подвоєних проєкцій. Якщо порівнювати далі квіти та яблука, тобто п'єси "Квітка на три місяці" і "Диригент янголів і яблука Симиренка", то одержуємо протиставні наративи чоловічого світу і наративи світу жіночого. У центрі жіночого світу – дитина (справжня або

бажана), а в центрі чоловічого, як ми вже сказали – творчий проєкт (опера, сад, концерт, музичний твір). Тому в п'єсі працює одночасно і міф, і його нарація, і символічне представлення: яблуко, квітка, голос.

Якщо п'єса "Ассо та Піаф" розгортає наратив про життя жінки в чоловічому світі, то п'єса "Kvitka на три місяці" показує жінку у світі жінок. Коли постає питання, на що витратити останні три місяці свого життя, Квітка-Кейсі, замість боротися за премію "Оскар", узялася записувати українські пісні (Миколайчук-Низовець, 2019, с. 118). Квітка пише альбом для України, яка колись розквітне, бо так говорили її батьки (Миколайчук-Низовець, 2019, с. 121). Співачка перед лицем вічності відчуває родинний обов'язок, прагне виконати батьківський заповіт. Розмови Квітки і Катерини, що відбуваються в оніричній реальності, звучать як інтермедії і вказують на містерійну організацію біографічного наративу, чи оніричну організацію агіографічного наративу. Голос Квітки Цісик, картини Катерини Білокур перегукуються, злитовуються, зрощуються з поезією Ліни Костенко. Навмисне сухий наратив пронизується різкими поетичними рядками. Поезія підсилює відсторонену нарацію, квіти з вишиванок доповнюються квітами з малярських полотен, а долі жінок примхливо сплітаються у вигадливий візерунок. Жіночий світ, створений метонімічною нарацією, торжествує над силами деструкції, уможлиблюється через творчість і взаємодопомогу.

Дискусія і висновки

Узагальнюючи, варто наголосити:

1. Найпершим і найважливішим висновком є можливість працювати з драматургією із застосуванням наративного підходу. У межах класичної наратології ми можемо говорити про наративізацію (епізацію) драматургії в окремих театральних формах, що наслідують поетику епічного театру, а також зовсім традиційні способи оприявлення наративу – репліки вісника, резонера, оповіді про події, що мають залишитися за сценою, а також ремарки, коментарі хору тощо. У межах посткласичної наратології, яка розглядає наратив широко, зі структуралістського погляду, ним є будь-яка репрезентація події адекватна певному медіа.

2. Наративи були і залишаються найкращим способом збереження й транслявання інформації, не лише про світ зовнішній щодо людини, але, насамперед, це спосіб організації її внутрішнього світу та її самоідентифікації. За умов зростання частки візуального контенту наративи будуть утворюватися і передаватися переважно у візуальних формах, що має бути враховано в наукових підходах. Посткласична наратологія має бути інтердисциплінарний проєктом, а будь-яка серйозна літературна теорія не зможе обходитися без вивчення нелітературних текстів.

3. Твори сучасної української драматургії йдуть в ногу з часом. Сучасна драма відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона корелює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, цінностями, переконаннями. Таким чином, можливості наративного підходу дають змогу розгледіти причину інтересу до драми біографічної: цей інтерес полягає, крім іншого, у наративній природі і драми, і біографії – він ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду.

4. Історичний наратив у сучасній українській драматургії реалізується за продуктивними патернами, що їх можна визначити як послідовні кроки на шляху деколоніального поступу художньої літератури. Це нова інтерпретація життєпису крізь призму творчості канонізованого діяча культури, повернення в художній простір усього забороненого і замовчуваного в колоніальному дискурсі, гендерне урівноваження та переосмислення тематики п'єс, особистісна інтерпретація історичних катастроф у художньому тексті.

5. На прикладі текстів одного автора можна показати як наратив організовує художній світ літературного твору, та як художні світи одного автора корелюють між собою. Найпродуктивнішою у О. Миколайчука-Низовця є модель

біографічної драми, через яку автор працює із зацікавленим глядачем, дає йому змогу досягти саморозуміння і самоінтерпретації, виявляє в його свідомості моменти, що мають для нього сенс та соціальне значення. Наративний підхід дає змогу побачити в п'єсах одного автора паралельні структури: зіставлення життєписів відомих людей, митців та інтелектуалів, історичних та релігійних діячів, чоловіків і жінок. Події поєднані в єдине текстуальне полотно прийомами більш символічними, ніж наративними, але злютованість наративу допомагають зберігати введені в текст персонажі-наратори, зовнішні щодо нього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Ар'є, П. (2015). *Баба Прися та інші герої*. Дискурсус.
- Верещак, Я. (Упоряд.). (2016). *Мотанка: антологія української жіночої драматургії*. Світ знань.
- Миколайчук-Низовець, О. (2019). *Алхімія часу. Збірка драматургічних творів*. Світ Знань.
- Мирошніченко, Н. (Упоряд.). (2016). *Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси*. Фенікс.
- Папуша, І. (2013). *Modus ropens. Нариси з наратології*. Крок.
- Шаповал М. (2009). *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*. Автограф.
- Шаповал, М. (2020). Художня біографія інтелектуала у драматургії С. Росовецького. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 26(1), 1–10. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.1>.
- Шаповал, М. (2022). Наративна реконструкція біографії в сучасній українській драматургії. *Biography. Біографіка. Біографістика*, (1), 73–77. <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004350>
- Hühn, P., & Sommer, R. (2012). *Narration in poetry and Drama*. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama
- Schwanecke C. (2022). *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

REFERENCES

- Arie, P. (2015). *Grandma Prisa and other heroes*. Dyskursus [in Ukrainian].
- Hühn, P., & Sommer, R. (2012). *Narration in poetry and Drama*. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama
- Mykolaichuk-Nyzovets, O. *The Alchemy of Time. A Collection of Dramatic Texts*. Svit Znan, 2019 [in Ukrainian].
- Myroshnychenko, N. (Comp.). (2016). *The Voice of the Silent Abyss and Other Voices. An Anthology of Modern Ukrainian Drama: Solo Plays*. Feniks [in Ukrainian].

Papusha, I. (2013). *Modus ponens. Essays in Narratology*. Krok [in Ukrainian].
Schwanecke, C. (2022). *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Shapoval M. (2009). *Intertext in the Light of the Ramp: Intertextual and Intersubjective Relations of the Ukrainian Drama*. Avtohrاف [in Ukrainian].

Shapoval, M. (2020). The intellectual's artistic biography in S. Rosovetskyi's dramatic. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 26(1), 1–10 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.1>.

Shapoval, M. (2022). Narrative Reconstruction of Biography in Contemporary Ukrainian Dramaturgy. *Biography. Biographical science*, (1), 73–77 [in Ukrainian]. <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004350>

Vereshchak, Ya. (Comp.). (2016). *Motanka : An Anthology of Ukrainian Women's drama*. Svit znan [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 10.12.25

Прорецензовано / Revised: 11.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Mariana SHAPOVAL, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0001-6814-2644

e-mail: m.shapoval@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

HISTORICAL NARRATIVE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMATURE

Background. *The article examines the historical narrative as a meaning-making basis of contemporary Ukrainian drama, which is implemented in the relevant categories of narrative and functions as an active consolidating factor of contemporary culture.*

The relevance of the research is determined by the need for a comprehensive and multi-faceted study of contemporary Ukrainian drama in its narrative embodiment, thanks to which the connection of the artistic text with the emotions, values, personal projections of the recipient is established, and the self-interpretation and identification of the consumer of the artistic product is formed.

The purpose of the study is to observe the specifics of the implementation of narrative categories in the texts of new playwrights, to consider the dramaturgical event, temporality and intentionality in connection with theatrical media, to understand the historical, biographical and gender themes of contemporary Ukrainian drama in a narrative perspective.

Methods. *The work used general scientific methods of observation, analysis, synthesis, selection and systematization of material. In addition, comparative-historical, comparative-typological, intertextual, mythocritical, descriptive methods regarding the subject of the article.*

Results. *The results of the study reveal the role of historical narrative and its functions in contemporary culture, outline productive figurative-thematic models in which the historical narrative of drama is implemented, and reveal interesting and highly artistic textual techniques for the development of the narrative.*

Conclusions. *The study proves that plays united by a historical narrative represent a national-centric model of thinking, perform a compensatory function in understanding the traumatic experience of society, contribute to the reconstruction of national memory, ensure the search and restoration of different levels of identity, in the context of the current decolonization discourse.*

Keywords: *Ukrainian literature, poetics, contemporary drama, decolonization, narrative, author, recipient, biographical drama.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ЗМІСТ

Антонюк Степан

Динаміка візій маскулінного в українській
драматургії ХХІ ст. 5

Баранівський Назарій

Драматизація як вияв художнього виміру літопису
Самійла Величка..... 20

Вільна Ярослава

Художня інтерпретація постаті Богдана Хмельницького
і осмислення Переяславської угоди у творчості
Михайла Старицького (на матеріалі прози, драматургії,
поезії автора)..... 34

Гасвська Надія

Театрознавчі праці Л. Старицької-Черняхівської
з огляду завдань української науки про національну
драматургію і театр 52

Грицик Людмила

Театр корифеїв у Грузії: до питання видів і форм
українсько-грузинських літературних взаємин ХІХ століття 60

Жуковська Галина

Міфологічні образи в українській драматургії
другої половини ХІХ століття (на прикладі п'єси
Марка Кропивницького "Вій" (за твором Миколи Гоголя)) 69

Касьянова Олександра

Мова опору Театру корифеїв (на матеріалі афіш
як різновиду рекламного тексту) 88

Ковалів Юрій

Пасіонарний чин корифеїв українського театру 103

Лучканин Сергій

Історія та сучасність драматургії Ольги Страшенко:
ремінісценції, образи, характеротворення 120

Науменко Наталя

Прийом "сцена на сцені" в українській драматургії
кінця XIX – початку XX століття..... 131

Новиков Анатолій

Жінки в житті Марка Кропивницького 148

Пилипей Олена, Козакова Лідія

Інтерпретація художньої прози Миколи Хвильового
на сцені сучасного українського театру 161

Ткаченко Анатолій

Кіно і ШП... дев'ять освіти 170

Ткаченко Тетяна

Екзистенційна драматургія Лідії Чупіс 188

Федосій Олена

Специфіка лексики трагікомедії Івана Карпенка-Карого
"Сто тисяч" 205

Холод Ганна

Одеський журнал "Театр" (1922): генезис,
жанрова система, контент 217

Холод Олександр

Соціальнокомунікативна функція спротиву
в драматургії Володимира Винниченка
(більшовизм і буржуазія очима письменника) 228

Шаповал Мар'яна

Історичний наратив у сучасній українській драматургії 250

CONTENTS

Antoniuk Stepan

Dynamics of masculine visions in 21st century Ukrainian drama..... 5

Baranivskyi Nazarii

Dramatization as representation of artistik interpretation
of Samiilo Velychko's chronicle..... 20

Vilna Yaroslava

The artistic interpretation of Bohdan Khmelnytskyi
and the understanding of the Pereiaslav agreement
in the works of Mykhailo Starytskyi
(based on his prose, dramaturgy, and poetry)..... 34

Haievska Nadiia

Theatre studies by L. Starytska-Cherniakhivska in view
of the tasks of ukrainian scholarship
on national dramaturgy and theatre 52

Hrytsyk Liudmyla

The theatre of the coryphaei in Georgia: types
and forms of ukrainian-georgian literary relations
in the nineteenth century 60

Zhukovska Halyna

Mythological images in ukrainian dramaturgy of the second half
of the 19th century (on the example of Marko Kropyvnytskyi's
play "Viy" (based on the work of Mykola Gogol)) 69

Kasianova Oleksandra

The language of resistance of the Theatre of the coryphaei
(based on posters as a type of advertising text)..... 88

Kovaliv Yurii

The passionary act of the coryphaei of ukrainian theatre 103

Luchkanyin Serhii

History and modernity of Olga Strashenko's dramaturgy:
reminiscences, images, characterization..... 120

Naumenko Nataliia

The "stage within a stage" means in ukrainian dramaturgy
at the end of the 19th – beginning of the 20th century 131

Novykov Anatolii

Women in the life of Mark Kropyvnytskyi 148

Pylypei Olena, Kozakova Lidiia

Interpretation of Mykola Khvylovyi's fiction on the stage
of contemporary Ukrainian theatre..... 161

Tkachenko Anatolii

Cinema & AI...educational masterpieces 170

Tkachenko Tetiana

Existential dramaturgy of Lydia Chupis..... 188

Fedosii Olena

Specificity of the lexicon of the tragicomedy
of Ivan Karpenko-Karyi "One hundred thousand" 205

Kholod Hanna

Odessa magazine "Theatre" (1922):
genesis, genre system, content..... 217

Kholod Oleksandr

Social and communicative role of resistance
in Volodymyr Vynnychenko's dramaturgy (bolshevism
and the bourgeoisie through the writer's perspective) 228

Shapoval Mariana

Historical narrative in contemporary ukrainian dramature..... 250

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 2(69)

Редактор Т. В. Мельник

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Обл.-вид. арк. 13,6. Ум. друк. арк. 15,8. Наклад 100. Зам. № 225-11544.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф10.
Підписано до друку 25.03.26

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 58; (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua
[http: vpc.knu.ua](http://vpc.knu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02