

# **International Journal of Slavic Studies**

"Slavpoplit Letters"  
nr 3 (2021)

<https://doi.org/10.34768/a3k4-q214>  
ISSN (ON LINE) 2658-154X

**Marijana TERIĆ**

Nikšić, Crna Gora

[marijana.teric@yahoo.com](mailto:marijana.teric@yahoo.com)

ORCID: [0000-0002-6801-9299](https://orcid.org/0000-0002-6801-9299)

DOI: <https://doi.org/10.34768/27f1-rw87>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

**ALTERNATIVNI SVIJET I FANTASTIČKA OBILJEŽJA PROZE *TALHE ILI  
ŠEDRVANSKI VRT* IRFANA HOROZOVIĆA**

Alternative world and fantastic characteristics in Irfan Horozovic's prose *Talhe or  
Šedrvan Garden*

**Sažetak:**

U radu autorka analizira fantastičko pripovijedanje jednoga od najznačajnijih bosanskohercegovačkih autora Irfana Horozovića, koji je sedamdesetih godina 20. vijeka zajedno sa svojom generacijom pisaca (tzv. „borgesovaca“) napravio radikalna raskid s mimetičkom odnosno podražavalačkom funkcijom književnosti i upustio se u prostore imaginarnog i tajanstvenog. Opisujući narativni svijet zbirke priča *Talhe ili Šedrvanski vrt* Horozović je ispisao najljepše stranice svoga zavičaja Banja Luke koja ima svog prototipa u Borhesovom Buenos Ajresu, gradu metafizičke smrti i vječnosti, mitske sudbine i nedokučive stvarnosti, odnosno gradu koji nastaje iz okrilja biblioteke.

Kao što je Borhes u svojim pričama ugradio svijet Buenos Ajresa, a Vlada Urošević opisivao urabani prostor Skoplja, tako je Horozović pisao o junacima Banja Luke. To su likovi koji često napuštaju uporište iskustvenog, prelaze iz stvarnosti u sferu sna ili druge realnosti, putuju različitim vremenskim razdobljima, nesigurni su u svijet kojem pripadaju, ne vide izlaz iz situacije u kojoj se nalaze, prate ih kolebanja i zbunjenost. Na taj način, autor

gradi alternativni svijet, vještački grad Baluk Abad koji komunicira s Šedrvanskim vrtom kao paralelnim gradom. Kao majstor fantastičke priče Irfan Horozović ispoljava raznovrsnost u primjeni različitih modela fantastike, ali i obilježja postmodernističke poetike: uvođenje eksperimentalnih formi, naročito odnos prema jeziku i to u kontekstu narativnog postupka *ars combinatoria*, jezičko-koncepcijskog inoviranja i slobode poigravanja različitim simbolima i pojavama.

Ključne riječi: alternativni svijet, Baluk Abad, Šedrvanski vrt, Biblioteka, metatekstualnost, postmodernizam

**Abstract:**

The author analyzes the fantastic narration of one of the most important Bosnian authors Irfan Horozović, who in the seventies of the 20th century together with his generation of writers (the so-called „borgesians“) made a radical break with the mimetic or imitative function of literature and entered the imaginary and mysterious. Describing the narrative world in the prose *Talhe or Šedrvan Garden*, Horozović wrote the most beautiful pages of his homeland Banja Luka, which has its prototype in Borges' Buenos Aires, a city of metaphysical death and eternity, mythical destiny and unfathomable reality, a city that emerges from the library.

Just as Borges incorporated the world of Buenos Aires in his stories, and Vlada Urošević described the urban area of Skopje, so Horozović wrote about the heroes of Banja Luka. These are characters who often leave the stronghold of the experiential, move from reality to the realm of dreams or other realities, travel different time periods, are insecure in the world they belong to, do not see a way out of the situation they are in, they are accompanied by hesitation and confusion. In this way, the author builds an alternative world, the artificial city of Baluk Abad, which communicates with the Šedrvan Garden as a parallel city. As a master of fiction, Irfan Horozović shows diversity in the application of different models of fiction, but also the features of postmodernist poetics: the introduction of experimental forms, especially the relationship to language in the context of the narrative process *ars combinatoria*, linguistic-conceptual innovation and freedom to play with different symbols and phenomena.

Keywords: alternative world, Baluk Abad, Šedrvan Garden, Library, metatextuality, postmodernism

## I

Iako se u okviru bosanskohercegovačke literature ne može govoriti o naročito plodnom postojanju djela fantastičke pripovjedne proze, poslije Drugog svjetskog rata dolazi do uspona fantastičke književnosti pojavom knjiga Rista Trifkovića, Seada Fetahagića, Nedžada Ibrišimovića, Vitomira Lukića, Irfana Horozovića, Dragana Janjića, Milana Čakara, Huseina Derviševića i drugih. Riječ je o prozaistima koji će donijeti novi pogled na literarno stvaranje, osvježiti nacionalnu historijsku tematiku inovativnim elementima pripovjednog stvaranja, a ulaskom u prostore fantazmagorijskog, nadzbiljskog i oniričkog, započeti novu fazu prozne produkcije na tlu Bosne i Hercegovine. Jedan od prvih književnika koji je odbacio poetiku socrealizma i afirmisao novi model narativnog oblikovanja svijeta u književnosti jeste Irfan Horozović<sup>1</sup>.

Kao bosanskohercegovački pisac i jedan od pripadnika hrvatskih fantastičara, Horozović pripada grupi mladih pisaca, „koji nastoje da ostvare drugačiji modernitet i stoga napuštaju već *potrošene* modele i obrasce literature koja je podlijegala, i podliježe, ideološkom nadzoru i efemernoj političkoj pragmi“ (Radanović, 2004: 28). Nova literarna paradigma težila je izmeni pripovijednih postupaka, traganju za mogućim svjetovima te prihvatanju fantastičkog modela kao jedino realnog načina pripovijedanja. Okupljen u krugu mladih hrvatskih prozaista krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. vijeka Horozović opisuje njihovo zajedničko djelovanje riječima:

„U Zagrebu (...) na studijama, skupili smo se sa raznih strana – iz Vukovara, Splita, Sinja, Banja Luke, Zagreba (...) U kratkom vremenu izišlo je nekoliko knjiga koje ozbiljni pregledi i enciklopedije otad bilježe i uočavaju kao promjene i važne pojave. Nakon onih nekoliko godina poslije Drugog

---

<sup>1</sup> Irfan Horozović rođen je 1947. godine u Banja Luci, gdje je završio osnovnu i srednju školu. Diplomirao je u Zagrebu na odsjeku Komparativna književnost i Jugoslavenski jezici i književnost. Bio je urednik „Studentskog lista“, „Pitanja i Puteva“, odgovorni urednik u izdavačkoj djelatnosti „Novog glasa“ u Banja Luci, glavni urednik časopisa „Život“ i urednik u igranom programu Federalne televizije. Pisao je prozu, dramu, kritiku i literaturu za djecu. Njegovi dramski tekstovi izvođeni su u pozorištu, na radiju i televiziji, dok su neki od njih prevedeni i igrani u Poljskoj i Švedskoj. Jedna adaptacija knjige *Talhe* (Priče iz Šedrvanskog vrta) postavljena je u Rimu. Zastupljen je u brojnim antologijama pripovijetke, poezije i drame, a djela su mu prevedena na više jezika. Autor je velikog broja djela među kojima izdajamo zbirku poezije *Zvečajsko blago* (Banja Luka, 1969), dramolet *Ružičasta učiteljica* (Osijek, 1970), proze *Talhe ili Šedrvanski vrt* (Zagreb, 1972), pripovijetke *Salon gluhonijemih krojačica* (Sarajevo, 1979), romana za djecu *Vauvan* (Sarajevo, 1986), romana *Rea* (Sarajevo, 1987), *Kalfa* (Sarajevo, 1988), *Sličan čovjek* (Sarajevo, 1995), *Imotski kadija* (Sarajevo, 2000).

Dobitnik je mnogih nagrada: „Sedam sekretara SKOJ-a“ za knjigu *Talhe ili Šedrvanski vrt*, nagradu „Veselin Masleša“ za djelo *Salon gluhonijemih krojačica*, „Oktobarsku nagradu“ za knjigu *Vauvan*, nagrada Društva pisaca BiH za knjigu *Nepoznati berlinski prolaznik*. Živi u Sarajevu.

svjetskog rata, koje se mogu označiti kao socrealizam, pa nakon realizma i nekih društvenih istraživanja, dugovanja 19. vijeku, ta generacija je bila zanimljiva pojava (...) Bilo je to prvi put da se pojavilo nekoliko knjiga odjednom fantastičke literature“ (Horozović prema Džafić, 2018: 31).

Budući da je djelovao u dvijema književnostima, recepciju njegovog stvaralaštva moguće je pratiti iz dva kritička ugla: bosanskohercegovačkog i hrvatskog. I pored toga što je nacionalna kritika dviju zemalja pratila Horozovićev rad, Šeherezada Džafić ističe da je stvaralaštvo ovog autora u nedovoljnoj mjeri istraženo. Odlaskom iz Banja Luke u Zagreb, bosanskohercegovačka kritička prestaje da prati njegov rad, dok će hrvatski kritičari Horozovićeva poetička načela istarživati na nivou jednog mladog naraštaja, generacije prozaista, tako da će pojedinačna interpretacija njegovog djela izostati. Njegova djela najvećim dijelom nalaze se u Knjižnicama grada Zagreba (preko 50 naslova), zatim u Nacionalnoj i Univerzitetskoj biblioteci u Sarajevu (40), Nacionalnoj i Sveučilišnoj knjižnici grada Zagreba (20), ali i u pojedinačnim bibliotekama (Vidi: Džafić, 2018: 38). Djela su mu izlazila u različitim izdavačkim kućama, najviše hrvatskim (Zagreb, Osijek), bosanskohercegovačkim (Sarajevo, Banja Luka), ali i u srpskim (Beograd).

Horozovićevo prvo literarno ostvarenje *Talhe ili Šedrvanski vrt* (1972) izazvalo je veliku pažnju kako bosanskohercegovačke, tako i hrvatske književne kritike, a njegovo pripovjedačko umijeće naišlo je na pozitivne vrednosne sudove. Značajnija recepcija njegovih djela javlja se nešto kasnije, tako da je danas sve veći broj mladih istraživača koji će se u svojim magistarskim ili doktorskim tezama baviti poetičkim obilježjima Irfana Horozovića. Ovaj autor osvojio je književni prostor ne samo dviju zemalja (Bosne i Hercegovine i Hrvatske), već se upisao u jugoslovensku interliterarnu zajednicu kao autor „s aluzijom na velika imena svjetske književnosti kojima su Biblioteka i Knjiga bila glavni oslonac u stvaralaštvu“ (Mićević prema Džafić, 2018: 39).

## II

Knjiga koja predstavlja ulaz u cjelokupno stvaralaštvo Irfana Horozovića jesu *Talhe ili Šedrvanski vrt* (u daljem tekstu *Talhe*) publikovana u Zagrebu 1972. godine kad izlaze najznačajnija fantastička djela na prostoru bivše Jugoslavije: zbirke priča Pavla Pavličića *Lada od vode*, *Zavjera kartografa* Gorana Tribusona, *Noćni fijaker* Vlada Uroševića. Iako je autor žanrovski definisao djelo kao proze, mnogi književni kritičari o *Talhama* pisali su kao labavom romanu, čvrstoj zbirci priča, porodičnoj hronici. Za Kenana Efendića ona predstavlja

granično djelo visokog modernizma i postmodernizma, Kolja Mićević je naziva „definitivnom knjigom“, dok Enver Kazaz govori o djelu kao kulturnoj knjizi ranog postmodernizma u interlitalnoj jugoslovenskoj zajednici (Kazaz, 2013).<sup>2</sup> U svom prvom izdanju *Talhe* su bile strukturirane

iz dva dijela: „Pričanje Bagrema Džafera“ i „Kronika porodice Talha“, da bi u drugom, dopunjenom izdanju iz 1991. godine, autor dodao i treću cjelinu „Povratak u Baluk Abad“.

Preuzimajući Borhesova načela fantastike (postupak *mise en abyme*, prisustvo snova u stvarnosti, putovanje kroz vrijeme, metaprozni diskurs) Horozović je, zajedno sa svojom generacijom fantastičara, pokušao osloboditi jugoslovensku književnost narativa prošlosti, mimetičke koncepcije stvaranja, a logici stvarnog suprotstaviti fantazmagoriju i onirički način pripovijedanja. Slažući priče o *Talhama* kao poglavlja jednog romana, autor je svojim *Baluk Abadom* (Banja Lukom) prvi put u književnoj istoriji na jugoslovenskom prostoru izgradio čitav jedan mali *univerzum fantastičkog* u kome su, od *Šedrvanskog vrta* preko *Knjižnice* do *Baluk Abada*, kao u koncentričnim krugovima ili spojenim sudovima, uspostavljeni zakoni imaginarnog kao jedino realnog (Vidi: Radanović, 2004: 29). Prateći sudbinu porodice Talha Horozović je smjestio svoje junake u fantastični prostor, prostor Baluk Abada, čiji prvi dio toponima sadrži početna slova Banja Luke, dok riječ „abad“ označava grad.

Budući da se najveći dio proza knjige odvija u Baluk Abadu, spominjanje Austro-Ugarske, rimske starine i specifično islamskih motiva ukazuje na to da autor daje hroniku svoga zavičaja Banja Luke, „grada stvaralačke inspiracije za autora“ (Džafić, 2018). Baluk Abad

je zapravo pandan Banja Luke, imaginarni grad u kome sve levitira između realnog i fantastičnog dešavanja. Pošto virtuelni prostor Baluk Abada korespondira s prostorom primarnog svijeta Pavičić govori o *heterokozmima* kao „čisto izmišljenim prostorima, ili prostorima koji su do te mjere reducirani da se mogu smatrati heterokozmičkim“ (Pavičić, 2000: 67). Riječ je o alternativnom modelu fantastike koji se aktivira u *zonama* nepostojećeg grada (u ovom slučaju Baluk Abada) i počinje funkcionisati na poseban način. Elementima fantastike Horozović povezuje izmišljeni grad sa svojim zavičajem Banja Lukom, pa je ta *zona* grada o kojoj Pavičić govori veoma raznolika. Krećući se u ambijentu bosanskih

---

<sup>2</sup>Nedjeljna lektira: *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića. (2013). Preuzeto 6. avgusta 2020, sa

<https://www.youtube.com/watch?v=CYPkED1biM4> (OSCE Mission to Bosnia and Herzegovina, 27. aprila 2013).

muslimana i nekom udaljenim vremenu, Bože V. Žigo ističe da Horozović odlično uspostavlja ravnotežu „između općenitosti i simbolike s jedne, te realističkih naznaka prostora s druge strane“ (V. Žigo, 1972: 15).

Horozovićeva koncepcija grada kao složenog semiotičkog mehanizma i generatora kulture slična je onoj koju Jurij Lotman opisuje u peterburškoj mitologiji Gogolja i Dostojevskog, koja se oslanja na tradiciju usmene peterburške literature (Vidi: Lotman, 2004: 307). Kao što je Peterburg prikazan kao prostor koji iznova rađa svoju prošlost i povezuje je sa sadašnjošću, tako se Horozovićeva Banja Luka, odnosno vještački grad Baluk Abad pojavljuje kao mjesto u kojem tajanstveno i fantastičko učestvuju u procesu njegovog modelovanja. Fantazmagorijski prostor Horozovićevog zavičaja ima svog prototipa u Borhesovom Buenos Ajresu, gradu metafizičke smrti i vječnosti, mitske sudbine i nedokučive stvarnosti, odnosno gradu koji nastaje iz okrilja biblioteke.

### III

Čitalac *Talha* otvara knjigu „u kojoj se govori o čudnim zbivanjima prije i poslije velike kuge, o prizorima iz Talhine porodične hronike, gdje su uz komentare Bagrema Džafera, zapisivača redova što slijede, o njemu samom i o još nekim zanimljivim stvarima“ (Horozović, 2004: 10). U uvodnoj priči „U noćima koje su nailazile, pauk“ pratimo sjećanja pripovjedača čije je kazivanje nesigurno, on ne zna da li se sjeća, sanja ili je izmislio priču: „Sjećam se jedne odaje, ako je postojala i ako uopće postoji nešto osim mene (to je jedna od mogućnosti ili je možda sve ovo čudan natruh sna koji uznemirava utihlog pokojnika...)“ (Horozović, 2004: 13). Čitaocu se eksplicitno kazuje da priča sadrži nedovršene listove Bagrema Džafera o rodoslovu Talha, ali da govori i o „pauku i drugim stvarima“ prije njegovog zatočenja u Knjižnici. Pripovijedanjem u prvom licu Bagrem Džafer dovodi u sumnju vlastitu naraciju, tako da više ne prepoznaje ljude koje je susretao, ali ih naslućuje „kao sjenke koje se skrivaju u vrtu punom plaveti“ (Horozović, 2004: 13). Prisjećajući se pojedinih događaja iz prošlosti, ne zna da li je bio dječak ili mladić, da bi se na kraju priče zapitao „Zašto sve ovo pišem, čemu uopće riječi?“ (Horozović, 2004: 16). Čestim metanarativnim komentarima poput „raspričao sam se“, „trebao sam napisati samo jednu riječ“, „nećeš mi vjerovati“ naglašava se artifičijelnost teksta, a ponavljanjem riječi „mislim“, „možda“, „zašto“ ukida se granica između realnosti i mašte. Priča nema realnog uporišta, pa ostavlja utisak kao da lebdi između dviju stvarnosti. Time su otvara prostor za prodor fantastičkoga diskursa, jer bi nas potpuna vjera, kao i savršena

nevjerica odveli izvan fantastičkog, pa postaje jasno da je neodlučnost ta koja mu daje život (Vidi: Todorov, 1987: 35). Neodlučnost ne osjeća samo zapisivač nedovršenih listova o porodici Talha, Bagrem Džafer, već i čitalac koji prati njegovo pripovijedanje.

Osnovna karakteristika Horozovićevih fantastičnih pripovjedaka jeste sumnja ili nevjerica koja je prikazana kroz izokretanje stvarnosti i prikazivanje nadnaravnih elemenata kojima se briše granica između mogućeg i nemogućeg. Horozovićev junak prikazan je kao pokretač određenih sila, mističnog djelovanja zbog čega je njegova neodređenost ciljeva koje želi ispuniti nesumnjivo najizrazitije obilježje fantastike. Takva je „Proročica“ koja je zamišljena kao dijalog pisca s čitaocem. Priča počinje riječima „I tako, kao i neko djelo, rađa se još jedan budući trgovac suknom, Ramiz Talha, koji je junak ove pripovijetke (...) Ova je rečenica njegovo rođenje, a od mene ovisi hoće li ona biti i njegova smrt“ (Horozović, 2004: 59). U ovom dijelu teksta Horozović kroz lik svog pripovjedača otkriva sopstveni pogled na umjetnost i njegovu ulogu kao tvorca jednog narativnog svijeta, koja se može dovesti u vezu s Floberovim odnosom prema stvaranju. Floberov pripovjedač iznosi osnovne poetičke principe koji karakterišu njegov proces pisanja: „Ja sam pripovedač. Pričam priču, uvodim komičke i tragičke elemente kako mi je volja. Pričam priču da bi se pričala i prepričavala. Ona ne mora biti istinita. Fikcija je fikcija – ona nije istina; ona je iluzija“ (Flober prema Vukčević, 1997: 100).

„Proročica“ predstavlja dobar primjer *kumulativne fantastike*, za koju Jurica Pavičić navodi jedan od dvaju dominantnih modela kompozicije u pričama fantastičara. Ovaj tip implicira tvorbu fantastike postupkom gradacije neobičnosti i rastom nevjerice (Vidi: Pavičić, 2000: 52). Horozović komentariše postupke kojima gradi priču čime skreće pažnju na njenu artifičijelnost, ali i ulogu pisca kao demijurga univerzuma koji opisuje: „Ali ovo je još uvijek moja priča i ja imam pravo govoriti o onome što ne mora biti istina“ (Horozović, 2004: 60). Na taj način, autor najavljuje gotovo svaku novu etapu u fabuliranju, komentariše kompoziciju („Počnimo dakle priču...“, „već je vrijeme da vam predstavim Sibilu...“), da bi na kraju teksta „priznao neuspjeh i „Proročicu“ završio ovako: „Žao mi je, ali morat ću sve ovo izbrisati. Možda je to bila moja greška. Napokon, priču o Sibili treba početi od nje same, a ne od nekog drugog“ (Pavičić, 2000: 113).

Sličan postupak pripovjedač razvija i u „Kalemu i tinti“ kada navodi: „Evo priče koja ni samom meni nije jasna. Zapisujem li je baš zato, možda, što mogu vjerodostojnije. (...) A vrijeme eto prolazi, prolazi, gotovo kao pamćenje i zato moram požurivati sam sebe. (...)“



Ko zna možda je smrt već u meni, ali ja je nijesam svjestan“ (Horozović, 2004: 85). Eksplicitnim isnošenjem narativnih strategija ili postupaka kojima gradi strukturu teksta, autor razbija pripovjednu iluziju. Horozovićev pripovjedač u „Proročici“ kaže: „Zašto se baš sve na ovom svijetu mora razjasniti?“ (Horozović, 2004: 59), skrećući time pažnju čitaocu na slobodu narativnog kazivanja i interpretativne moći koje on, kao autor teksta, posjeduje. Autoreferencijalna uplitanja pozivaju Horozovićevog čitaoca da pronikne u tajnu za kojom njegovi junaci tragaju. Na taj način, Horozovića vidimo, ne samo kao postmodernog stvaraoca, već polipoetičnog pisca (Kazaz, 2013), koji majstorskim potezima realnu priču pretvara u fantazmagoriju. Zato granica između svjetova gotovo da ne postoji, a vrijeme koje se opisuje, nije samo pripovjedno, već mističko. Horozovićeva koncepcija vremena podsjeća nas na onu koju Karlos Fuentes u *Smrti Artemija Kruza* objašnjava riječima: (...) sve se to vidi po tome što se vreme izgovara, o njemu se priča, misli se na ono nepostojeće vreme jednog novog univerzuma koje ga nije spoznalo jer nije počelo niti će se ikada okončati: nije bilo početka, niti postoji kraj, i niko ne zna da ćeš ti izmisliti jednu vrstu beskonačnosti...“ (Fuentes, 2015: 204). Iz te mistike vremena nastale su i najbolje stranice *Talha ili Šedrvanskog vrta* (Kazaz, 2013).

Alternativni model modelu subverzivne fantazmatike koji prepoznajemo u Horozovićevoj priči „Zapis o Zijadu“ Jurica Pavičić imenuje terminom *reduktivnost* ili tip fantastike koji Christine Brooke-Rose naziva pojmom *real as unreal* (Vidi: Pavičić, 2000: 63). Fokalizovanim pripovijedanjem ukida se pripovjedačevo sveznanaje, pa je naratorova informacija svedena. Redukcionizam postaje model izgradnje teksta koji je lišen opisa:

„Ništa se drugo ne zna o Zijadu Talhi, niti bi se moglo reći, osim da je slikao svoju vitku i zavodljivu ženu na suknu koje je prodavao. Koliko je sukna tako prodao! I žena sama nosila je haljinu od sukna na kom bijaše naslikano njeno tijelo. Jednog dana neki namjernik kupi ženu Zijadovu, a da to ovaj nije ni primijetio. Nakon toga počeo je slikati sama sebe na suknu, ne bi li se tako dao u potragu za ženom. To sukno niko nije kupovao“ (Horozović, 2004: 112).

Ovaj dio teksta indikativan je za objašnjenje fantastike okarakterisane kao *real as unreal* koju Pavičić povezuje s rusko-formalističkim terminom *ostranenie* (očuđenje), koji ne-fantastičan sekundarni svijet čini naglašeno čudnim i tako stvara efekat kolebanja – utisak fantastičnosti

(Vidi: Pavičić, 2000: 64). Readukcionizam kao postupak karakterističan je za Borhesove priče, ali i prozu Franca Kafke, Dina Bucatija, Itala Kalvina.

#### IV

Budući da Horozovićeve priče odlaze u sferu nadstvarnog, oniričkog ili tajanstvenog, zanimljivo je da ih karakterše „otvorenost“, odnosno kraj čije je razješenje u čudesnom ili racionalno neobjašnjivom. Navedimo kao primjer priču „Zelena deva“ koja je ušla u *Antologiju fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini* (urednika Nenada Radanovića) zajedno s pričama „Prodavnica noževa“ i „Salon gluhonijemih krojačica“. Radanović je naziva magično-fantastičkom pričom, „kojom pripovjedač demonstrira majstorstvo da u samo nekoliko poteza stvori čaroliju punu poezije i tajanstva“ (Radanović, 2004: 30). U osnovi priče je „ukidanje granica između stvarnosti i umjetnosti, integriranje nadrealnog u realno, nereda u red, slobode u neslobodu“ (Visković prema Radanović, 2004: 30). Zelena deva izlazi s platna, šeta se po trgu i ponovo vraća na platno unoseći Faik Talha, koji namiče maramu preko usta:

„Deva je poput vjetra jurila kroz male ulice i vrtove, preskačući preko ograda, dok, najednom, ne naiđe na jednu veliku ogradu i vinu se, a zatim, preskočivši je, u trenutku se nađe pred ogromnim bijelim platnom, razapetim u vrtu, koje se više nije moglo izbjeći“ (Horozović, 2004: 94).

Kao što slikar Harun ostaje u nedoumici jer ne može da se sjeti kad je naslikao jahača, koji lijevom rukom navlači maramu preko usta, tako i čitalac ostaje u sferi iracionalnog, neobjašnjivog ili nedefinisanog. Ovom pričom Horozović je omogućio jednom liku, „devi“, koja je nimalo slučajno zelene boje, da se iz jednog imaginarnog prostora šeta po stvarnom prostoru te da iz mogućeg svijeta (života) pređe u svijet umjetnosti. Ovakvim literarnim postupkom pokazao je kako je umjetnost jednaka egzistenciji ili je jača od same egzistencije. Uloga fantastičkog u ovom slučaju dovela je do toga da umjetnost može djelovati na stvarnost i prevazići je (Efendić, 2013). Nešto sličan postupak ostvario je Gogolj u svojoj pripovijeci „Portret“ u kojoj se opisuje starac koji izlazi iz okvira portreta i ponovo se vraća u njega:

„Vidio je kako se starčeva pojava odvajala i izlazila iz portreta, onako kako se s ključale tekućine skida gornja pjena, pojava se dizala u zrak i letjela prema njemu sve bliže i bliže, i naposljetku se približila sve do njegova kreveta . (...) Prikupivši sve svoje snage on podigne ruku, i naposljetku se

djelomično podigne u postelji. Ali, starčev lik se pomuti, i Čertkov samo vidi kako je on ušao u svoj okvir“ (Gogolj, 2005: 17, 19).

Za razliku od Horozovićeve priče koja funkcioniše u nemimetičkom literarnom obrascu koji postaje jedini prostor u kojem se priča odvija, Gogoljev opis junak pridaje snu koji je pokazao „tvorevinu njegovih poremećenih misli“. Zajedničko obojici autora jeste umjetnički postupak kojim su postigli da nestvarno opišu kao stvarno na način da fantastika preuzima ulogu čudesnog. Ovakav tip fantastike Pavičić je definisao kao *prikljanje čudesnom*, tako da se Horozovićeva „Zelena deva“ tumači kao priča bez racionalnog objašnjenja, odnosno priča sa otvorenim i neodređenim krajem.

Da *Talhe ili Šedrvanski vrt* imaju lavirintsku strukturu potvrđuje priča „Vrt“ koju je Jagna Pogačnik uvrstila u svoj izbor iz hrvatske fantastične proze *Prodavaonica tajni*. Početak priče o fijakeru kojim se vozi pripovjedač sa svojim saputnikom Zulfikarom Hetom, podsjeća na Uroševićev „Noćni fijaker“ u kojem nepoznatim ulicama lutaju neimenovana narativna instanca i njegova rođaka Emilija. Junaci Uroševićeve priče jure prema Hotelu *Lisabon*, a Horozovićevi junaci su na putu za Šedrvanski vrt. Šedrvanski vrt opisuje se kao tajanstveno mjesto koje privlači ljude.

„To zapravo i nije bila ludnica u pravom smislu, čak ni zatvor niti kaznionica, bila je to država sa svojim zakonima i pravilima ponašanja, država koja je postojala nekako paralelno, nepristupačna i gorda kao što je gordo sve ono čega se plašimo i što nam se čini neobjašnjivo“ (Horozović prema Pogačnik, 2001: 356).

Sve mi je u početku bilo čudno. Od soba koje su pokazivale svoja nepoznata lica i ljudi koji su bili čudno tihi, zamišljeni, tajanstveni. (...) Bilo je nešto zamamno i mistično u svemu što se vezivalo uz ovu zgradu, uz taj vrt, uz čitavo to mjesto tako udaljeno od svijeta“ (Horozović prema Pogačnik, 2001: 258), kaže pripovjedač. On saznaje da postoji mogućnost da uđe u središnju zgradu Šedrvanskog vrta (zabranjeni dio koji se zove Feredža), ali da iz njega nikada ne izađe. Šedrvanski vrt kao kulturološki simbol nije predstavljen kao mitsko mjesto, mit vode, izvor liječenja ili topos spasa, već se u jednom postmodernom modelovanom svijetu pokazuje kao metafora zatvora ili metafora nemoguće istorije (Kazaz, 2013). Za Irfana Horozovića Šedrvanski vrt je neka vrsta paralelnog svijeta ili grada (Horozović, 2013). Manirom postmodernista autor će iskoristiti pripovjedački postupak *mise*

*en abyme*, kako bi unutar priče o Šedrvanskom vrtu inkorporirao priču o Zaidu i Ajši, „nesretnim ljubavnicima iz Samarkanda“.

U noći punog mjeseca, Bagrem Džafer ulazi u odaju nalik kugli u kojoj će ugledati dva kovčega, muški i ženski, da bi postao svjedokom jednog fantastičnog prizora. Zaid i Ajša stajali su pred njim: „Opsjenarstvo! Varka! Obmana! Zaustavljeni trenutak! Sve što se događalo naličilo je snoviđenju. Legenda iz Samarkanda. Događaj od prije nekoliko stoljeća: Zaid je išao na vojnu. Ajša ga je čekala“ (Horozović prema Pogačnik, 2001: 362). Legenda o mladiću i djevojci imala je funkciju spoznaje do koje dolazi Bagrem Džafer, koji shvata da njih dvoje nijesu mogli izbjeći svoju smrt, ali da su samo uspjeli zadržati jedan trenutak koji ih je spojio. Oživljavanjem mitske priče, Horozović proširuje njena semantička tumačenja zahvaljujući uplivu fantastičke građe. I u ovom dijelu teksta naglašava se prizor koji se odigrava prema Džaferovim očima i dovodi sve u sumnju „Ničeg više nije bilo, samo ja, da li ja?“ (Horozović prema Pogačnik, 2001: 363). Imajući u vidu da se fantastično određuje pomoću čitaočevog dvosmislenog opažanja ispričanih događaja, Cvetan Todorov upozorava na *ulogu* čitaoca koju podrazumijeva sam tekst (kao što podrazumijeva i ulogu pripovjedača), kao i na opažanje tog podrazumijevanog čitaoca i kretanje likova (vidi: Todorov, 1987: 35). Formula koja prožima duh fantastičnog jeste – „skoro sam povjerovao“ (Todorov, 1987: 35). Atmosfera koja je opisana unutar Feredže, natrprirodna bića („čovjek s glavom ptice“, „tri blizanke plesačice, spojenih tijela“) stvara poseban utisak kod junaka i čitaoca, koja zajedno s osjećanjem straha i zbunjenosti koje prati Bagrema Džafera aktivira fenomen fantastičkog. Treba napomenuti da se strah (koji je karakterističan za većinu Horozovićevih junaka) vezuje za fantastično, ali on nije neophodan uslov (Todorov, 1987: 40). Pozivajući se na distinkciju Rosemary Jacksons između onih djela koja su zaista fantastična i onih koja su određena kao nadrealistička (kojom se bavila Rosemary Jacksons), Šeherezada Džafić uočava dvostruki kod iščitavanja u Horozovićevoj prozi, onaj sasvim realni, kao i onaj tipično fantastični (Vidi: Džafić, 2018: 113). U tom kontekstu, važan je odnos između teksta i čitatelja, jer „nadrealistička književnost je mnogo bliža čudesnom i u nadrealističkoj književnosti pripovjedač, a samim time i čitatelj je rijetko u poziciji neizvjesnosti“ (Jacksons prema Džafić, 2018: 113). Na tom tragu, zaključuje ona, možemo uočiti kako se pisac poigrava čudesnim (koje se javlja tek sporadično i to na kraju priče) kako bi se priča učinila začudnom. Ovakav efekat začudnosti dosljedan je pripovjedački postupak kojim Horozović gradi narativni svijet svojih priča.

## V

Posebno mjesto u knjizi *Talhe ili Šedrvanski vrt* ima Banja Luka, kao grad Horozovićevog djetinjstva, ali i grad njegovih razmišljanja, promišljanja, snova, grad iz njegovih priča (Vidi: Džafić, 2018: 28). Banja Luka komunicira s Šedrvanskim vrtom, ona je konkretni i paralelni grad Baluk Abadu. Dakle, sve je povezano sa Šedrvanskim vrtom, jer je on konstanta čitave knjige. Dvije priče *Talha*, takođe, su u direktnoj vezi sa Šedrvanskim vrtom: „Latifova priča“ i „Šesta smrt Benjamina Talhe“ (emitovana i kao radiodrama 1968. godine).

U prvoj priči govori se o Benjaminu kao muzičaru, a u drugoj on je slikar i svi događaji koji se odvijaju u „Šestoj smrti Benjamina Talhe“ odlaze ili se vraćaju iz Šedrvanskog vrta. Pomenute priče odražavaju alternativni model fantastike određen pojmom *unreal as real*, a koji Brooke-Rose vidi kao potiranje kolebanja „realističkim narativnim metodom u obradi nečeg što je u stvari čudesno“ (Pavičić, 2000: 64). Ovaj model primjetan je u Gogoljevom i Kafkinom proznom stvaralaštvu. Primjere nalazimo u Gogoljevoj priči „Nos“ ili Kafkinom „Preobražaju“, u kojima dolazi do predstavljanja nerealnih događaja kao realnih zbivanja. Kao majstor fantastičke priče Irfan Horozović ispoljava raznovrsnost u primjeni različitih modela fantastike: fantastika stvarnosti, onirička fantastika, elementi horor fantastike, preko onih tipova fantastike koje Jurica Pavičić definiše: subverzivna fantastika kumulativna, krajnja redukcija, do modela alternativne fantastike: *real as unreal* i *unreal as real*.

Traganje za univerzalnim vrijednostima, istinama, koje karakterišu junake neobične porodice Talha jeste osnovni problem postmodernizma. Ono po čemu se Horozović pokazuje kao postmodernista jeste i njegov odnos prema historiji (Efendić, 2013). U knjizi se pominje samo jedan historijski događaj (1862. godina, dolazak Austro-Ugarske u Bosnu), ali djelo u cjelini karakteriše otklon od historiografije. Talhe jesu povijesni junaci, ali su isto tako i sredstvo historije (Kazaz, 2013). Posebnost Horozovićevih proza jeste postojanje različitih fikcionalnih svjetova, različitih modela fantastike, žanrovska i tematska raznovrsnost (bajka, horor, „moć i magija“) (Vidi: Pavičić, 2000: 68).

Irfan Horozović otkriva da su *Talhe ili Šedrvanski vrt* za njega i dalje otvorena knjiga i da mu je najveći problem u životu bio ne napisati nastavak o Talhama. Stoga je ni danas ne smatra dovršenom, već knjigom u kojoj će, možda, nekad još nešto napisati (Horozović, 2013). *Talhe* su nevelik korpus, ali poprilično tajnovit i dubok. Tokom boravka u Zagrebu, autor nije želio da piše o onome što su pisci imali i čime su bili okruženi, već je sa svojim

vršnjacima pokušao pronaći, u onome što postoji u književnosti, samog sebe. Tako je i nastala njegova „najzavičajnija i najbosanskija knjiga“ (Horozović, 2013).

Interpretacijom Horozovićeve zbirke priča željeli smo ukazati na specifičnosti fantastičkoga diskursa kojim autor pristupa temama iz balukabadske svakodnevice. Fantastika u njegovim pričama može se shvatiti kao obnavljanje misticizma ili fantastika koja pokazuje da se nadnaravni elementi mogu pojaviti i u realnom svijetu čime se briše granica između stvarnog

i iracionalnog. Izvori njegove fantastike potiču najprije od Borhesa, Kafke i Gogolja, dok pojedini autori (Šeherezada Džafić) pronalaze uticaje Ezopa, Andersena, Servantesa, Šekspira. Činjenica je da je Horozović crpio građu iz bosanskohercegovačke literarne tradicije obavijene zavičajnom banjalučkom tematikom, različitim modelima fantastike i postmodernističkim mehanizmom.

#### Izvori:

- Fuentes, Karlos. *Smrt Artemija Kruza*. Prev. Sandra Nešović, Beograd: Dereta, 2015
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. „Portret“. U: *Ruska fantastična pripovijetka*. Prema prevodu Petra Vujičića priredila Irena Lukšić. (5–74). Zagreb: Meandar, 2005.
- Horozović, Irfan. *Talhe ili Šedrvanski vrt*. Sarajevo: Civitas, 2004.

#### Literatura:

- Džafić, Šeherezada. *Post/modernistička poetika Irfana Horozovića*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2018.
- Lotman, Jurij. *Semiosfera: u svetu mišljenja : čovek, tekst, semiosfera, istorija*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Pavičić, Jurica. *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2000.
- Pogačnik, Jagna. *Prodavaonica tajni (izbor iz hrvatske fantastične proze)*. Zagreb: Znanje, 2001.
- Radanović, Nenad. (ured.) *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Prosvjeta, 2004.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.

- Vukčević, Radmila. *Fokner i mit (Mitološki motivi u Foknerovom pripovijedanju)*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, 1997.
- Žigo V., Bože. „Pripovijedanje fantastike“. *Telegram*, broj 40, godina 2 (XII). 15, 1972.
- Nedjeljna lektira: *Talhe ili Šedrvanski vrt* Irfana Horzovića. (2013). Pristup 6. 9. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=CYpkED1biM4> (OSCE Mission to Bosnia and Herzegovina, 27. aprila 2013).

**Наталья Криницкая**

**Nataliya Krynytska/ Krinitskaya**

Полтавский национальный  
педагогический университет

имени В.Г. Короленко, Полтава (Украина)

[nataliakrin@gmail.com](mailto:nataliakrin@gmail.com)

ORCID: [0000-0001-9591-542X](https://orcid.org/0000-0001-9591-542X)

DOI: <https://doi.org/10.34768/cecх-9w61>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## «The Wicked Witch of the East»:

### **Baba Yaga в современном американском фэнтези**

«The Wicked Witch of the East»: Baba Yaga in Contemporary American Fantasy

#### **Abstract**

The paper observes the Slavic-inspired young adult fiction and fantasy that is a recent and unexplored phenomenon in the U.S. literature. The author focuses on Baba Yaga, a powerful witch and boogeyman from the Slavic folklore, and studies the sources about her and the interpretation of this ogress in Naomi Novik's novel *Uprooted*, Catherynne M. Valente's novel *Deathless* and Katherine Arden's *Winternight Trilogy*. For these writers, Yaga embodies feminine power, knowledge, true vision, intuition and magic. At the same time, these authors try to move away from the fabulous Baba Yaga, either bringing her closer to the goddess of nature (Novik), or socializing and caricaturizing as much as possible (Valente), or humanizing (Arden). All the main heroines of the considered works evolve from a "maiden in trouble" to a "warrior maiden" who is able not only to help herself, but also to save others. It is concluded that the image of the Yaga warrior could reflect the ancient contacts of the Slavs, and, possibly, the Germans (Goths) with the Sarmatian or Greek women, the so called "amazons", from the Black Sea or Azov coast. Accordingly, to a greater

---

Nataliya Krynytska is Associate Professor (Ph.D.) of the Germanic and Romance department at Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, Ukraine. Her publications include textbooks on the history of English and on contemporary English-language literature and translations of fiction from Ukrainian into English and from English into Ukrainian. Her research interests cover English-language literature, science fiction, dystopia, and fantasy.



or lesser extent, the Slavic Yaga implements a feminist worldview, understandable to American readers, and acts as an assistant and a good advisor to the heroines on the path of their coming of age.

**Keywords:** Contemporary American fantasy, young adult fiction, Slavic motifs, Baba Yaga, feminism.

**Ключевые слова:**

Современное американское фэнтези, подростковая литература, славянские мотивы, Баба Яга, феминизм.

**Славянские мотивы в современном американском фэнтези**

В последние годы американских авторов фэнтези стала увлекать славянская тематика – здесь и роман Кэтрин Валенте «Бессмертный» (*Deathless*, 2011), и цикл Ли Бардуго «Вселенная Гриши» (*GrishaVerse*, 2012–2020), и роман Дж. Нелл Патрик «Царица» (*Tsarina*, 2014), и романы Наоми Новик «Чаша» (*Uprooted*, 2015) и «Зимнее серебро» (*Spinning Silver*, 2018), и трилогия Кэтрин Арден «Зимняя ночь» (*Winternight Trilogy*, 2017–2019), и диалогия Эмили А. Дункан «Жестокие святые» (*Wicked Saints*, 2019) и «Благословенные монстры» (*Blessed Monsters*, 2020). Первопроходцем в лесах славянского фэнтези стала Си Джей Черри с «Русской трилогией» (*The Russian Trilogy*, 1989–1991) – вероятно, в те годы интерес к восточнославянскому миру был связан с окончанием «холодной войны» и желанием увидеть человеческое в недавних врагах.

Изучение фантастических произведений, написанных неславянскими авторами на материале славянской истории и мифологии, представляется актуальным и необходимым – в первую очередь, в компаративистском плане, в частности, имагологическом – для развития взаимовосприятия, для возможности посмотреть на себя в зеркало – пусть даже кривое, в потоках «развесистой клюквы», для определения границы «русскости» (Russianness) в западном сознании – ведь для многих там мы все, живущие на территории бывшей Российской империи или СССР, – русские. Такие исследования перспективны и в социологическом аспекте (причины интереса к славянскому фольклору и истории), и в гендерном (факторы женского доминирования в американском славянском и псевдославянском фэнтези), и в генологическом (изучение нового поджанра англоязычного фэнтези, преимущественно подросткового – young adult, YA), и в прагматически-рецептивном

(анализ целевой аудитории этой литературы и восприятия таких произведений). Возможно, выбор писателями славянских мотивов частично объясняется тем, что восточноевропейский мир в Западном полушарии – *terra incognita*, непредсказуемая и опасная – что-то вроде Чащи у Новик или Каньона у Бардуго. К сожалению, большинство представителей западного мира настолько далеки от славянских реалий, что к каждой попытке иностранного автора обратиться к нашей истории или культуре мы относимся настороженно, понимая, что сейчас будет или больно, или обидно, или нелепо, или смешно, или все одновременно. Однако, есть приятные исключения, когда зарубежные авторы искренне пытаются проникнуть в глубину славянского мира, изучают его и любят: к примеру, Кэтрин Валенте помогал русский муж, Кэтрин Арден училась два года в Москве, а Наоми Новик с гордостью рассказывает о своих польских корнях.

На данный момент лишь отдельные публикации и комментарии в Сети освещают феномен западного фэнтези, вдохновленного славянским фольклором, историей и культурой. Тео Билета предлагает общий обзор произведений «Slavic-inspired fantasy» с краткими рецензиями<sup>4</sup>, а Джил Мартинюк обобщает: «The key folkloric elements of these works are remarkably similar. Each features a young female protagonist with special abilities rooted in Russian folkloric or pagan beliefs. Each is set in a country at war with itself or a neighboring country. The young woman often finds herself charged with saving the country from destruction at the hands of some evil force. In accordance with what Vladimir Propp would have called the standard “morphology” of folkloric narrative, the protagonist often embarks on a hero’s journey to seek a specific person, object, or place that will offer her sufficient power or status to overcome the problem»<sup>5</sup>. Хотелось бы, чтобы и с нашей стороны океана было больше исследователей, поощряющих интерес американцев к славянскому культурному наследию, и в то же время корректирующих, помогающих избежать явных неточностей, для совершенствования этого поджанра в дальнейшем.

---

<sup>4</sup> [https://www.tor.com/2020/05/07/an-insiders-guide-to-slavic-inspired-fantasy/?\\_\\_cf\\_chl\\_jschl\\_tk\\_\\_=pmd\\_M556U13jeNTgwp4Q4EsGT89RGgUU2JfWqY0z6\\_UOJU-1632812425-0-gqNtZGzNAhCjcnBszQnR](https://www.tor.com/2020/05/07/an-insiders-guide-to-slavic-inspired-fantasy/?__cf_chl_jschl_tk__=pmd_M556U13jeNTgwp4Q4EsGT89RGgUU2JfWqY0z6_UOJU-1632812425-0-gqNtZGzNAhCjcnBszQnR)

<sup>5</sup> <https://jordandrussiacenter.org/news/vasilisa-visits-america-the-rise-of-slavic-folklore-inspired-young-adult-literature-in-the-u-s/#.YVIsF5hR1dg>

## **«Я фольклорный элемент, у меня есть документ»**

В этой публикации мы попробуем рассмотреть образ Бабы Яги (варианты написания – Бабы-Яги, Бабы-яги и т.д.) в интерпретации Наоми Новик (роман «Чаша»), Кэтрин Валенте (роман «Бессмертный») и Кэтрин Арден (трилогия «Зимняя ночь»).

А.Н. Афанасьев, А.Н. Малаховская, В.Я. Петрухин, А.А. Потебня, В.Я. Пропп, Б.А. Рыбаков, Ю.С. Степанов, В.Н. Топоров, Andreas Johns, Benito Cereno и другие ученые посвятили интереснейшие работы этому персонажу. Наверное, у каждого из нас в детстве была своя Яга, преодоление страха перед которой стало необходимым этапом взросления, как и осознание, что Деда Мороза нет. Уже потом, вырастая, мы понимали, что это просто «фольклорный элемент», как шутил Леонид Филатов, или древний архетип (В.Я. Пропп выделял три вида Бабы Яги: дарительница, похитительница и воительница). Что Баба Яга не всегда отрицательный персонаж, а амбивалентный (по подсчетам Н.В. Новикова, в одной трети произведений зафиксирована ее положительная роль), не только «адская богиня» (М.Д. Чулков и М. М. Забылин), но и трикстер, и «повелительница зверей» (В.Я. Пропп, Б.А. Рыбаков). Что этот персонаж – рудимент матриархата в патриархальном обществе, где живущая на опушке леса пожилая знахарка воспринималась как непонятная, скорее злая сила. И что в древности бабки-повитухи спасали недоношенных деток в теплой печи, как в кувезе, для поддержания необходимой температуры тела. И что каннибализм, увы, имел место в истории человечества, но при этом каннибалами чаще были сильные мужчины, чем старые костлявые женщины. И что связь с миром мертвых, которую явно осуществляет Баба Яга (об этом писали В.Я. Пропп, Ю.С. Степанов и др.), – это и связь с прошлым, с предками, с нашими истоками. Тем не менее, что-то очень древнее и неизданное все еще таится в этом архетипе и ждет новых исследований.

## **Яга в романе Наоми Новик «Чаша»**

Наиболее романтический атмосферный образ Яги наблюдаем у Наоми Новик в романе *Uprooted* (в русском переводе 2018 г. С.Б. Лихачевой – «Чаша», в украинском переводе 2018 г. М. Пухлий – «Ті, що не мають коріння»). Она ни разу не появляется в произведении, хотя время от времени упоминается как легендарная всемогущая ведунья, которую главная героиня Агнешка считает своей духовной наставницей, носителем интуитивной женской магии: «Старая Яга умерла давным-давно, но песен про нее складывали мало, а барды пели их с опаской, и только летом, и только в полдень. Яга умерла и была погребена пять сотен лет назад, но это не помешало

ей объявиться в России каких-то сорок лет тому назад, на крестинах новорожденного принца. Она превратила в жаб шестерых стражников, которые попытались остановить ее, усыпила двух магов, а затем подошла к младенцу и, хмурясь, поглядела на него сверху вниз. Потом выпрямилась, раздраженно бросила: «Что-то я из времени выпала», — и исчезла в огромном облаке дыма»<sup>6</sup>.

Интересно, что эта Яга становится чуть ли не самым славянским элементом в романе. Хотя Новик пытается создать восточноевропейскую атмосферу с помощью антропонимов и топонимов, и потому в Польнии мы узнаем средневековую Польшу, в России – Древнюю Русь, чувствуется, что автор выросла преимущественно на западноевропейской и американской культуре, и в ее романе намного больше от Толкина и Ле Гуин, чем от славянского фольклора. Порой книга напоминает фэнтези Марины и Сергея Дяченко на славянской основе или «Ведьмака» Анджея Сапковского, но все же духовный компас Новик указывает на запад. Антропоморфный лес, жестоко мстящий людям за уничтожение, и героиня, способная слиться с природой, понять ее и исцелить – где-то мы все это уже читали. В послесловии автор даже объясняется перед читателями за использование имени Агнешка: «Имя взято из волшебной сказки «Agnieszka Skrawek Nieba» («Агнешка Лоскутик-Неба») в переложении чудесной Наталии Галчиньска: в детстве я без конца просила маму почитать мне про Агнешку. Главная героиня и ее непоседливая корова появляются здесь в небольшой эпизодической роли, а Чаща своими корнями уходит в густой дремучий las («лес» — польск.) из этой сказки»<sup>7</sup>. Осыпанное в США премиями произведение Новик пришлось по вкусу американским читателям, однако, судя по отзывам в Сети, вызвало критику носителей польской культуры за желание Новик втиснуть славянское в западный шаблон. Подобной редактуре Новик поддает и образ Яги: автор нигде не описывает внешность карги и намеренно забывает ее малоприятные свойства, известные в фольклоре (время от времени Новик намекает, что светлый образ лесной чародейки исказили напуганные ее магией мужчины-барды), превращая Ягу чуть ли не в богиню феминизма и экокритицизма, праматерь всех женщин. В финале книги Агнешка, постепенно исцеляющая зловещую Чащу, выходит к роскошной границе, где встречает одаренную магией девочку:

«— А как станешь постарше, отыщи меня. Я живу по ту сторону Чащи.

— Ты Баба-Яга? — с любопытством спросила она.

---

<sup>6</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=77849&p=26](http://loveread.ec/read_book.php?id=77849&p=26)

<sup>7</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=77849&p=119](http://loveread.ec/read_book.php?id=77849&p=119)

— Нет, — покачала я головой. — Но она мой хороший друг»<sup>8</sup>.

Теперь про саму Агнешку слагают песни: «В тех песнях, которые доходили из Польни, обо мне рассказывалось много всякой неправды, невероятной и пугающей; я подозревала про себя, что самые вопиющие выдумки в мою часть долины барды нести опасаются... Но мне заметно полегчало: после встречи с девчушкой и ее коровой с плеч моих словно свалилась унылая серая тяжесть. Напевая дорожную песню Яги, я торопилась домой»<sup>9</sup>.

### **Председатель Яга в романе Кэтрин Валенте «Бессмертный»**

Жанр романа *Deathless* (в русском переводе 2017 г. Владимира Беленковича «Бессмертный») Кэтрин Валенте (настоящее имя – Бетани Томас) характеризует как мифпанк. Это постмодернистское произведение, удивительно поэтичное, глубокое и ироничное. Что-то вроде московских глав «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова и «Пятидесяти оттенков серого» Э. М. Джеймс, написанных Анной Ахматовой и Николаем Клюевым. Заглавный герой романа – конечно же, Кощей, он же Костя, – мучительная вечная любовь главной героини Марьи Моревны, девушки из благородной петербургской семьи, которой суждено пережить революцию 1917 года, экспроприацию, голод, нищету и прочие прелести советской власти, и для которой ее Костя (Бессмертный – значит, Царь Жизни) становится спасителем и мучителем одновременно, увезя ее куда-то под Иркутск, в сказочный Буян (уже не остров). Если в Петербурге-Петрограде потустороннее видит лишь Марья Моревна, то Буян – территория сказки, вечного нарратива, Жизни, которая противостоит Смерти, Царем которой является Вий, брат-антипод Кощея. В серебристом мире Вия все почти так же, как и в мире живых, только это лишь копия настоящего мира, лишенная живой энергии.

История России с начала и до 50-х годов XX века передается Валенте сквозь магический кристалл фольклора и литературы, где потусторонний сказочный мир живет вместе с народом, заражается от советской власти бюрократизмом, насилием и абсурдом и разделяет всю боль израненной огромной страны. За страницы о блокаде Ленинграда, где русалки и домовые умирают вместе с людьми, автор заслуживает глубокое уважение и благодарность – ТАК написать мог лишь человек, для которого эта история стала родной. Но эта история в романе не линейна, а циклична, поскольку прямая становится кругом во вневременном мире фольклора, жизнеобразующего

---

<sup>8</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=77849&p=117](http://loveread.ec/read_book.php?id=77849&p=117)

<sup>9</sup> Там же.

нарратива. Вот что говорит Ивану за минуту до встречи с Марьей вещая птица Гамаюн: «Вспомни, как твоя матушка рассказывала тебе сказки у печки. Ты их слышал сотни раз... Ты знал, чем все закончится, но ты все еще хотел слушать, как мать тебе читает, изображая добрым голосом, как страшно рычит волк. Если бы она рассказывала их по-другому, то в них все не происходило бы так, как уже произошло. И все же она должна была их рассказывать, чтобы сказка продолжалась... Все это еще должно случаться, чтобы случиться. Ты уже вошел в ту палатку. Ты уже расстался с ней. Ты уже потерял ее. Ты бы мог рассказать свою историю по-другому в этот раз, я полагаю. Но ты не расскажешь. Тебя всегда будут звать Иван Николаевич. Ты всегда будешь входить в эту палатку. Ты будешь видеть ее шрам под глазом все на том же месте и гадать, где она его заполучила. Ты всегда будешь дивиться, как у одной женщины может быть столько черных волос. И ты всегда будешь влюбляться, да так быстро, будто тебе по горлу полоснули. Ты всегда будешь убегать с ней. Ты вечно будешь терять ее. Ты всегда будешь дураком. Ты вечно будешь мертвым в ледяном городе, а снег будет падать на твое ухо. Ты все это уже сделал и сделаешь это снова. Я здесь только для того, чтобы удостовериться, что все так и случилось»<sup>10</sup>.

В этом произведении Баба Яга, бессмертная сестра Кощея, настоящее имя которой – Ночь, скорее трикстер. Это смесь сказочной Бабы Яги, ведьмы из «Вия» Николая Гоголя (езда ведьмы верхом на человеке – преимущественно украинский фольклорный мотив) и прокуренной пропитой циничной эмансипированной комиссарши (ее именуют «председатель Яга»). Яга летает на ступе и передвигается на черной машине на куриных ногах. Ее появление даже в сказочном Буяне вызывает страх: «Внезапно кафе замолкло до совершенной, полной тишины – ни малейший звон тарелки или упавшей чашки не нарушал ее. По ощетинившейся коже стен побежали мурашки, как только широкогрудая женщина с носом топориком шагнула в зал. Ее шея была укутана воротником черной шубы, а седые волосы стянуты назад в болезненно тугой узел. Она посмотрела налево, потом направо, потом, будто старая толстая ворона на ветке, остановила взгляд на Марье Моревне...

– Так это ты, значит, – прорычала старуха, ощерясь с набитым ртом. Она сохранила все до единого зубы, острые и желтые, как у льва.

– Я не уверена, что понимаю вас, – тихо ответила Марья Моревна. Старуха излучала могущество: живот Марьи сжался, как от удара»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=72381&p=38](http://loveread.ec/read_book.php?id=72381&p=38)

<sup>11</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=72381&p=21](http://loveread.ec/read_book.php?id=72381&p=21)

Тут Яга, как и во многих сказках, связана с ритуалом инициации: лишь выполнив три ее задания, Марья Моревна может стать официальной женой Кощея, в противном случае будет съедена зловредной золовкой. Яга 17 раз была замужем, танцевала на гробу Ленина, презирает и мужчин, и зависимых от них глупых женщин. Если рассматривать роман Валенте как метафору супружеской жизни, где главное – «кому водить», где любовный треугольник: Марья Моревна, Кощей (ее потусторонняя любовь) и Иван (ее земная любовь) – изображен на фоне «века-волкодава», то Баба Яга здесь выполняет роль «духовного авторитета», всеведущей советчицы. Она грубо и язвительно обучает Марью выживать в супружестве: «Но замужество – это война, и ты делаешь то, что должна делать, чтобы выжить, – потому что выживет только один из вас»<sup>12</sup>. Третье задание Яги – приручить и оседлать ее живую ступу с пестиком – имеет явный фрейдистский смысл: ступа символизирует влагалище, пестик – пенис, а сидя на пестике в ступе Марья (как это делает Баба Яга) и грубо повелевая ею, героиня покоряет их обоих, то есть, став доминантной самкой, она как бы превращается в самца, которому подвластна самка-ступа. Баба Яга и является таким доминантом, она учит Марью Моревну, поэтичную тихую девушку, которую травили в советской школе, выживаемости, и героиня, как и предназначено ей в сказке, становится воительницей – сначала командующей воинства Жизни против Смерти, потом, после прорыва блокады Ленинграда, – снайпером и генерал-майором Советской армии.

В конце книги и, возможно, своей земной жизни, Марья снова оказывается под Иркутском, в месте, отдаленно похожем на Буян, но где ее никто, кроме Яги (теперь это кухарка из местного кафе) не помнит. Марья с ужасом понимает, что Вий победил, что теперь все смертны, а она находится в его царстве: «Мы проиграли. В конце концов Германия и усатый волшебник в Москве, о котором я говорила им много лет назад, вместе съели нас живыми. Мертвые сокрушили нас. Пока мы считали продуктовые карточки, Буян, Ленинград и Москва съезжились и улетучились... Страна Кощея стерта с лица земли... Мы все мертвые. Все равны. Сломанные и бесцельные и верящие, что мы живы. Это Россия и это 1952-й. Что еще ты назвала бы адом?»<sup>13</sup>. И в этой безнадежности Яга – некий статус-кво волшебного мира – снова помогает Марье, указывая путь в подвал разрушенного дома, где ее ждет Кощей. Который все-таки бессмертный, который всегда умирает и всегда возвращается, а жизнь и сказка

---

<sup>12</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=72381&p=30](http://loveread.ec/read_book.php?id=72381&p=30)

<sup>13</sup> [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=72381&p=76](http://loveread.ec/read_book.php?id=72381&p=76)

продолжаются... И до смерти Сталина осталось немного... Порой кажется, что роман Валенте написан русским автором, и лишь хвостик опоссума у петроградского домового напоминает нам, что автор – американка.

### **Прабабушка Яга в трилогии Кэтрин Арден «Зимняя ночь»**

«Зимняя ночь» (*Winternight Trilogy*) Кэтрин Арден (полное имя – Кэтрин Арден Бурдин) тоже написана с любовью к русской истории и фольклору. В трилогию входят романы *The Bear and the Nightingale* (2017, в русском переводе 2018 г. Т.Л. Черезовой «Медведь и Соловей»), *The Girl in the Tower* (2017, в русском переводе 2019 г. Ю. Гиматовой «Девушка в башне») и *The Winter of the Witch* (2019, «Ведьмина зима», литературного перевода пока нет). Трилогия напоминает, в частности, квазисторию Андрея Валентинова «Ория», где языческие боги упорно сопротивляются забвению. В «Зимней ночи», зерном которой стала сказка «Морозко», потусторонний мир изображен как неотъемлемая часть Русской земли, а все попытки христианства уничтожить его ведут к упадку и гибели – новые святые еще не способны помочь и защитить, а старые домовые и прочие духи, лишённые веры людей и их подношений, угасают. Чем дальше от Москвы, от звона церковных колоколов, тем богаче волшебный мир.

Это героическое подростковое фэнтези на материале средневековой Руси, главная героиня которого – Василиса, Вася, – яркая, самобытная, наделенная даром видеть и слышать волшебный мир, спасающая сначала свою деревню, потом Москву, а потом и всю Русь от зла в разных формах. В первой книге – это пробуждение одноглазого чудовища Медведя в лесу возле имения отца Василисы. Наблюдаем у Арден инверсию пары Валенте «Кощей – Вий»: тут Медведь – Царь Жизни (хаоса), некромант, который способен собрать всех покойников и недовольных людьми духов против живых, а его брат Морозко – Царь Смерти (холода), честный и справедливый, главный помощник, а затем и возлюбленный Василисы. Оба брата образуют хрупкий природный баланс, который нарушают фанатично верующие христиане вроде мачехи Василисы или священника Константина, ставшего для героини влюбленным гонителем, как Клод Фролло для Эсмеральды в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго.

Во второй книге Василиса, которой приходится переодеться юношей, противостоит Кощей (Касьяну Лютовичу), могущественному магу, вступившему в сговор с татарами для завоевания Москвы. Как клубок пряжи, читатель постепенно распутывает историю происхождения Василисы, мать которой, Марина, умерла во время родов. Тайна проясняется лишь в третьей книге: Василиса – правнучка Бабы Яги,



живущей в волшебном мире в избушке под дубом у озера, где пасется табун лошадей-птиц. Для людей Яга умерла давным-давно, но она лишь закрыла все пути в свой мир, куда можно попасть только в Полночь. Арден описывает и длинные ногти, и скрюченные ноги Яги, но выглядит она не страшно, а устало – это могучая одинокая старуха, которую давно бросили ее дочери-близнецы от Черномора, Морского царя, – Тамара (бабушка Василисы) и Варвара, живущая до сих пор среди людей. Тамара сбежала с Кощеем, потом стала московской царицей, задыхаясь в праздности и серости жизни взаперти. Ее дочь, Марина, была счастливее, уехав с мужем в деревню, ближе к природе. Когда Василиса узнает прабабушку, та не подтверждает, что именно она – Баба Яга: «Разные ведьмы были вплетены в одну сказку. Может, я одна из них... — Но, — уже мягче продолжила старушка, — у меня теперь есть новая наследница. Я знала, что ты однажды придешь. Ты можешь говорить с лошадьми, ты пробудила домовую огнем, ты пережила багинника. Ты не предашь меня. Ты будешь жить в доме у дуба, а я буду приходить каждую полночь и учить тебя всему, что знаю. Как управлять чертями. Как оберегать своих. Ты не хочешь узнать такое, бедная девочка с обожженным лицом?

— Да, — сказала Вася, — я хочу это знать.

Женщина отклонилась с довольным видом»<sup>14</sup>.

Баба Яга в «Ведьминой зиме», как и в «Чаще», является носителем истинно женской магии, она знает, что в мире людей ее наследниц ждут гонения и костер, в лучшем случае – терем или монастырь, а Яга предлагает им защиту в своем заповедном мире и не понимает, зачем Василиса снова рвется спасти людей, которые причинили ей много горя, или участвовать в мужском противоборстве Царя Жизни и Царя Смерти. Одобрение Яги Василиса заслуживает лишь когда начинает объединять всю Русь, и людей, и чертей, против захватчиков-татар. Кульминацией книги становится Куликовская битва, перед которой побеждает татарина в поединке и умирает от ран старший брат Василисы священник Александр Пересвет – тоже правнук Бабы Яги, да и в жилах победителя битвы князя Дмитрия течет ее кровь. Наряду с демонами хаоса и холода, Яга у Арден становится древним стражем русской земли, о чем автор пишет в послесловии.

---

<sup>14</sup>[https://lovetreenovels.com/MostPopular/The\\_Winter\\_of\\_the\\_Witch\\_\\_Winternight\\_Triology\\_\\_3\\_/page\\_39.html](https://lovetreenovels.com/MostPopular/The_Winter_of_the_Witch__Winternight_Triology__3_/page_39.html)

## Выводы

Подведем итоги изучения образа Бабы Яги в произведениях Новик, Валенте и Арден. Для каждой из писательниц она действительно воплощает женскую силу, знания, истинное видение, интуицию и магию (недаром во многих индоевропейских языках слова ведьма, відьма, wiedźma, ведать, видеть, віки, віч-на віч, witch, wise, wisdom, wizard, wit и т.д., связанные со знанием, мудростью, видением, колдовством, имеют общее происхождение). При этом указанные авторы пытаются отойти от шаблона сказочной Бабы Яги, или приближая ее к богине (Новик), или максимально социализируя и карикатурируя (Валенте), или очеловечивая (Арден). Яга существует вне времени и пространства, в вечном «здесь и сейчас» мифа, где, как реки, сливаются разные ее ипостаси. Пытаясь посмотреть со стороны на свои сказки и стереотипы, мы понимаем, что сторон так много, будто мы мчимся на карусели по кругу, а в центре – странная женская фигура, которая стара как мир, и мы лишь выхватываем обрывки связанных с ней ассоциаций и догадок. Вот ассоциация, возникшая благодаря «польской» Яге от Новик: ведь Яга – это форма имени Ядвига, а оно происходит от германского имени Hedwig (из др.-герм. hadu «бой», wig «сражение»). То есть Яга – дева-воительница, как валькирия, например. Внушавшая страх мужчинам, умевшая летать, как Яга у Валенте. Знающая вход в царство мертвых, в которое верили и древние греки. Которая живет где-то возле воды, как Яга у Арден, жена Черномора, и охраняет табун крылатых лошадей (в сказке «Иван-царевич и Марья Моревна» Яга живет «за тридевять земель, в тридесятом царстве, недалеко от моря за огненной рекой»<sup>15</sup>, где владеет табуном славных кобылиц). И эти разные Яги сливаются в какой-то смутный образ амазонки, степной всадницы, – гречанки или сарматки, «поленицы» из былин, одна из которых – Марья Моревна, другая – Василиса Микулишна, которая, как и Василиса у Арден, переодевается в мужскую одежду. И приходит понимание, что в образе Яги-воительницы отразились контакты славян, и, возможно, германцев (готов) с этими необычными женщинами с Черноморского или Азовского побережья, и страх перед ними, несущими смерть, и попытки оправдать свои поражения от них магией. Все главные героини рассмотренных произведений проходят путь от «девы в беде» до «девы-воительницы», которая способна не только помочь себе, но и спасти других. Соответственно, в большей или меньшей степени славянский образ Яги становится

---

<sup>15</sup> <http://www.planetaskazok.ru/rusnarskz/mariamorevnaskz?start=2>

проводником феминистического мировоззрения, понятного американским читателям, и выступает помощницей героиням на пути их взросления.

### **Библиография:**

1. Valente Ketrin, *Bessmertnyy*, Moskva 2018, s. 272 / Valente Catherynne M., *Deathless*, New York 2011, s. 352.
2. Novik Naomi, *Chashcha*, Moskva 2018, s. 640 / Novik Naomi, *Uprooted*, New York 2015, s. 464.
3. *Mar'ya Morevna* (skazka) / *Marya Morevna* (a fairy-tale). Tryb dostępu: <http://www.planetaskazok.ru/rusnarskz/mariamorevnaskz?start=2> [dostęp: 30.09.21].
4. Arden Katherine, *The Winter of the Witch* (*Winternight Trilogy* #3). Tryb dostępu: [https://lovetreenovels.com/MostPopular/The\\_Winter\\_of\\_the\\_Witch\\_Winternight\\_Trilogy\\_3\\_/page\\_39.html](https://lovetreenovels.com/MostPopular/The_Winter_of_the_Witch_Winternight_Trilogy_3_/page_39.html) [dostęp: 30.09.21].
5. Bileta Teo, *An Insider's Guide to Slavic-Inspired Fantasy*, Tor.com, May 06, 2020. Tryb dostępu: <https://www.tor.com/2020/05/07/an-insiders-guide-to-slavic-inspired-fantasy/> [dostęp: 30.09.21].
6. Martiniuk Jill, *Vasilisa Visits America: The Rise of Slavic Folklore- Inspired Young Adult Literature in the U.S.*, NYU Jordan Center, September 07, 2020. Tryb dostępu: <https://jordanrussiacenter.org/news/vasilisa-visits-america-the-rise-of-slavic-folklore-inspired-young-adult-literature-in-the-u-s/#.YVIsF5hR1dg> [dostęp: 30.09.21].

Elena Borisova  
Institute for Literature,  
Bulgarian Academy of Sciences (Sofia)  
[elena39789@abv.bg](mailto:elena39789@abv.bg)  
ORCID: [0000-0003-0109-972X](https://orcid.org/0000-0003-0109-972X)  
DOI: <https://doi.org/10.34768/98th-nv53>



Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## Lyuben Dilov's Humorous Science Fiction: Literary Historical Contexts

### Abstract

The report focuses on satirical prose of Lyuben Dilov as an important part of literary-historical processes in Bulgaria between 1960 and 1989. It also traces the development of the science fiction image in literature which uses humor and satire as a key to analyzing the clash between progressive science and backwardness in thinking and living; as a resource of expressing underdeveloped civilization – the inability of people to deal with new technology acceleration and their old understanding of progress.

Lyuben Dilov's prose also uses the unlimited possibilities of science fiction (scientific hypotheses, dreams, etc.) to reveal the metaphorical origins of the genre characteristic of the New Wave in sci-fi, the over-realization of the world in which we live. Turns the science fiction image into tool of social and cultural analysis.

**Key words:** Bulgarian contemporary literature, science fiction, Science, Lyuben Dilov, humor, satire

**Ключови думи:** Съвременна българска литература, научна фантастика, наука, Любен Дилов, хумор, сатири

Laughter is older than culture, Vihren Chernokozhev states in his book „БЪЛГАРСКИЯТ СМЯХ“ (lit. Bulgarian Laughter) (1994), and it was not before "the appearance of a society that laughter gradually began shifting from an innate psychophysiological instinct into an all-pervading substance, into a conscious social need which creates culture"<sup>16</sup>.

During its development Bulgarian laughter culture is under the influence of objectively historical, ethnical, social as well as socio-psychological conditions which determine its distinguishing features. By tracing the place of laughter in Bulgarian literature throughout certain periods we could construct an ideational coordinate axis which marks the spiritual growth of our nation, its mentality and worldview. Because laughter is not only humor or a harmless joke; it is not only satire, but also a mirror whose position of assessment — placed between the physical concreteness and the reflection — triggers the psychological paradox of the simultaneous strengthening and problematizing of one's own identity; it undermines the foundations of our human, imperfect, contradictory, incomplete, constantly changing world.

### **Literary Historical Contexts**

This paper will focus on a portion of Lyuben Dilov's works in which the writer not only reflects the problems of his contemporary world, but also smiles at the scientific and technological efforts of society to keep up with the modern times. He achieves this by adding the themes, ideas and problems typical of science fiction to Bulgarian reality.

Laughter in Lyuben Dilov's science fiction is a sign of civilization's fatigue which civilization itself is the cause of; laughter is a sign of humankind's inability to handle the new technological push and to overturn their conservative convictions. This is prose which reveals the moral position of the intellectual, humanist, individual and writer Lyuben Dilov towards the social, personal and psychological consequences of the technologization. This is prose which sets the inevitable anthropocentricity of human knowledge against the unknown and reflects Homo Sapiens's eternal dream of wearing the crown of nature.

\*\*\*

The theme of the relationship between new technology and man makes its appearance as early as the 30s in Georgi Iliev's works „O-Kopce“ (lit. O-Kors) (1930) and „Тейт се бунтува“ (lit. Teut Rebels) (1933). It is no coincidence that exactly during this decade

---

<sup>16</sup> Vihren Chernokozhev, *Balgarskiyat smyah*, Sofia: Balgarski pisatel, 1994, 7.

the figure of the robot enters Bulgarian literature. The appearance of the mechanical being in our national literature coincides in terms of time with the post-war introduction of new machines and technology into our literature as an element of modernization. The robot (or silodey as the writer names it) is not a central figure in Georgi Iliev's works, in contrast to, for instance, Svetoslav Minkov's (in the short story „Човекът, който дойде от Америка“ (lit. The Person Who Came from America), 1932). It is not so strikingly mechanical either, Penka Vatova states: "(...) as Minkov's typical human figure; in the context of the novels, it is not a scientific and technological wonder which is intended to leave the reader amazed"<sup>17</sup>. The silodeys are organically integrated in the futuristic world of Iliev's works; their presence as well as their functions therein are unremarkable, but it should be noted that this is the first appearance of a robot in our literature.

I am mentioning Georgi Iliev's name with a view to the first more serious attempts in Bulgarian science fiction to not only think of industrialization as an effect of the technological innovations, but to also incorporate the typical of the genre images (like the spaceships, flying saucers, extraterrestrials, robots and others) into our national literature, by adding to them something characteristically Bulgarian, for example, an environment, dispositions and the like.

The origins of the theme of the machine-like man in Bulgarian literature may be traced to as early as Expressionism in the depiction of the depersonalization of the human being; in the appearance of the man-puppet in Chavdar Mutafov's works (the collections „Марионетки“, lit. Marionettes, 1920; and „Технически разкази“, lit. Technical Short Stories, 1940) as a reflection of the crushing weight of the industrialization processes. In the collection „Технически разкази“ (lit. Technical Short Stories), the machine, Aleksandra Antonova notes it: "(...) in its particular matter is not deformed, but lyrically endowed with spirit; the motor wears a cast-iron helmet and nickel bracelets, it is "a brutal and beautiful being, with an iron head and a gluttonous stomach, overfilled with ink"<sup>18</sup>.

This article will not include the development and perception of the technical innovations (the radio, automobile and others) in Bulgarian literature. I am making a note of the interest of writers, like Chavdar Mutafov, in the innovations and their positive role

---

<sup>17</sup> Penka Vatova, *Za parvia robot v balgarskata literature I drugi izobreteniya na Georgi Iliev*. In: *Literatura I tehnika*. Sofia: UI Sveti Kliment Ochridskiq 2018, 256.

<sup>18</sup> Aleksandra Antonova, *Chavdar Mutafov. V tarsene na xudozestvenia lik*. Sofia: Karina-Mariana Todorova, 2011, 229.

regarding the contemporary man's change of outlook in order to present another viewpoint concerning the perception of technical discoveries.

What is of interest to me, with a view to the set topic, is the relationship man and machine (computer, robot, android, cyborg), and the appearance of the robot, as a parody of man; as an important sci-fi image; as an expression of human fault in the machine's "diversions" and the humorously grotesque games between the markers characteristic of science fiction and the ways in which our writers "lampoon human ethics and biology, and the irrationality of cultural values" (Saparev 1990: 134). For example, in L. Dilov's short story „Поредният номер“ (lit. The Following Number) the AI created by scientists comes into contact with an extraterrestrial kind, which recognizes in the robot a similar to their own form of reasoning, and this kind travels to planet Earth in order to meet the only reasonable representative — an 18th-generation robot's new electronic brain.

In the 30s Svetoslav Minkov's short story „Човекът, който дойде от Америка“ (lit. The Person Who Came from America) appears. The robot is directly dubbed the devil's creation, and the engineers who create robots — "evil creators". The robot's image is described as split between the human and the "mechanical"; the robot perceives itself as a man of the new time and as such, erases the line between man and machine. The gradation of man's transformation into a robot and the materialization of the metaphor man – machine is very clearly portrayed in this work of Minkov's.

I am mentioning Svetoslav Minkov's name because through his satirical grotesques he introduces modern intellectual problems and forms of artistic generalization — atypical of the 30s — by using the conventions of science fiction in order to outline problems provoked by the scientific and technological revolution and, naturally, the development of biotechnology (in the short story „Маймунска младост“, lit. Monkey Youth). Exactly these problems, making up the satirically grotesque tool kit, will manifest themselves clearly and consistently in L. Dilov's works.

The period during which Lyuben Dilov's literary artistry strengthens and reaches its artistic maturity (between the 50s and the 80s) reveals an attitude towards, on the one hand, the political and cultural changes in Bulgaria after 1948, with the aesthetic and ideological control over literature; and, on the other hand, towards the global diffusions in the development of science fiction.

The 50s mark the mature period of the so-termed Golden Era of science fiction, during which the majority of the works paint a picture of the future by stepping on scientific ideas and projects directed towards technological progress, the tools with which man will conquer the cosmic space, contact with extraterrestrials etc. During this period Bulgarian science fiction is influenced by the ideological shifts in Russia which propagandize a positive attitude towards the progressive power of science and technology in forming the future socialist. Writers such as Stefan Volev („Младите столетници“, lit. The Young Hundred-Year-Olds, 1961) and Dimitar Peev („Ракетата не отговаря“, lit. The Rocket Does Not Respond, 1958) treat this genre as "extraliterary", connected only to the scientific feats in a particular field and their positive effect on society. The scientific and technological terminology turns into an irreplaceable attribute in the works of not a few writers starting out their literary careers during this period. However, it is not incorporated in a particularly successful way. Such are some of the characters of Petar Starov (in the novel „Гости от Мион“, lit. Guests from Mion, 1965), Boris Svetlinov (in „Един ден на Луната“, lit. One Day on the Moon, 1955) and others. The topic of science, Elka Konstantinova states: "(...) crippled the writers' mind and propelled them towards a dangerous standardization of artistic decisions. In their desire to popularize new data from the different branches of contemporary science, the authors ignored the human character and the spiritual problems of the period"<sup>19</sup>.

The extreme technicity turns sci-fi works into reference books on astronomy, physics, etc., into a means of scientific information and not into a subsidiary element — a décor — on top of which the philosophical and ethical problems of the time and the socio-psychological changes of contemporary society are portrayed and looked into the way they are, not the way they should be.

I am making a note of these important stages in the development of science fiction both in Bulgaria and globally with a view to the following new tendencies which after the 60s question the dominance of science in the fictional structure of the work. In the 60s, a “metaphorical fatigue” in terms of the themes and problems which interested the writers of “hard” science fiction during the Golden Age of the genre can be felt. The excessive fixation on the cosmic space is perceived as something unsound and pertaining to the past. The historical change is accompanied by a change in the language, whose task is to visualize the problems appearing on our planet, and not outside of it. The new wave pulls the desires,

---

<sup>19</sup> Elka Konstantinova, *Vaobrazhaemoto i realnoto. Fantastikata v balgarskata hudozhestvena proza*. Sofia, UI Sv. Kliment Ohridski, 1987, 153.



fears and problems in towards the space of the Earth. Science fiction's sensitivity moves its focus from the cosmic space to the earthly one, to the spheres of the subjective, to the realm of the subconscious. The complex relationship between man and technology is portrayed on Earth, and the writers examine their interaction, most often by outlining the effects of dehumanization.

The question "How do I interpret this world I belong to?" transforms into "What is a world?". The interaction between science fiction and the contemporary humanistic concern expands the capacity for cognitive isolation, pushing away knowledge as well isolation to lands unknown so far. The negations, sublimations, transformations, deconstructions etc. are part of the genre's explosion.

In Bulgaria a process of reformation — an upsurge in the field of literature and culture — may also be noticed after the Bulgarian Communist Party April Plenum (1956); which lead to genre transformations and from there, to genre diversity as well: the appearance of borderline cases of genre forms, of hybrids and new genre structures. The fiction of this period makes its way more and more confidently into the sphere of the unknown, in spiritual, social and philosophical dimensions unknown so far. The strengthening of the subjective, creative, artistic beginning, and the process of reassessment of values influences science fiction as well, which pulls the scientific and technological wonders in towards the characters' inner world. It moves the focus from the chimeric cosmic travels to the problems of the contemporary world, to the problems of contemporary man's psychology and science's reflection on it. The tragedy of human alienation, the clash between the rational and the emotional, becomes even more problematic when occurring on our own planet. The isolation from the world, because of the extreme technicity, leads to an isolated consciousness which searches for support in the inner space of the persona and unlocks unknown powers that often act as catalyzers for self-destructive processes.

Writers such as Lyuben Dilov, Yordan Radichkov, Aleksandar Gerov and Emil Manov, for example, each with his own means of expression, defy the technological "dictatorship" by opposing the nashenets (fellow countryman), "the crown of nature", to the unrestrained drive of scientific and technological progress. Radichkov's ambivalent and grotesque world weaves "scientific knowledge" into mythology and folklore — while fusing the mundane with the extraordinary — by presenting the cohabitation between the little man's backwardness and the overdeveloped science and technology. This is the laughter

of the contemporary Bulgarian who distances himself from the absurdities of today's civilization. The evaluation is carried out while taking into consideration the contemporary mind and knowledge. In the short story „До небето и назад“ (lit. To the Sky and Back) (from the collection „Свирепо настроение“, lit. Fierce Mood, 1965) Gotsa Geraskov is sent on a mission to the Moon to the sound of Kalimamitsa Village's woodwind band. Humankind's dream of leaving traces behind on a cosmic object is fulfilled. A few years before Radichkov's short story appears, the first flight in space takes place (in 1961 the astronaut Yuri Gagarin completed the first human flight into outer space with his capsule Vostok 1) and in 1969 Neil Armstrong and Edwin Aldrin set foot on the Moon. Having set foot on the moon, G. Geraskov is disgruntled about all the dust and wonders how his wife would be able to do the laundry outside under such circumstances.

In the short story „Коженият пъпеш“ (lit. The Leather Melon) (1969) representatives of another planet's civilization decide to make a stop at our planet en route. A break-down in the equipment delays their take-off, and everything is fixed in the following way: "What is closest to mind is to sneak into a house where a TV can be found, to take the parts from the TV to fix the spaceship, and to place these two wire rods in the TV itself" (Radichkov). According to another rumor, exactly the same extraterrestrials appear in front of moma (used to address a young woman who is yet to get married) Sofrona from Bibino Litse Village, who notices a red string between one of the boys' teeth (in compliance with the short story's mythology, if a person's spirit returns to earth after their death, they are resurrected; in appearance the brought back to life is just like any other person, but they feed on blood and have a red string between their teeth).

The intertwining of national superstitions, the new mythology constructed in Radichkov's works and the scientific impulse to rationalize, to provide a definition of the unknown, are artistic and ideational constructs, with which the writer puts the language of contemporary technological progress up against the memory of national mythology.

Aleksandar Gerov also succeeds at overcoming the "main shortcomings" of our sci-fi literature, at breaking the forced limitations with works placed in the book „Фантастични новели“ (lit. Fantastic Novellas) (1966). The first one, „Неспокойно съзнание“ (lit. Uneasy Conscience), is a psychological confession, a keen and anxious human spirit's revelation of a dynamic period, a spiritual reevaluation of a period in history, and the second one — „4004 година“ (lit. Year 4004) — is a work of science fiction with an original idea

and entertaining content. In both novellas there is a lack of adventure — which is inevitably present in almost all of the time's works of science fiction — and the suspense, the feverish agitation, is a product of the writer's thoughts and his original philosophical ideas. The fantastic scientific element on which the second novella is constructed — resurrecting the dead and turning them into artificial living creatures — is the base on top of which the writer depicts the awfully distorted images of the man of the future.

After Alexander Gerov a number of writers begin using this type of literature as a means of humorously satirical exposure of different contemporary vices. Science fiction in the period between the 60s and the 80s turns into a safe haven for a significant part of Bulgarian writers who understand that this is a genre (perceived by the authorities as children's literature as well) through which they can discuss their contemporary world slightly more freely, discuss the cultural and social problems through the prism of Aesopian language intertwined with sci-fi imagery. In this field significant success reap the attempts of Lyuben Dilov, who achieves kaleidoscopic inclusiveness and broadness of the sci-fi depiction in his works and skillfully makes use of the genre's resources in order to give the upper hand to the subjective, the random reconstruction of reality.

#### How Lyuben Dilov smiles at the contemporary world

Between the 60s and the 80s, through his works Lyuben Dilov systematically depicts the game between man and the scientific topics and problems with which he is faced; he parodies famous facts and cultural motives through the "wide range of jokes on the ordinary and the fantastic, through a grotesque movement towards the absurdity of human imperfections, towards cruel irony"<sup>20</sup>. What is more, he transforms the codes of the fantastic into an instrument for social and cultural analysis.

Vihren Chernokozhev writes in the foreword to Lyuben Dilov's „Избрана фантастика“ (lit. Selected Science Fiction), entitled „Да избереш себе си“ (lit. To Choose Yourself), that by making a laugh out of the future in his satirical science fiction the writer has been hinting at the future's feverish trajectory: "Is not the man-robot from the short story „Осъзнаването на роботите“ [lit. The Realization of the Robots] a disease of the flesh in its final form"<sup>21</sup>. With a freedom in fantastic detail, Dilov ironizes the contemporary cases of philistinism, professional spite, vanity and credulity. At the same time, he makes use

---

<sup>20</sup> Огнян Сапчев, *Fantastikata kato literatura*. Sofia: izd. Prosveta, 1990, 78.

<sup>21</sup> Vihren Chernokozhev, *Da izberesh sebe si*. In: Dilov, L. *Zelenoto uho*. Sofia: Trud, 1997, 5.

of the available scientific ideas, desires and projects in order to reveal man's irrelevance, insurmountable anthropocentricity and fear of the unknown.

In the short story „Наше доказателство за летящите чинии“ (lit. Our Proof of Flying Saucers) (from the book „Моят странен приятел – астрономът“, lit. My Strange Friend — the Astronomer, 1971) the writer seeks confirmation of the rumors about flying saucers in the atmosphere of uneventful Sofia by intertwining a few human fates into one comical event, presented in a protocol-like form. The incredible situations in which the employees of a prestigious institute in Sofia are caught are provoked by cosmic reasons, but in their essence they reflect the modes of conduct characteristic of some contemporary fields. Comrade Petrov gets kidnapped by another civilization and then returned to the place of "abduction" with a flying saucer. Quite comical seems to be the "historical" moment in which flying saucers are indeed proven to exist while the characters are overwhelmed by their human desires. The presence of a higher civilization and an impending cosmic coup d'état cannot put a stop to the banal stories, provoked by pathetic plotting.

In the short story „Не пушете! Затегнете коланите!“ (lit. Do Not Smoke! Fasten Your Seatbelts!) a UFO lands on our planet at the same time when the UN are discussing the new article in the Universal Declaration of Human Rights. All the eloquence, wisdom, and passion with which such meetings are carried out do not manage to reach the ones whose rights are in question, "since the media had grown tired of reporting about them"<sup>22</sup>.

Humankind's desire to meet an extraterrestrial species is not merely fulfilled; this species is who first decides to establish interracial contact. The UFO is sometimes perceived by the Earth's population as a gigantic jelly-fish with its shining tentacles; sometimes as something resembling a tub gurnard; and other times — as a 50-metre-long egg, blindingly white and pulsating. Above Kurilo (part of Sofia region) the UFO is spotted only by patients at the new psychiatric hospital since in that moment the staff is occupied with celebrating World Health Day. Some foreign civilization (three identical carved out dwarves) has the audacity to interrupt the important meeting at the UN's building.

Contact is established; the extraterrestrial delegation is mistaken for part of an entertaining program, planned for the breaks in between the serious sessions. The message of the “dwarves” — that the Earth is in possession of the Galactic Committee and its population is inhabiting the planet illegally — provokes the third-world countries

---

<sup>22</sup> Lyuben Dilov, *Dvoyna zvezda*. Varna: izd. Georgi Bakalov, 1979, 8.

to wild laughter. The first meeting between the Earth's intelligentsia and the other civilization is ruined and ends with the declaration of war.

Quite intriguing with its absurdity and paradoxes is also the short story „Напред, човечество!“ (lit. Straight Ahead, Humankind!) in which the writer makes fun of the paradoxes of conventional human behavior with the help of the sci-fi grotesque. Patients start missing from a few psychiatric hospitals in the country. The writer Minos Papazyan, lead by entirely literary speculations, writes a short story about this strange incident. His theory is that man is “planted” (he is a scientific experiment which has been left on Earth) in the form of preprogrammed cells from some higher civilization which returns to the planet to choose the individuals who have deviated from this experiment and to investigate what this deviation is caused by. The initial fear among men of the normal ones being abducted as well grows into doubt about what actually is normal ("If this is how all the normal ones disappear from Earth, what is the standard for normality then?" (Dilov)) and from there (after the planet sending a whole movie about the luxury which the crazy ones are soaking up) into desire to be abducted.

The intertwining of the sci-fi elements with the most ordinary, commonplace relationships raises the question of whether man is cosmically primitive after all and the Earth — a distant, forgotten province of the Galactic Union.

In his works L. Dilov presents the thesis that the international, in its most general story and character scheme, sci-fi genre cannot be without a homeland in its concrete realization and will always carry in itself the way of thinking and the exotica of the nation to which the artistic creator belongs to.

Intriguing is the novel *The Mirror's Paradox* as well where the writer provides his interpretation of the problem of laughter. Dilov's character Krasimir Gerchev is invited to the Carnival of Humor in Gabrovo to present a lecture. Humor takes up a significant part of his workday as a literary critic, university lecturer and a research associate at the Institute for Literature. Apart from that, Gerchev is carrying out a research on the topic "An Attempt at a Contemporary Joke Theory". The character's body is "abducted" by a Galactic Immigrant (a research machine with the incredible ability to imitate and transform) called K. The fake human "dresses up" as the bodies and souls, turns into the twin of six more people: the humorous writer Dramov; the gypsy Pompey Tchorbadzhiiski; the local leader Velikov;

distinguished citizen of Gabrovo Epifan Pefin; a psychiatrist from the local hospital; and the famous football-player Mutsi.

An important moment for the novel — which exteriorizes the shortcomings, conscience, and instinct of the Other — is when the cyborg presents himself as the humorist Deyan Dramov's twin. The twin reflects the identity like a mirror; he carries it — the whole of it or some of its sides — he finds in it what is unknown or unfound. "We are all automats, bioautomats"<sup>23</sup>, comments the twin. Despite Dramov's reluctance to "listen to himself" and "about himself", the attraction to self-discovery pulls him in like altitude sickness towards the depths of new despair: the despair of realizing the impossibility and unattainability of man's uniformity.

The cyborg is only an instant picture of humankind headed towards truth and perfection in accordance with the natural rules of its development. However, simultaneously the novel visualizes the paradoxical superiority of the humorist Dramov over the cyborg — the perfect, encyclopedic mirror of the "human". Although the artificial being knows everything, can turn into whoever it likes, it is no one. It is not a person, it is not an I, it cannot mold itself: "(...) it's scary, it's just scary how you could be anyone, but on your own are no one"<sup>24</sup>.

The Mirror's Paradox is a novel about "what is left of man after all the self's masks fall off, when he is left alone, bare and unprotected against himself"<sup>25</sup>. In this novel of L. Dilov's, the fantastic is no longer so alien, superhuman. On the contrary, it is humanized, earthly, Bulgarian (even particularly Gabrovo-spirited), without any sharp caricature deformations. The novel is also "an irony of the so typically Bulgarian philosophy of survival; it inevitably turns into mediocrity's identity"<sup>26</sup>.

Lyuben Dilov's works mark significant problems, as timeless as they are topical: the problems of human responsibility. Man's desire to become "a citizen of the cosmos" is at times presented quite sharply and satirically. The questions of man's inferiority; his historical and cultural limitations; the relations with the Other near us; our intellectual and spiritual expeditions sound more and more topical and search for an answer within our

---

<sup>23</sup> Lyuben Dilov, *Paradoksat na ogedaloto*. Sofia: Balgarski pisatel, 1976, 68.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 262.

<sup>25</sup> Vihren Chernokozhev, *Da izberesh sebe si*. In: Dilov, L. *Zelenoto uho*. Sofia: Trud, 1997, 8.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 8.

own emotional and physical transformation at a time when the need for responsibility towards our own actions and our attitude towards the world is more and more acutely felt.

Artistically active during a difficult period for Bulgarian literature and culture, Lyuben Dilov did not stand on the sidelines as far as the global trends in the sci-fi genre are concerned. On the contrary, his works depict the changes in the ideational and thematic fields of science fiction by simultaneously adding in the color, desires, fears and spiritual contradictions of Bulgarian reality.

The questions which he implicitly poses are: Are we supposed to suffer because of contemporary civilization or because of highly developed technology, and fear them; or to aim at constructing this civilization within ourselves? To what extent does new technology better human life? Are we in possession of enough emotional and physical resources to adequately keep up with contemporary living's ever-faster pace? The answers to these questions are to be found in the future.

### **Bibliography**

Antonova, Alexandra. Chavdar Mutafiv. V tarsene na xudozestvenia lik. Sofia: Karina-Mariana Todorova, 2011.

Chernokozhev, Vihren. Da izberesh sebe si. In: Dilov, L. Zelenoto uho. Sofia: Trud, 1997.

Chernokozh Vihren. Balgarskiyat smyah. Sofia: Balgarski pisatel, 1994.

Dilov, Lyuben. Dvoyna zvezda. Varna: izd. Georgi Bakalov, 1979.

Dilov, Lyuben. Paradoksat na ogledaloto. Sofia: Balgarski pisatel, 1976.

Konstantinova, Elka. Vaobrazhaemoto i realnoto. Fantastikata v balgarskata hudozhestvena proza. Sofia, UI Sv. Kliment Ohridski, 1987.

Saparev, Ognyan. Fantastikata kato literatura. Sofia: izd. Prosveta, 1990.

Vatova, Penka. Za parvia robot v balgarskata literature I drugi izobreteniya na Georgi Iliev. In: Literatura I tehnika. Sofia: UI Sveti Kliment Ochridskiq 2018, 254-261.

Юрова І.Ю.

Inna Yurova<sup>27</sup>

Національна музична академія

ім. П.І. Чайковського, Київ (Україна)

[iiurova@gmail.com](mailto:iiurova@gmail.com)

ORCID: [0000-0001-6053-7609](https://orcid.org/0000-0001-6053-7609)

DOI: <https://doi.org/10.34768/zefg-bc68>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Гастрономічний дискурс масової літератури як модель людських відносин**

**(на матеріалі тексту О. Маляренко**

**«Типовий Боря, або Двоє за одним столом»)**

Gastronomic discourse of mass literature as a model of human relations

(On the material of the text of O. Malyarenko

"Typical Borya, or Two at One Table")

### **Анотація**

Заявлена стаття є актуальним дослідженням проблеми художнього осмислення їжі як культурно-літературного коду, способу характеристики персонажа, особливості організації сюжету тексту тощо. Автор звертає увагу на новоопублікований та недосліджений твір сучасної української письменниці та аналізує його у відповідному контексті.

У статті розглянуто особливості повісті О. Маляренко «Типовий Боря, або Двоє за одним столом». У роботі проаналізовано особливості жанрової структури заявленого тексту, визначено особливості назви твору, окреслено його жанрову специфіку. Також у статті досліджено роль їжі у структурі тексту «Типовий Боря, або Двоє за одним

---

<sup>27</sup> Yurova Inna is Associated Professor (Ph.D.) of Language department at Ukrainian National Tchaikovsky academy of music, Kyiv, Ukraine. Her publications include articles about contemporary problems of Ukrainian language and literature. Her research interests cover Ukrainian diaspora literature, language persons of Ukrainian writers, intertextuality in Ukrainian literature and so on.



столом», проаналізовано рівні взаємодії між головними героями твору. Окремо автор статті піднімає питання щодо ролі міфологічного концепту на різних рівнях організації твору.

### **Abstract**

This article is an up-to-date research of the problem of understanding of food as a literary and cultural code, characteristic manner of the character, peculiarities of the plot organization of the text and etc. The author pays attention to the newly-published and understudied work of the famous Ukrainian writer and analyzes it in the appropriate context.

This article considers the features of the novel by O. Malyarenko "Typical Borya, or Two at One Table". The work analyzes peculiarities of the genre structure of the text, identifies features of the title of the work, defines its genre specificity. This article also investigates the role of food in the structure of "Typical Borja, or Two at One Table", analyzes the level of interaction between the main characters in the work. Separately, the author of the article ponders the question about the role of the mythological concept at different levels of organization of the work.

**Key words:** mythology, myth, story, character, dichotomy, postmodernism, mass literature, blog, publicity,

**Ключові слова:** міфологія, міф, повість, персонаж, дихотомія, постмодернізм, масова література, блог, публіцистика,

Сьогоднішній літературний процес має ряд визначальних особливостей, які йому у спадок залишив постмодернізм. Провідним серед них, мабуть, варто назвати активне поєднання жанрів, коли детективний сюжет переплітається із любовною лінією, а любовний роман поєднується із пригодницьким. Одночасно художня література, відчуваючи, що з розвитком технологій та соцмереж починає втрачати свої позиції серед розважально-просвітницьких жанрів, починає експериментувати в різних сферах, шукати нові майданчики для реалізації. А тому пошук власного голосу та вільного місця у мистецькому процесі доволі складний та експериментальний.

Українська література, яка у двадцятому столітті не отримала можливості вільного та послідовного розвитку через штучні настанови та заборони соціалістичного реалізму, який довгий час залишався провідним та, по суті, єдиним мистецьким напрямом, із дискурсом постмодернізму має свої, особливі, у чомусь

унікальні стосунки. Зокрема, проблемним залишається у національному дискурсі формування масової літератури, оскільки письменники, що намагаються писати в її межах, або переходять до публіцистики, або до серйозної літератури із претензією на пародію або іронічний постмодернізм.

Масова література передбачає відповідність уявленням та смакам середньостатистичного читача, а тому для неї характерні простота, актуальна проблематика, динамічний сюжет, захоплива інтрига, схильність до сенсації, впізнавані характери, доступний стиль написання тощо [3, с.288]. Крім того, однією із характерних особливостей масової літератури виступає використання сюжетів-кліше, показових історій, стереотипних оповідей [3,с.288]. Одночасно, під впливом постмодернізму, який розвиває мистецькі жанри, критерії та вимоги, масова література сьогодні стає більш глибокою, філософською, суспільно важливою складовою, яка формує смаки та погляди пересічної публіки, а під впливом вимог та побажань читачів міняється її тематика та проблематика, більш об'ємними стають характери персонажів.

XX та XXI століття має багато мистецьких прикладів, коли тексти, розраховані на пересічного читача, отримували несподівану глибину та увагу, у тому числі, інтелектуальної публіки. Одночасно, так само відомо достатньо прикладів того, як елітарна література отримувала надзвичайний інтерес та поцінування серед широкої читацької публіки. Серед найбільш відомих прикладів можна згадати таких авторів, як Джон Фаулз, Умберто Еко, Птрік Зюскінд, Паоло Коельо, Чак Поланік та інші. Їх екранізують, читачі по всьому світу упадають за їх текстами, а критики сперечаються, де тут закінчується література масова, а де починається література висока.

Однією із провідних особливостей масової літератури сьогодні є поєднання загальносвітових, конкретних національних та міфологічних особливостей. Майже всі тексти, від фентезійних до побутовоописових, прагнуть поєднувати, подавати та інтерпретувати ці мотиви.

Якщо говорити про сучасну українську літературу, то цікавим концептом у контексті масової та елітарної постмодерної літератури є тема їжі.

У структурі сучасних наук навіть виникли food studies – міждисциплінарний напрям, який вивчає концепт їжі як складову культури, мистецтва, соціології, філософії тощо, тобто аналізує їжу як нематеріальне поняття.

Так склалися обставини, що нова українська література, писана тією літературною мовою, до якої ми звикли, почалася із опису, у тому числі, різних

національних традицій, зокрема, українських національних страв. Зроблено кілька спроб проаналізувати особливості використання їжі у творчості письменників. Тут варто згадати Соломію Павличко («Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського»), Н. Гордонюк («Семантика їди та їжі в романі В.Домонтовича «Дівчина з ведмедиком»»), Софію Філоненко («Література плюс кулінарія: формування нового жанру масового письменства»), Нінель Заверталюк («Рецепція образів страв і напоїв у художньому тексті малої прози В.Даниленка»), С. Ковпик («Поетика густативів (на матеріалі сучасної української прози)»), Л.Чернявська та Л.Костецька («Мотиви їжі та символіка національної кухні в системі феміністичного дискурсу української прози») тощо.

Серед українських письменників, які зверталися до теми їжі, розкривали її важливість для сюжету або ситуації, події, через неї подавали характеристику персонажа, варто назвати таких авторів як, Іван Котляревський («Енеїда»), Валер'ян Підмогильний («Місто»), Юрій Яновський («Лені»), Григій Тютюнник («У сутінках», «Печена картопля», «День мій суботній»), Іван Драч (поезії), Ліна Костенко («Маруся Чурай», поезії), Надія Гербиш («Теплі історії до кави», «Теплі історії до шоколаду»), Анатолій Дністровий («Солька і сніг»), Софія Андрухович («Фелікс Австрія»), Марія Матіос («Фуршет», «Кулінарні фіглі»), Юрій Винничук («Цензор снів»), Гаська Шиян («За спиною»), Наталка Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма» тощо.

Їжу можна сприймати і як культурний код. Кожна нація світу має свої харчові смаки, які склалися у процесі її життя та розвитку, в яких закодовано складні моменти історії, втрати, перемоги, відбито традиції життя, реалізовано специфіку світосприймання.

Міфологічно їжа також є важливою складовою людського життя. За теорією Клода Леві-Строса, ставлення людини до їжі відбиває протиставлення культури – природи, коли усі провідні концепти «свій – чужий», «чоловічий – жіночий», «земний – небесний» тощо виражаються, у тому числі, крізь ряд харчових дозволів та заборон. Можна тут згадати і про заборону канібалізму як перехід на новий соціальний рівень. Варто сказати і про їжу як елемент жертвопринесення. Окремо можна говорити і про їжу як складову переходу до іншого світу (коли головному герою казки пропонують скуштувати спеціальну ритуальну їжу перед ініціацією).

Ідеальним прикладом такого тексту, який поєднує різні підходи до сприйняття їжі як нематеріального концепту є «Типовий Боря, або Двоє за одним столом»

сучасної херсонської авторки Альони Маляренко – письменниці, журналістки, викладачки курсів із творчої майстерності та ведення персональних блогів. Спершу вказана книга існувала у вигляді постів на фейсбуці з відповідним хештегом, пізніше тексти були зібрані під однією обкладинкою. Такий довгий та специфічний шлях до офіційного, «паперового» видання також є не тільки особливістю, але й провідною характеристикою книги. По суті, «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» – це жива хроніка реального життя, перетворена на записаний щоденник.

Мета статті – проаналізувати особливості повісті О. Маляренко «Типовий Боря, або Двоє за одним столом».

Завдання:

- окреслити жанрову специфіку твору;
- визначити особливості назви тексту;
- дослідити роль їжі у структурі «Типовий Боря, або Двоє за одним столом»;
- проаналізувати рівні взаємодії між головними героями тексту;
- назвати роль міфології на різних рівнях організації твору.

«Типовий Боря, або Двоє за одним столом» є збірником невеличких історій, що об'єднані головними героями, загальною історією, фабулою, яка обертається навколо приготування та споживання їжі. Кожна історія має закінчений характер та окремий сюжет, своїх персонажів та хронотоп. Проте, одночасно, ці історії являють собою не тільки певний цикл, але й становлять спільну єдність із загальною інтригою, нагнітанням та розвитком ситуації. По суті, перед нами не просто збірка односюжетних оповідань, перед нами – щоденник життя героїв, представлений через певні окремі історії їх взаємодії із їжею.

Літературознавчий словник визначає повість як епічний прозовий твір, який характеризується однолінійним сюжетом та певною кількістю другорядних персонажів [4, с.35]. У повісті сюжет достатньо статичний, зображує життєві будні, розкриває характери персонажів, акцент падає на розкриття певного конфлікту.

У тексті «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» ми маємо такий акцентований на розкритті стосунків двох закоханих людей, які намагаються через спільний стіл/їжу зайти точки дотику, порозумітися, бути щасливими. Поступово відбувається розкриття їх характерів: експериментальний, творчий, готовий до діалогу, змін, виконання побажань жіночий та консервативний, стиглий, із наявною шкалою суто «чоловічих» маркерів та цінностей чоловічий. Із кожним новим текстом поглиблюється їх взаємодія та розкриття аспектів спілкування. При цьому циклічність

ситуації, коли жінка готує «нове експериментальне», а чоловік його критикує та відкидає, заперечує та знецінює показує сталість їх стосунків та їх «одвічність»: щоб не відбувалося навколо, які б люди не приходили/проходили, вони так само будуть збиратися за столом та обговорювати приготоване.

Тому, певним чином, ми можемо говорити, що перед нами не збірник окремих новел, об'єднаних тематикою та головними героями, а повість із спіральним сюжетом, який розгортається, розкриваючи персонажів. На користь цієї думки свідчить ще й те, що кожна новела дзеркалить загальний сюжет: приготування їжі – дегустація – заперечення чоловіком «істинної цінності» приготованого. На тлі «сталого», закріпленого сюжету ми маємо поглиблення любовної лінії та розвиток «кулінарної» історії, коли постійно подаються нові, часто несподівані страви.

Книга «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» виступає зразком класичного поєднання елементів масового та елітарного в літературі. З одного боку, це історія родини крізь кулінарні експерименти та спілкування щодо вдалості або невдалості їх. З іншого боку, це складне поєднання простих, зчитуваних символів та посилянь. Пересічний читач відчуває себе розумним та освіченим, оскільки пізнає та прочитує літературні та культурні коди.

Сама авторка наголошує на тому, що у тексті багато посилів та кодів: «Ви тримаєте у руках книгу, яка так і не перейшла кордон між публіцистикою, художньою прозою та посібником із сімейної психології» [2, с.3]. О.Маляренко ще у передмові ніби повчає читача, пропонує йому озирнутися та подивитися на те, що йому пропонують прочитати та провести паралелі із тим, що людина вже знає.

Назва тексту «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» подвійна, тому містить декілька рівнів значень та посилянь.

З одного боку, у нас є «Типовий Боря», перша частина, яка, теоретично, несе найбільше смислове навантаження. Семантика слова «типовий» достатньо велика. Тлумачний словник визначає її наступним чином: «Типовий. 1. Який відзначається ознаками, властивими якій-небудь сукупності осіб, явищ, предметів і т. ін. ... Яскраво виражений, справжній. 2. Який часто зустрічається; характерний, звичайний, природний для кого, чого-небудь. 3. Який виявляє загальне в частковому, індивідуальному» [5, с. 1001].

Тобто ми маємо персонажа, Борю, який одночасно поєднує у собі усі загальні риси, які притаманні класичному чоловіку: відстороненість від проблем кухні та приготування їжі, усталеним смакам та опорю новаторству, перекладання

відповідальності на жінку, висування до неї певних вимог, переважна частина яких навіть не озвучується, існуючи виключно в голові чоловіка до моменту, коли його щось перестає влаштовувати. Одночасно ці риси представлені певним чином перебільшено, гротескно. Перед нами – типовий представник маскулінного пострадянського світу, який не готовий до експериментів, не здатний до компромісів та не пристосований до діалогів.

Ще одним аспектом є те, що типовий – назви пабліків в інтернет-просторі та соцмережах, де розповідають про різні цікавинки із життя області/міста/району або навіть окремого колективу (типу «Типовий Київ», «Типова Боцагівка», «Типова школа 21» тощо). Тому, фактично, перед нами постає історія про те, що відбувається між двома людьми на одній окремо взятій кухні, специфічні хроніки сімейного життя, точніше, харчування.

З іншого боку, друга частина назви «...Двоє за одним столом» змушує нас подивитися на аспект взаємодії людей більш уважно. Стіл визначає не тільки умовну локацію зустрічі двох людей. При чому цікавим у цьому контексті є той факт, що двоє зустрічаються не на кухні, а саме за столом. Тобто, фактично, нам одразу показано, що наші персонажі будуть взаємодіяти саме на рівні вживання їжі. Натомість кулінарний аспект приготування, підбирання рецепту, купівля продуктів тощо входить виключно до сфери активності жінки.

У контексті розкриття характерів подані «двоє» достатньо дуалістичні. Їх протистояння подається і розкривається постійно: починаючи від того, що вже було сказано щодо місця їх взаємодії, та закінчуючи тим, що нашим «двом» за одним столом треба пройти через певну послідовність непорозумінь, аби в кінці тексту об'єднатися над спільною для двох думкою. Так, одна локація об'єднує двох достатньо різних людей, чиє протистояння проявляється, у тому числі, і на рівні вживання приготованої їжі. Але їх мета – перемогти неспівпадіння, дійти до спільного знаменника у стосунках, смаках та думках.

Загалом О.Маляренко «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» є збірником історій кулінарного характеру. Сама письменниця визначає жанр як «літопис кухонних баталій одного гостьового шлюбу». Проте кожна окрема історія із книги має три рівні жанрової реалізації.

Перший рівень: вербальний варіант кухонного блогу публіцистичного характеру. Матеріал поданий у вигляді нотаток із кулінарними записами. Типовий блог сучасної ідеальної господині, яка експериментує з різноманітними блюдами,

намагаючись готувати смачно, різноманітно, трендово. Блюда подаються із детальним описом. При чому цей опис багатоплановий. У кожній окремій історії авторка подає історію блюда (наприклад, «порядний завиванець починається тонкого шматка м'яса, здобутого людиною» [2, с.27]), процес його приготування (наприклад, «на шматок свинини розміром з долоню... кладуть начинку – пшеничну або гречану кашу із салом...» [2, с. 27-28]) та те, як їх приймає «типовий Боря» (наприклад, «Оленко, кого ти на цей раз зурочила? Це ж... кхх... дідько його зна, на що це схоже. М'ясний круасан? Роголик з сальним повидлом та повидлом із м'яса?» [2, с.31]).

Для того, щоб підкреслити одночасну серйозність та несерйозність ситуації О. Маляренко використовує елементи пародії та постмодерної іронії. Незважаючи на всі зусилля, старання жінки чоловіком не цінуються. Приготовані на його прохання або спеціально для того, щоб його потішити блюда не працюють.

При цьому авторка ніби «обмовляє» себе. Детально описуючи процес приготування їжі, способи її подачі на стіл, напої, з якими її можна вживати, ситуації, де така їжа буде доречно, авторка, замість того, аби прямо чи завуальовано хватили себе, подавати свої переваги як поварки, демонструвати переваги власної інтерпретації відомих сюжетів, постійно підкреслює свою «невмілість» та дилетантство: «У чому різниця? Не знаю, або деякі господині через такі деталі готові сперечатися до травм та бійки сковорідками» [2, с.29].

Другий рівень – це жанр любовної історії. У кожному окремому тексті перед нами постає конфлікт почуттів із мирним врегулюванням проблеми в кінці історії. Тобто на початку виникає певна ситуація (жінка готує та подає їжу), яка переходить у побутово-культурно-почуттєвий конфлікт (чоловік не хоче це їсти), після чого двоє шукають способи примирення та узгодження ситуації. Крім того, ми бачимо загальний розвиток стосунків персонажів. Так, у першій історії їх кохання тільки починається: «На стадії ранньої закоханості і в перші місяці спільного життя нам було не до їжі... Я не готувала, розігрівала куповане. Та нарешті настав час нормального сімейного життя, і я вперше приготувала недільний обід» [2, с.12]. З часом стосунки повністю переходять у стан сталих, постійних: «Забігаю, обіймаю, кидаю сумки, біжу на кухню» [2, с.91]. Відповідно, змінюється і тип, форма їжі: від класичного борщу, яким закохана молода намагається «покорити» не тільки серце, але й шлунок чоловіка, до каштрук, судочків та тарілок, якими «нагодовують» чоловіка.

Третій рівень – детективний. Детектив тут, звичайно, умовний. Швидше, читачу подається не історія, яку треба розгадати, а загадка щодо того, чи зможе головна

героїня новим рецептом зацікавити свого чоловіка. Як і в кожному поважному детективі, спочатку подається первинна історія, зав'язка, де розповідається про історію блюда, традицію його приготування та культуру вживання, після цього авторка переходить до моменту інтриги, коли головному герою подається «на пробу» приготована їжа, після чого ми, нарешті, отримуємо висновок, що їжа знову не сподобалася (вбивця – садівник).

По суті, кожна історія має закінчений характер та структуру окремої оповіді із традиційною схемою літературного тексту.

Зав'язка – вибір страви, який залежить від багатьох зовнішніх факторів. По суті, меню диктує саме життя: «Борщовий казус, або Як з'явився хештег» розповідає про перший борщ для коханого, який обирається (борщ, а не коханий, звичайно) як класична страва; «Риболов та рибоїд» - рибне меню зумовлює риболовля, з якої повертається один з персонажів; «Шніцель з кінзою» - історія про те, як чоловік почув про правильне та поживне харчування та захотів більше зелені у свій раціон тощо.

Розвиток дії – це, власне, рецепт страви, який часто подається у кількох варіантах, аби читачі та читачки могли обрати собі відповідний їх смакам та кулінарним вподобанням, зорієнтуватися на продукти, які є в холодильнику чи в найближчому супермаркеті.

Кульмінація – це момент потрапляння страви на стіл. З кожною новою історією читач все більш заінтриговано спостерігає за тим, чи сподобається страва «типовому Борі» (спойлер – ні, не сподобається), які претензії на цей раз будуть висунуті, чим «традиційним» буде замінено подане на стіл.

Спадання дії – коли головна героїня, без надії на те, що її почують, пояснює, чим цікава та корисна подана страва, що до неї входить із продуктів, чому варто її скуштувати, на що саме потрібно звернути увагу у смаковому плані.

Розв'язка – остаточне заперечення страви та її заміна.

У тексті «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» діють, по суті, тільки двоє головних героїв. При чому вони достатньо специфічні та типові водночас.

Уже зазначалося, що головна героїня книги, по суті,

Якщо говорити про сучасні соцмережі, то популярним там є образ успішної, розумної господині із вдалим родинним бекграундом, дітьми та чоловіком. На перший погляд, тут подається аналогічна історія: успішна жінка готує для свого чоловіка. Проте, ідеальної картинки читач не бачить. З одного боку, незважаючи на всі старання та спроби порадувати коханого смаколиками, головна героїня зазнає фіаско: практично



нічого із приготованого головний герой не їсть. З іншого боку, головна героїня часто сама показує себе як абсолютний жіночий не-ідеал, підкреслюючи свою незграбність або невмілість.

Головних героїв двох: чоловік та жінка. Пара прочитується на багатьох рівнях. Так само на різних рівнях сприймаються і їхні стосунки. Традиціоналіст та експериментаторка. Прихильник авторських рецептів та прибічниця класичного приготування. Аб'юзер та його жертва. Чоловік та жінка, які серед купи проблем намагаються знайти спільну мову. Усі ці аспекти прописуються виключно через їжу, подані жінкою страви, які чоловік старанно критикує.

Сама авторка ще у передмові до книги зазначає, що їжа є основою щасливого життя родини, про що кожна жінка знає з дитинства: «Уперше я задумалася про те, як багато означає те, що ми їмо, коли мої молоді друзі почали одружуватися. Нам усім говорили, які важливі для сімейного життя розуміння, повага і навіть пробачення. Про роль, яку відіграють загальні цінності та рівень культури. Навіть ... секс!... І ніхто жодного разу не сказав, що колись вона приготує його улюблену страву так, як вчила її мати. І що це буде не так, як готувала його мати. І що він може відмовитися це їсти, а вона образиться» [2, с.3]

По суті, О.Маляренко виходить на постмодерну іронію та парадокс [3, с.227], коли показує традиційно виховану жінку, яка не справляється із класичним жіночим обов'язком: нагодувати чоловіка. Цей конфлікт вирішується у тексті доволі сучасно: жінка не циклиться на тому, що її коханому не підходять її страви, продовжує кулінарні експерименти, які їй до вподоби. Чоловік залишається незадоволеним, але ситим. Жінка продовжує шукати себе через приготування нових страв.

Образ типового Борі достатньо цікавий. На перший погляд, ми маємо «типовий» результат традиційного радянського виховання, коли чоловік мав бути центром родини та центром всесвіту для жінки, він мав сприймати (або не сприймати) те, що йому подається, не намагатися зрозуміти свою половинку, а дивитися на ситуацію тільки зі своєї позиції. Він поводить як типовий аб'юзер: знецінює працю коханої, навіть не намагається спробувати її зрозуміти. З іншого боку, перед нами типовий ян – енергія, сила, яка протистоїть їй, змушує її рухатися далі. Тому кожна відкинута типовим Борею страву – причина, через яку героїня експериментує на кухні далі.

Так само типова героїня тільки на перший погляд нещасна пострадянська жінка, яка все своє життя, весь свій вільний час присвячує невдячному чоловіку-тирану. Вона

– експериментаторка, яка знаходить у собі сили для експериментів та причини для подальших творчих кулінарних пошуків. А у боротьбі двох протилежностей народжується світ – достатньо щаслива родина, яка шукає виходи із усіх складних ситуацій, у тому числі, через стравові непорозуміння.

К. Леві-Строс, аналізуючи образи їжі в міфології, висунув гіпотезу, що «кулінарія є мовою, що відбиває структуру даного суспільства, виявляє протиріччя, які суспільство не усвідомлює» [1, с.377]. У своїй праці вчений доводить, що кулінарія є мовою та що вона виступає першою сферою культурної діяльності людини [1, с.280]. Якщо подивитися на текст «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» під цим кутом зору, ми побачимо шар культурологічних уявлень про чоловіче та жіноче, їх єдність та протистояння, що виступає основою родини (світу). Окремо ми також можемо говорити про жест «пропонування їжі», який серед культурних концептів виступає як знак миру. Тобто у той момент, коли головна героїня готує та подає їжу, а типовий Боря її приймає та оцінює, відбувається спроба примирення двох начал, що знаходяться у постійній боротьбі, пропозиція миру від жінки для чоловіка. Але оскільки перед нами масова, легка література, то ми, читачі, бачимо рецепт, процес його реалізації та спільне вживання їжі між членами родини, де жінка та чоловік мають різне багатьох предметів, проте залишаються за одним столом.

Таким чином, книга «Типовий Боря, або Двоє за одним столом» є цікавим зразком масової літератури, що, з одного боку, імітує популярний жанр кулінарного блогу, а за іншого, показує любовну історію двох людей через ті страви, які готує жінка та їсть чоловік. Завдяки постмодерній поетиці, цей «літопис кухонних баталій» перетворюється на глибоку культурно-філософську книгу, яка осмислює сенс людського життя, родинні цінності, шляхи порозуміння між двома та кулінарні смаки чоловіків та жінок, які мало коли співпадають.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Levi-Stros Klod, *Strukturna antropologiya*, Moskow 2011. s. 280, 377.
2. Malyarenko Olena, *Ty`povy`j Borya, abo Dvoye za odnym stolom*. Kherson 2020. s. 3, 12, 27-28, 29, 31, 91.
3. *Postmodernizm: Encyklopediya*, Kyev 2019, s. 277, 280.
4. *Slovnyk-dovidnyk literaturoznavchyx terminiv*, Chernigiv 2016. s. 35.
5. *Tlumachnyj slovnyk ukrayins`koyi movy*, Kyev 2016, s. 1001.

Lech Suchomłynow

Mariupolski Uniwersytet Państwowy, Mariupol, Ukraina

[lech@suchomlynow.pl](mailto:lech@suchomlynow.pl)

ORCID: [0000-0001-9657-8699](https://orcid.org/0000-0001-9657-8699)

DOI: <https://doi.org/10.34768/0xf0-m794>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Pograniczne wymiary wielokulturowości: przypadek Jarosława Iwaszkiewicza**

### **Abstract**

Kresy was an inexhaustible source of inspiration for a tender artistic sensitivity. Ukrainian topics, "transformed into an infinite number of variants", thus caused some "concerns" in scientific circles. All this is a testimony to the "extraordinary" nature of this phenomenon.

The subject of our article refers to works belonging to various periods of the artist's life and work, where Ukraine is constantly present, which, apart from traditional landscapes, has a different level of expression. Iwaszkiewicz's Ukraine often functions as a philosophical and aesthetic concept and derives from the Kiev period.

When considering the problem of Ukraine in literary works, one must remember that the world is represented as a product of the imagination and personal experiences of artists who, in turn, represent the collective consciousness of the borderlands.

Among other things, the article is devoted to the problems of Iwaszkiewicz's space. Considering space as a phenomenon explainable in the order of the morphology of a literary work, one of the principles of organizing its composition and theme plan is a chronotope of the works of the author of Fame and Glory. The basic types of space: pragmatic, mythical and abstract, have an "artistic bond" with historical time. The subject will also be the heroes of Iwaszkiewicz's works, characters related to Ukraine and the Polish environment inhabiting these areas.

A cursory analysis of Jarosław Iwaszkiewicz's work shows that the image of Ukraine, as a constantly present element of this artist's writing, changed along with the consciousness

of the writer and the entire generation for whom the borderland experiences became a school of life, determined the type of sensitivity, worldview system and aesthetic values.

**Keywords:** Kresy, multiculturalism, borderland, Ukraine, Polish nobility, emigration, nostalgia, aestheticism, literary process, evolution of images.

**Wyrazy kluczowe:** Kresy, wielokulturowość, pogranicze, Ukraina, polska szlachta, emigracja, nostalgia, estetyzm, proces literacki, ewolucja obrazów.

Poczynając od preromantyzmu do pisarzy współczesnych Ukraina zajmuje ważne miejsce w literaturze polskiej. Kresy południowo – wschodnie jako dzielnica Rzeczypospolitej Polskiej były ściśle związane z historią, kulturą, tradycją i mentalnością narodów zamieszkujących te tereny. Z tego wynika nadzwyczajna barwność dziejowa, która w połączeniu z egzotyczną przyrodą stepową i specyficznym kolorytem życia codziennego, tworzy obraz tych ziem. Rozważając problem Ukrainy w utworach literackich, trzeba pamiętać, że świat przedstawiony jest produktem wyobraźni i przeżyć osobistych artystów, którzy z kolei reprezentują kresową świadomość zbiorową.

Kresy stanowiły niewyczerpalne źródło inspiracji dla czulej wrażliwości artystycznej. Tematyka ukraińska, „przerabiana na nieskończoną liczbę wariantów”, tym samym wywoływała pewne „obawy” w kołach naukowych. To wszystko jest świadectwem „nadzwyczajności” tego zjawiska<sup>28</sup>.

Kresy są dziś przede wszystkim fenomenem, kategorią kulturową, to znaczy, że pojawiają się w przestrzeni symbolicznej i wysublimowanej, oznaczając pewien stan świadomości, typ wrażliwości i wyobraźni, a mówiąc inaczej wizje świata<sup>2</sup>.

Ujmując kresowość jako swoisty system światopoglądowy, warto wprowadzić kryteria czasowe, geopolityczne i socjalne. Podobne podejście metodologiczne pozwoli prześledzić ewolucję statusu kresów w piśmiennictwie polskim, zmiany w sposobie kreowania świata przedstawionego w twórczości poszczególnych artystów. Trzeba pamiętać, że styl, maniera i artyzm nierozdzielnie wiążą się z panującymi, a nawet obowiązującymi w pewnych środowiskach, ideałami pogranicza kulturowego. Ponadto można zauważyć istotną relację i współzależność między sposobem kreacji Ukrainy a osobowością pisarza czy poety, jego

---

<sup>28</sup> Por. „Pamiętnik naukowy”, t 3, zeszyt 7, s. 456, 1837r. Cytat według: St. Jedynek, „Szkoła ukraińska” w *polskim romantyzmie*, „Rota” 2/3 1998, s. 63.

<sup>2</sup> S. Uliasz, *Literatura Kresów. Kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994, s. 22.

gustem, wizją świata, statusem socjalnym i in. W związku z powyższym istotnym będzie uwzględnienie ustaleń tych badaczy, którzy poświęcili swoje prace problemom kresowości w literaturze polskiej, którzy prowadzili badania socjologiczno – kulturowe polsko – rosyjsko – ukraińskiego pogranicza i subkultury środowisk, zamieszkujących ziemie za Zbruczem. Ponadto będziemy korzystać z rozpraw dotyczących twórczości i życia urodzonego na Ukrainie centralnej Jarosława Iwaszkiewicza. Będą to prace E. Czapliwej, S. Uliasz, E. Kasperskiego, B. Hadaczka, A. S. Kowalczyka, A. Gronczewskiego, A. Zawady i innych.

Metaforyzacja i mitologizacja „utraconego raju”, kraju lat dzieciennych są cechą charakterystyczną piśmiennictwa wielu artystów. W utworach prozatorskich J. Iwaszkiewicza też są podobne tendencje, chociaż trzeba zaznaczyć, że sposób percepcji i kreacji przestrzeni ukraińskiej w twórczości tego autora jest produktem specyficznej wizji świata, wyróżniającej się z powszechnego ujęcia świadomości i arcyzmu kresowego.

Analizując zmiany geopolityczne, związane z wybuchem I wojny światowej i rewolucją październikową (właśnie w tym czasie powstają pierwsze utwory J. Iwaszkiewicza), B. Hadaczek wyróżnia dwie postawy podmiotu lirycznego, ilustrując swoje twierdzenie wierszem autora „*Sławy i chwaly*”:

*Pierwsza z nich, bardziej emocjonalna, zasadza się na ożywiającej nadziei powrotu, na czekaniu i na wierze, że taki dzień nadejdzie. (...) Druga postawa, bardziej filozoficzna, wyraża pogodzenie się z faktem utraty ojczyzny prywatnej:*

***Przeminęło. Zamknięte. Skończone. Na wieki!***

***Nie wstrzymuje tej wody. Odpływa, odchodzi.***

***Niechże bieżą, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki,***

***Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi.***

( J. Iwaszkiewicz, *Odwiedziny miejsc ulubionych młodości*, z cyklu *Elegie*, w tomie *Inne życie*)<sup>29</sup>.

Dokonując wyboru i wyjeżdżając z Ukrainy, która była jedna, była dana wraz z narodzinami, jak dla każdego artysty miejsce urodzenia było krainą najpiękniejszą – tak, jak najpiękniejszym okresem życia było dzieciństwo i młodość<sup>30</sup>.

Iwaszkiewicz zanurza się w nową, całkiem odmienną atmosferę życia warszawskiego. Swoista obcość często wrogość w stolicy młodego państwa, odmienność krajobrazów przyczyniły się do zaostrenia zmysłowości, wywołując odruchowe, czy jak pisał

<sup>29</sup> B. Hadaczek, *Kresy w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993, s. 59.

<sup>30</sup> M. Chrzanowski, *W Kijowie między „Oktostychy”, „Zdanie”* 1982, nr 4, s.54.

Iwaszkiewicz „machinalne” zestawienie „nowej” rzeczywistości i „starej” przeszłości. Ukraina, którą widział autor „*Nowel włoskich*” w pejzażach Hiszpanii, Italii, Ameryki – jest fenomenem Iwaszkiewiczowskich kresów.

Temat naszego artykułu odsyła do utworów należących do różnych okresów życia i twórczości artysty, gdzie stale obecna jest Ukraina, która oprócz tradycyjnej krajobrazowości ma inny poziom wyrażania się. Ukraina Iwaszkiewicza często funkcjonuje jako koncepcja filozoficzno – estetyczna i wywodzi się z okresu kijowskiego. Później ona będzie modyfikowana i transformowana, mamy na myśli system światopoglądowy wyrażający się w utworach artysty, ale jej źródła należy szukać w młodzieńczych fascynacjach autora *Prozy poetyckiej*.<sup>31</sup>

Biorąc pod uwagę wszystkie aspekty prowadzonych przez nas badań: ideowo – tematyczne, filozoficzno – estetyczne, chronotopiczne i inne, analizie zostaną poddane prozatorskie i liryczne utwory, eseje i artykuły krytyczno – literackie ze szczególnym uwzględnieniem tych, które integralnie związane są z tematyką ukraińską, to znaczy: *Młodość pana Twardowskiego (1914)*, *Legends i Demeter (1921)*, *Księżyc wschodzi (1924)*, *Sława i chwała (1956)*, *Zarudzie (1974)*, *Dzień sierpniowy (1956)*, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr "Studia" (1963)* i inne.

Omawiając problematykę tych utworów, można zauważyć wyraźną „polifonię” motywów ukraińskich, które realizowane są w różnych płaszczyznach. Uogólniając można wyodrębnić kilka rodzajów przestrzeni, które bezpośrednio wiążą się z okresem młodości J. Iwaszkiewicza. Przede wszystkim to był dwór, „ostoja najcenniejszych wartości: patriotyzmu, polskości, tradycji, niepodległości”<sup>32</sup>, a jednocześnie miejsce pierwszych prawdziwych wrażeń estetycznych, perypetii życiowych, awantur miłosnych i pierwszych przeżyć erotycznych. Następnie trzeba wymienić fascynującą swą różnorodnością przyrodę ukraińską, znaną Iwaszkiewiczowi od stepów Akernańskich po szczyty Karpat. Ważne miejsce w świadomości artystycznej autora *Zenobii Palmury* należy Kijowowi – „miastu rodzącemu literaturę”<sup>33</sup>.

Istotne będzie uwzględnienie roli miasta jako centrum życia polskiego, gdzie krzyżowały i intensyfikowały wpływy Orientu i Okcydentu, wywierając potężne wrażenie na młode serca i umysły dorastających twórców polskiej, ukraińskiej i rosyjskiej kultury<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Por. M. Jędrzychowska, *Młodzieńcze fascynacje starości*, „Twórczość” 1988, nr 2, s. 57.

<sup>32</sup> M. Domański, *Śladami kresowych dworów*, „Rota” 1997, nr 2/3, s. 9.

<sup>33</sup> M. Chrzanowski, *Ibidem*, s. 55.

<sup>34</sup> Por. K. Paustowskiy, *Wstriechi s drugom* [w:] *Wspominania o Iwaszkiewichie*, Moskwa 1984, s. 6.

E. Łoch słusznie zauważa istotną tendencję w pisarstwie J. Iwaszkiewicza, chodzi o mityzację, swoisty sposób myślenia przy pomocy tej kategorii<sup>35</sup> Połączenie pierwiastków mitycznych, różnorodnych koncepcji filozoficznych i artystycznej wizji świata nawet w sprawach codziennych i pospolitych wywodzi się z ukraińskiego okresu życia twórcy.

Interpretacja utworów autora powieści *Księżyc wschodzi* pozwoli nam określić ukrytą warstwę dzieła literackiego, prześledzić współzależność jawnego poziomu i amplifikującego. Odczytanie zakamuflowanego sensu pomoże w pełni zrozumieć morfologię utworów i semantykę pewnych elementów strukturalnych.<sup>36</sup>

Analizując literaturę przedmiotu, możemy dojść do wniosku, że w literaturoznawstwie polskim czy światowym (wiadomo, że twórczość J. Iwaszkiewicza jest przedmiotem badań wielu naukowców w Rosji, na Ukrainie, w Szwajcarii i innych państwach) brak gruntownych prac, poświęconych problemowi: Ukraina i Iwaszkiewicz. Historycy literatury w fundamentalnych opracowaniach o życiu, artyzmie czy estetyce tego autora tylko epizodycznie uwzględniali kwestię ukraińskości „przybysza ze Wschodu”. Wyniki przeprowadzonych badań przyczynią się do pełnego rozumienia twórczości tego artysty, pozwolą sprecyzować i ocenić rolę Ukrainy jako źródła inspiracji.

Autor *Sławy i chwały*, człowiek wywodzący się z polskiej rodziny z Ukrainy Centralnej, był osobą aktywnie uczęszczającej w życiu artystycznym „zaściankowego” środowiska polskiego. Będziemy dopatrywać się źródeł Iwaszkiewiczowskiej apolityczności i bierności społeczno – patriotycznej. Dokonamy analizy subkultury tych ziem znajdującej się w strefie interferencji kulturowej i penetracji duchowej. Na tle biograficznym zostanie rozpatrzona więź Iwaszkiewicza z muzyką i teatrem, ponieważ są stale obecne w utworach literackich są ważnym czynnikiem estetyczno – filozoficznym. Ich korzenie sięgają do rodziny Szymanowskich i Teatru „Studia” Stanisławy Wysockiej w Kijowie. Biografia nie będzie jednak dla nas dominującym czynnikiem wartościującym. Natomiast pewne fakty z życia pisarza będą wykorzystane jako tło interpretacyjne, jako faktor tłumaczący autotematyzm i autobiografizm w dziełach J. Iwaszkiewicza. Zestawienie motywów ukraińskich w prozie i liryce pomoże nam dociec do prawdziwych źródeł inspiracji i czynników, wyznaczających kierunek ewolucji poetyki pisarza.

Warto zwrócić uwagę na odmienność sytuacji na ziemi Kijowskiej i Elisawetgradzkiej, które już od dłuższego czasu znajdowały się pod wpływem Rosji.

---

<sup>35</sup> Por. E. Łoch, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, Rzeszów 1978.

<sup>36</sup> Podobnie traktuje interpretację dzieła literackiego P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozmowy o metodzie*, Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz, Warszawa 1975, s.137.

Specyfika tych terenów w dużym stopniu wyznaczała „inność” środowiska ziemiańskiego, a więc wywodzącego się z niego przyszłego artysty. Spróbujemy udowodnić, iż odrębność „małej ojczyzny” Iwaszkiewicza złożyła się na odrzucenie przez pisarza „strategii świadka i agitatora”.<sup>37</sup>

Nawiązując do najnowszych opracowań, dotyczących problemów kresowości i specyfiki kultury polsko – ukraińskiego pogranicza, spróbujemy wyznaczyć miejsce terenów Ukrainy centralnej i wschodniej wśród innych ziem i regionów Rzeczypospolitej; określenie specyfiki polskości, wynikającej z lokalnych stosunków etnicznych, stopnia intensywności procesów penetracji kulturowej i interferencji językowej, oraz ustalenie relacji między pojęciem „peryferia” - „centrum” pozwoli nam zdefiniować „małą ojczyznę” autora *Sławy i chwały* i wprowadzić termin „głębokich” czy „dalekich” kresów. Terytorialne rozróżnienie kresowości przyczyni się do głębszego rozumienia pewnych zjawisk kulturowych, estetycznych, filozoficznych itd.

Do autora *Zarudzia* można zastosować tak zwany model „biografii symbolicznej”. Jednak równie istotny będzie regionalizm, który w pewnym sensie wyznacza mechanizm pisarstwa Iwaszkiewicza. Analiza genezy psychologicznej dzieł pozwoli zrozumieć istotę kresowości i artyzmu autora *Ucieczki do Bagdadu*. W twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, jak już zaznaczaliśmy, obrazy Ukrainy funkcjonują na innych zasadach, niż w dziełach pisarza południowo – wschodnich kresów, które często nie odpowiadają tradycyjnym kryteriom, stosowanym do pisarzy pogranicza.

Estetyzm Oskara Wilde’a, głoszący, że „dla każdego prawdziwego twórcy świat realny jest tylko światem sztuki, a rzeczy ziemskie o tyle są tylko nie znikome, o ile są piękne”<sup>38</sup>, jak i inne „modne idee”, przyczynił się do swoistej „pozy” artystycznej i życiowej. „Religia piękna”, wyrażana w sposób szczególny w utworach okresu kijowskiego, uderza swym syntetyzmem, krajobrazy wyróżniają się swą sztucznością (*Młodość pana Twardowskiego*), nawet dekoracyjnością (*Ucieczka do Bagdadu*).

Autor powieści poetyckich jest daleki od zaangażowania się w sprawy społeczne, artysta koncentruje uwagę na dialogu między Ego i Altero Ego, dostosowuje się do panujących koncepcji estetyczno – filozoficznych. Natomiast realia życia codziennego są przyczyną ucieczki młodej osobowości w świat irrealny. „Pogańska” bujność przyrody ukraińskiej staje się azylem dla estety spragnionego samorealizacji. Młody Iwaszkiewicz próbuje utworzyć własną wizję świata i pogodzić dysonansy rzeczywistości i sprzeczności

---

<sup>37</sup> S. Uliasz, *Obrazy Ukrainy i Ukraińców w literaturze polskiej*, Rzeszów 1993, s.18.

<sup>38</sup> J. Iwaszkiewicz, *Oscar Wilde i modne idee w jego dziełach*, „Dialog” 1983, nr 9, s. 84.



wewnętrzne. Gruntem uniwersalnym w tym sensie jest kraj zamieszkania artysty. Idea równania kulturowego, stale obecna w twórczości Iwaszkiewicza, jeszcze za czasów Kijowskich zostaje wcielona w orientalnym Astrachanu ( *Ucieczka do Bagdadu*), później wiosce ukraińskiej ( *Gody jesienne*), gdzie siłą integrującą jest kult Dionizosa, bazujący się na syntezie obrządków chrześcijańskich, wierzeń pogańskich i mitologicznej postaci antycznej.

Powyższe rozważania pozwalają na konstatację odrębności kresowego estety „z modnej szkoły Wilde’a”.<sup>39</sup> Te estetyczno – filozoficzne postawy złożyły się na Iwaszkiewiczowską bierność, a nawet „lekki konformizm”. W latach późniejszych pisarz sam przyzna się do młodzieńczej apolityczności:

*Pamiętam, że nawet myśl o niepodległości Polski była dla mnie czymś zupełnie obcym, szukałem mojej niepodległej ojczyzny w sferze sztuki (...)*<sup>40</sup>

Ujęcie Ukrainy, jej mechanizm funkcjonowania są niezmiennie prawie do napisania powieści autotematycznej *Księżyc wschodzi*. Porachunek z modernizmem sygnalizuje zmiany w świadomości artystycznej i wynikającej z tego percepcji terenów porzuconych. Niektórzy badacze dopatrują się w Iwaszkiewiczowskim problemie czasu ( np. *Panny z Wilka*) więzi z faktem opuszczenia Ukrainy, pewnej sublimacji, tęsknoty za minionym okresem życia. Wspomnienia Wiktora są współbrzmiały motywom i tematyce ukraińskiej i nostalgicznemu spojrzeniu wstecz ku przeszłości. Z podobnym traktowaniem czasu stale mamy do czynienia zarówno w prozie, jak i w liryce (...)<sup>41</sup>

W tym okresie intensywność „pracy wspomnieniowej” (termin G. Ritza) jest dość silna, jednak na *Koronkach weneckich II* wątki ukraińskie urywają się. Iwaszkiewicz przystępuje już do pisania swych pamiętników, *Księgi moich wspomnień*, oraz I tomu *Sławy i chwały* – oba te utwory nadają wspomnieniom o Ukrainie nowy kształt.(...) Obydwa teksty likwidują patologiczne jądro nieruchomych, specyficznie nastrojowych obrazów ukraińskich.<sup>42</sup>

Twórczość Iwaszkiewicza lat późniejszych jest interesującą symbiozą nowatorstwa i tradycji, doświadczeń i wspomnień. Przede wszystkim da się zauważyć pewne „cofnięcie się”, powrót minionych zainteresowań metafizycznego lęku, mającego całkiem odmienny

---

<sup>39</sup> J. Iwaszkiewicz, *K. Szymanowski a literatura* [w:] J. Rohoziński, Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1968, s 95.

<sup>40</sup> Ibidem, s 96.

<sup>41</sup> G. Ritz, „Brzezina” i „Panny z Wilka” [w:] Miejsce Iwaszkiewicza, Podkowa Leśna 1994, s. 101.

<sup>42</sup> G. Ritz, *Podróż i wspomnienia. Opowiadania włoskie i ukraińskie* [w:] Almanach Iwaszkiewiczowski, Podkowa Leśna 1995, s.65.

charakter niż w kongresie we Florencji. Zmienia się także sposób percepcji i funkcjonowania Ukrainy.

*Boże mój, dokąd to myśmy zalecieli, zaczynają się „lata siedemdziesiąte”- strach nawet pomyśleć, lepiej było w wieku XIX – ale przyszło żyć w wieku XX.*<sup>43</sup>

Wypowiedź pisarza świadczy o silnej więzi ze stuleciem minionym, a więc z tradycją ziemiańską, z Ukrainą, jest dowodem wciąż żyjącej pamięci, młodości.

Obrazy ukraińskie, zaktualizowane pobytami w miejscach dzieciństwa dają cenny materiał do zbadania i powinny być wykorzystane, jako kod do odczytywania mitów i tajemnic, zakodowanych w utworach wcześniejszych.

## II. Sposoby kreacji przestrzeni

Rozpatrując przestrzeń, jako „zjawisko wytłumaczalne w porządku morfologii dzieła literackiego, jako jedną z zasad organizacji jego planu kompozycyjno – tematycznego”<sup>44</sup> można mówić o chronotpii utworów autora *Sławy i chwały*. Podstawowe typy przestrzeni: pragmatyczna mityczna i abstrakcyjna posiadają „więź artystyczną”<sup>45</sup> z czasem historycznym. Analiza utworów o tematyce autobiograficznej pozwala nam zauważyć kategorię chronotopu autorskiego czy intencjonalnego, wynikającego ze sposobu myślenia twórcy.<sup>46</sup> Istotne będzie uwzględnienie specyfiki elementów przestrzennych, związanych z tradycją kulturową i literacką, które są tworzywem czasoprzestrzeni historycznej, uzależnionej od sposobu bycia polskiego ziemiaństwa na Ukrainie i układów wewnętrznych tego środowiska, jeżeli chodzi o przestrzeń zamkniętą. W tym pomocną inspiracją metodologiczną będą sądy między innymi M. Bachtina, R. Barthesa, H. Markiewicza, N. Kopystiańskiej, B. Walniuka.

Przestrzeń ukraińska zyskuje różne wymiary związane z przyrodą (*Gody Jesienne*), obrazami urbanistycznymi (*Zenobia Palmura*), tradycją (*Księżyc Wschodzi*), filozofią i estetyką (*Sława i chwała*). Ogarniający charakter przestrzeni daje podstawy mówić o dominancie bohatera, który wyznacza jej porządek, strukturę i semantykę. Zostaje rozpatrzona współzależność świata wewnętrznego bohaterów i przestrzeni otaczającej. Spróbujemy klasyfikować jej rodzaje i wyznaczyć funkcje: samodzielny chronotop,

<sup>43</sup> J. Staniukowicz, *Jarosław Iwaszkiewicz – prosty i serdeczny* [w:] Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski, Podkowa Leśna 1995, s.148.

<sup>44</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] Przestrzeń i literatura, Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień – Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 11.

<sup>45</sup> Por. M. Bachtin, *Formy wriemieni i chronotopa w romanie* [w:] Woprosy litieratury i etiki, Moskwa 1975, s. 234.

<sup>46</sup> Por. Z. Mathauzer, *Husserwola fenomenologie a ruska literarni teorie XX stuleci* [w:] Ceska slawistika. Ceske prednasky pro XI Mezinarodni Sjezd Slawistu, Slawia 1993, s.371 – 376.

nawiązującej do akcji, postaci czy reprezentowanej koncepcji filozoficzno – estetycznej, tło psychologiczne, „opór środowiska”<sup>47</sup> i inne.

Kreacja przestrzeni ukraińskiej jest ściśle związana z „ideą – duszą” (określenie J. Iwaszkiewicza) utworu. Autor rzadko zwraca się ku tematyce historycznej, ale w dziejach związanych z konkretnymi wydarzeniami z życia Polaków tworzy się nie tyle topos ziemi cierpiącej ile męczącej się duszy.

Zasługują na uwagę pejzaże Włoch i innych krajów Europy i Ameryki, wywołujące obrazy Ukrainy i reminiscencje związane z przeszłością. Wątki podróżowania mogą być analizowane jako sublimacja, jako zastępstwo „utraconego raj”, jako próba odnalezienia się, dlatego „egzotyczność” tych obszarów często identyfikuje się z Ziemią „ojczystą”. Pod tym względem warto zwrócić uwagę na problem „egzotyizmu” w dziełach Iwaszkiewicza i rolę Ukrainy, jako czynnika wpływającego na świadomość kreatora.

Egzotyczny charakter danego terytorium orzekany jest na podstawie porównania z terytorium tego, kto orzeka; jest to cecha przysługująca danemu obszarowi tylko w relacji do geograficznego punktu odniesienia. Egzotyka jest pochodną relacji, przy czym każdy z członów tej rodziny może być równocześnie egzotyczny dla drugiego.<sup>48</sup>

Ujmując powyższe twierdzenie, będziemy analizować przestrzeń dzieł z perspektywy „kijowskiej” i „warszawskiej”, prześledzimy zmienny charakter granicy między Orientem i Okcydentem.

Ważnym aspektem badań jest również droga. W Iwaszkiewiczowskich opisach dróg zawarta jest rzeczowa informacja, uczuciowe zespolenie i zaduma nad historią. Można by sformułować, iż drogi stanowią centrum świata Iwaszkiewicza.<sup>49</sup> Topos drogi często ma wymiar symboliczny, łączy się z obrazami werystycznymi i ma wiele odniesień semantycznych. Drogi stepowe, górne, ścieżki, szosy, uliczki stają się miejscem rozmyślań o sensie życia, wartościach egzystencjalnych. Równie ważne są połączenia akwaticzne (Dniepr, morze Czarne, Roś i inne). W każdym niemal utworze Iwaszkiewicza mamy do czynienia z przemierzeniem większych mniejszych odległości. Współtworzą one pejzaże miasteczek, miast, osiedli, stanowią jakby ich centra starożytne lub nowoczesne, przecinają ziemię wzdłuż i wszerz, likwidują wszelkie granice, zastępują je pograniczami geograficznymi, etnicznymi, socjologicznymi i religijnymi.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Por. D. Lichachov, *Poetika chudożestwiennogo prostranstwa* [w:] *Izbrannyje raboty*, t. 7, Leningrad 1987, s.629.

<sup>48</sup> A. Stoff, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 219.

<sup>49</sup> E. Łoch, *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 159.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 156.

Rozważając genezę sposobów kreacji Iwaszkiewiczowskiej przestrzeni Ukrainy da się wyróżnić dwa podstawowe źródła: po pierwsze to utrwalona w świadomości przyroda i miasto, po drugie – autopsyjne obrazy pamięciowe przywołane we wspomnieniach.

### III. Wśród bohaterów

Istotny wpływ na gust estetyczny i świadomość artystyczną przyszłego pisarza, a więc na sposób kreacji bohaterów, wywarło środowisko Polaków na terenach obecnej Ukrainy. Specyficzne środowisko ziemiańskie, które „przez długi wieki żyło w wyzysku otaczającego ludu, cóż dziwnego, że czuje się wśród niego izolowana. Jej sposób bycia, jej przyjęcia i bóle, francuskie rozmowy i wieczorne muzykowanie w salonie słowem cały jej rytuał towarzyski ma na celu podkreślenie własnej odrębności i uzasadnienie swego istnienia na tych ziemiach (...) ideały kulturalne mają tu charakter wtórny i estetyzujący”.<sup>51</sup>

Ponadto trzeba zwrócić uwagę na środowisko kijowskie. Stolica małorosyjskiej prowincji jest fenomenem kulturowym. Dokładna analiza jego subkultury, środowiska polskiego, gimnazjalnego i akademickiego, pomogą w odnalezieniu źródeł inspiracji.

Właśnie zaściankowy dwór i podatne na nowe idee miasto wyznaczają krąg postaci Iwaszkiewiczowskich utworów związanych z Ukrainą. Dla nas istotne będą wszystkie cechy i czynniki wyznaczające odrębność postaci, wpisanych w kolorystyczną przestrzeń Ukrainy centralnej.

Na szczególną uwagę zasługuje relacja między bohaterem a prototypem, między światem przedstawionym a minioną rzeczywistością. Z kolei da się zauważyć istotną stereotypizację bohaterów, obecność szablonu czy algorytmu kreacji postaci. Najczęściej mamy do czynienia z korepetytorem w dworze ziemiańskim czy estetyzującym artystą. Mamy podstawy mówić o swoistym „wzorze biograficznym” o charakterze singularnym przedstawicieli młodego pokolenia – Polaków na tych ziemiach.

Bohaterowie Iwaszkiewicza wyróżniają się różnorodnością reprezentowanych poglądów politycznych, estetycznych i filozoficznych. Staroświecki konserwatyzm i kolaboracja, Wilde’owski ideał piękna i poetyka codzienności, wyrafinowany dekadentyzm i rujnąjący nihilizm. Zróznicowana galeria postaci ukraińskich jest odbiciem stylu życia obywateli południowych guberni Rosji. W kręgu bohaterów znajdują się studenci i starzy powstańcy, wojskowi i pokojówki, przedstawiciele duchowieństwa i pustelnicy, arystokracja

---

<sup>51</sup> A. Sandauer, *Od estetyzmu do realizmu* [w:] *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1966, s. 62.

i rewolucjoniści, wystrojona „śmietanka” towarzystwa i ubrane po kozacku chłopcy, filozofujący obserwatorzy i „ludzie czynu”, rozrzutni głupcy i demoniczni szaleńcy.

Spektrum przedstawionych postaci jest dowodem nadzwyczajnego zainteresowania się autora jednostką, tworzącą barwne płótno – obraz Kijowszczyzny i Małorosji końca XIX początku XX wieku jako „Wielkiej republiki mieszańców”.<sup>52</sup>

Jak słusznie zaznacza B. Hadaczek Iwaszkiewiczowska Ukraina funkcjonuje na całkiem odmiennych zasadach, niż u innych pisarzy kresowych.<sup>53</sup> Dane zjawisko da się wytłumaczyć tym, że autor *Sławy i chwały* urodził się i wyrósł na ziemiach nie należących do Polski, gdzie ogniskiem polskości był tradycjonalistyczny dwór szlachecko – ziemiański lub związek czy organizacja narodowościowa. Poza środowiskiem, w miejscach publicznych posługiwano się językiem rosyjskim. Mamy do czynienia z precedensem, który przyczynił się do tego, że autor i jego bohaterowie, realizują energię życiową i ambicje w nieustannym estetyzowaniu i aprobacie koncepcji filozoficznych. Iwaszkiewiczowskie postacie, z życia wzięte, znajdują się w stałej konfrontacji z rzeczywistością, te sprzeczności wyznaczają całą sekwencję zdarzeń młodzieńczych utworów autora. Z kolei autobiografizm często rodzi autotematyzm. Rozważania, refleksje, reminiscencje bohaterów są wyrazem sprzeczności, pochodzą z świadomości kreatora i służą cennym materiałem, „rozkrywającym procesy wewnętrzne.

Cechą charakterystyczną utworów lat późniejszych jest polifunkcjonalność bohaterów. Praca wspomnieniowa i przywoływane obrazy łączą się z rozważaniem o przeszłości, które na tle „niepewnej” rzeczywistości przyczyniają się do powstania Iwaszkiewiczowskiego mitu dzieciństwa i młodości, związanego z Ukrainą. Stykamy się z powszechnym zjawiskiem w literaturze kresów – pamięcią – nostalgią, zacierają się granice między realnym i nierealnym”.<sup>54</sup>

Po perypetiach życiowych i poszukiwaniach artystycznych J. Iwaszkiewicz zaczyna pracować nad powieścią historyczną *Sława i chwała*. Autor próbuje w sposób realistyczny pokazać losy bohaterów na tle historycznym, ale nie rezygnuje z prymatów: „...jego bohaterowie nie tyle „tworzą historię”, ile rozważają własną rolę w tych wydarzeniach.(...) powieść często-gęsto przerasta w obszerne sceny dramatyczne i toczy się dookoła problemów filozoficznych: życie, śmierć, czyn, zdrada, miłość, nienawiść”.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> B. Hadaczek, Op. cit., S. 20.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>55</sup> H. Verves, *Pro Iwashkewycha* [w:] Czeset' i slawa, t. 3, Kyjiw 1966, s. 348 – 349.

Ukraina przestaje być wyłącznie ziemią młodości. To miejsce niespełnionych marzeń i możliwości. Iwaszkiewicz pragnie zobiektywizować obraz tej ziemi obszarów, wprowadzając postacie, które odtwarzają sytuację etniczną, polityczną i socjalną początku XX wieku. Bohaterowie są wcieleniem dalszych rozważań autora nad problemem „utraconego czasu”.

Interesującym momentem badań są obecne w dziełach Iwaszkiewicza inerte tekstualne postacie i prototypy. Istotne będzie uwzględnienie problemu kreacji bohaterów w kontekście sublimujących mitów Iwaszkiewiczowskich: Dionizos i Narcyz, Prozerpina i Apollo, Eros Tanatos, Orient i Okcydent i inne.

To wymiar mitu pozwala naprawdę przekroczyć absurd – istotę egzystencji bycia - w - świecie, bycia – ku – śmierci, obcości, rzucenia, wygnania, negatywnej wolności, skończoności, kryzysu rozumu, nihilizmu, niewiary<sup>56</sup>.

W kontekście Iwaszkiewiczowskich bohaterów i tworzonych przez nich kręgów sytuacyjnych należy się rozpatrywać ideowo – tematyczne znaczenie dzieł o tematyce ukraińskiej. Postacie i obrazy jako środek porozumiewania się autora i czytelnika są nośnikami myśli, sądów i prawd. Analiza filozofii, głoszonej przez bohaterów, pozwala zauważyć pewną konfrontację poglądów, sprzeczności wewnętrznej i zewnętrznej, które są zwierciadłem psychologii autora. Warto zwrócić ponadto uwagę na obecność postaci, otwarcie wyróżniających poglądy autora. Ustalenie relacji między twórcą a prote – parole ujawnia zakamuflowane czynniki, które wyznaczają i tłumaczą typ świadomości artystycznej i kierunek jej ewolucji. Tak zadeklarowany w pierwszych utworach estetyzm Wilde’owski poddaje się negacji już w *Zenobii Palmurze*, natomiast ostateczny porachunek z modernizmem dokonuje Antoni w powieści *Księżyc wschodzi*.

Każdy krok, najdrobniejszy nawet, całej tej rewizji kosztował go wiele czasu i rozmyślań. Wydobywał się z pieluszek ukrytych frazesów, których sam siebie nauczył. I miłość, i przyjaźń, i religia ulegały przemianom powolnym lecz stanowczym, aby w końcu odejść gdzieś daleko, poza białą peryferię rekonwalescencji<sup>57</sup>.

Wynikiem tej „rewizji” staje się motto: poznać, zrozumieć i wyrazić. Później Iwaszkiewicz napisze: „I do głowy mi nawet nie przychodzi, że świata poznać niepodobna, a cóż dopiero zrozumieć.(...) Ale cieszę się, że byłem taki i cieszy mnie, że czytelnik mój –

---

<sup>56</sup> W. Szydłowska, *Ekzystencjalizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997, s. 29.

<sup>57</sup> J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi*, Warszawa 1964, s. 212.

który już zna moje ostatnie opowiadania i trudne zmagania się „Sława i chwała” – dostanie do ręki rzecz tę , jak młodzieńczą moją fotografię”<sup>58</sup>.

Rozważając problematykę utworów nie związanych z Ukrainą w kontekście proto – parole można dostrzec istotną więź między ideą tych dzieł a motywami ukraińskimi. Analizując utwory o różnej tematyce i różnych okresów twórczości można wyróżnić stale obecny motyw wygnania, nawiązujący do problemu adaptacji w nowym środowisku. Z tym się wiąże także problem utraconego czasu, dialogu kulturowego etc.

Interesujący jest aspekt psychoanalityczny. Stosując kategorie psychologiczne można dostrzec pewne niuanse, związane z celowością tego czy owego Bohatera. Rozpatrując postać jako osobowość posiadającą jaźń kresową przez autora, która wyraża się w myśleniu, rozmowach i czynach, ustalimy relacje: *autor – intencja – bohater – idea*.

Wyznamy stopień konwencjonalności Jaźni jako kategorii zmiennej.

Iwaszkiewiczowski wątek walki o tożsamość jest ściśle związany z pojęciem „tożsamości grupowej” i problemem identyfikacji w nowych warunkach. Pisarz stwarza różne kręgi sytuacyjne świata przedstawionego, gdzie bohaterowie muszą dokonać koordynalnego wyboru i rozwiązać konflikt psychologiczny czy socjalny. Często walka o tożsamość staje się tematem, a identyfikacja – ideą całego utworu. Zjawisko to można zaobserwować na przykładzie „*Hilarego syna buchaltera*” czy „*Sławy i chwały*”.

Z problemem tym wiąże się również kwestia sieci relacji między postaciami i kręgami sytuacyjnymi. Iwaszkiewicz wprowadza w świat przedstawiony figury, należące do różnych kręgów kulturowych , poglądach politycznych i statusach socjalnych, przenosząc tam sam konflikt na inną płaszczyznę. Interesować nas będzie zestawienie bohaterów jako nośników idei utworu.

Inspiracją metodologiczną będą prace E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego, E. Kosowskiej, E. Jaworskiego, E. Kuźmy, E. R. Curtiusa i innych. Ważnym momentem będą ustalenia M. Bachtina o więzi między bohaterem a czasoprzestrzenią. W tym kontekście będziemy badać postacie wpisane w obszary Ukraińskie.

Reasumując można stwierdzić, że bohaterowie Jarosława Iwaszkiewicza stanowią interesujący materiał dla analizy psychologii człowieka wywodzącego się z kresów Wschodnich, reprezentują oni obszerny typ świadomości o innej skali wartości socjalnych, etycznych i kulturowych, są wysoko artystycznym wcieleniem idei autora.

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 5 – 6.

#### IV. Kompozycja tekstów

Proza Jarosława Iwaszkiewicza jest całkiem własna i niczym nie podobna<sup>59</sup>. Odrębność i specyfika pisarska autora *Sławy i chwały* polega na stałej konfrontacji między panującymi nowatorskimi tendencjami a tradycją, artysta zawsze szukał „własnej drogi”, nieustannie pracował nad manierą twórczą. Analizując dorobek Iwaszkiewicza okresu Kijowskiego R. Przybylski pisał: „W epoce szaleńczych negacji tradycji, zwłaszcza dorobku Młodej Polski, Iwaszkiewicz z jakąś wspaniałą pokorą, na którą stać tylko wielkie talenty, przejął modernistyczny problem artysty. Dziś z perspektywy lat, jego walka z modernizmem o własne credo artystyczne sprawia wrażenie przemyślanego przygotowania, jakiegoś niezmiernie ważnego wstępu do zasadniczej pracy twórczej (...)”<sup>60</sup>

Struktura narracyjna tekstów Iwaszkiewicza i kreacja świata przedstawionego w dużej mierze zależy od stanu świadomości artystycznej i gustu estetycznego artysty. Stąd wynika dominanta tego czy owego chwytu: centrum utworu może stanowić pewien problem czy dylemat (*Zenobia. Palmura*), koncepcja filozoficzna jako niekwestionowana wartość (*Gody jesienne*) albo wybrana postać jako nosiciel idei i wyraziciel światopoglądu (*Księżyc Wschodzi*). Tak rzecz ujmując, możemy mówić o tak zwanej focalizacji (termin A.W. Labudy). W tym kontekście istotne będzie ustalenie relacji między autorem – narratorem – postacią. Pod tym względem *Zenobia. Palmura* jest interesującą próbą realizacji dwóch perspektyw narracji. Po pierwsze, obecność Iwaszkiewicza – autora jest ciągle odczuwalna, chociażby w ustawniczych zmianach stylu narracji. Po drugie, jako postać działająca, jako „Jarosław Iwaszkiewicz”, „student filozofii”, początkujący artysta. Wszystkie elementy autobiograficzne zostały podporządkowane kompozycji. Nadając kreacji literackiej własnego imienia miało na celu wyszydzenie jednej z zasad estetyki sztuka dla sztuki, a nawet doprowadzenie jej do absurdu. Z kolei fikcja artystyczna w tej koncepcji jest maską ekshibicjonizmu<sup>61</sup>. Interesującym momentem są zobiektywowane własne przeżycia autora wcielone w postaci Jarosława Iwaszkiewicza. Ponadto to warto uwzględnić charakterystyczną cechą wczesnej prozy J. Iwaszkiewicza stylizację. Autor sięga do wiecznych arcydzieł (*Wieczór u Abdona*) oraz do twórczości ludowej (*Ucieczka do Bagdadu*) dzieło pisarza. Iwaszkiewiczowska stylizacja wyraża się w wielu płaszczyznach i „stanowi cenny materiał dla literaturoznawców. Podobne chwytów artystyczne w dużym stopniu wyznaczają kompozycję dzieł.

---

<sup>59</sup> H. Zaworska, *Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1985, s. 174.

<sup>60</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza – 1916-1938*, Warszawa 1970, s. 8.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 12.



Wśród różnorodnych form gatunkowych największym uznaniem cieszą się małe utwory narracyjne, które autor często określa jako nowelę. Jednak w istocie rzeczy mamy do czynienia ze spoiwem nowel i opowiadań. Podobna forma daje możliwość opisać obrazy i epizody z okresu dzieciństwa i młodości, pozwala jak najbardziej przekazać duch tej atmosfery. Specyfika kompozycji wiąże się z konstrukcją narracji: początek akcji jest usytuowany w „obcej” przestrzeni i wywołuje robotę mechanizmu pamięci i wiąże się z przeszłością. Analizując podobne utwory warto wziąć pod uwagę intencje autora, cel wypowiedzi i znaczenie świata przedstawionego. Rozróżnienie tych pojęć jest rękojmią prawidłowej interpretacji tekstu.<sup>62</sup>

Badając tkankę dzieła określimy rolę intertekstualnej (wewnętrznej i zewnętrznej) obecności postaci i toposów, będziemy rozważać problem synkretyzmu gatunkowego, weźmiemy pod uwagę towarzyszące okoliczności wypowiedzi, uwzględnimy kontekst historyczny.

Ważne miejsce w dziełach Iwaszkiewicza zajmują monologi, będący wyrazem stanu wewnętrznego i dialogi ilustrujące konfrontacje systemów światopoglądowych i koncepcji estetyczno-filozoficznych. Autor często korzysta z epistoł, jako swoistego gatunku literackiego (*Legenda o Balbinie Nieznanej*) lub chwytu artystycznego (*Sława i chwala*).

Cechą charakterystyczną pisarstwa Iwaszkiewicza jest ewolucja od modernistycznych, przepełnionych liryzmem opowiadań, przypominających przypowieści, do całkiem realistycznego tonu wypowiedzi. W stosunku do prozy lat trzydziestych A. Sandauer pisał: „Czytelnik w jej fikcyjnym świecie czuje się nieomal jak w rzeczywistości: nie dostrzega kierującej ręki autorskiej, lecz ulega złudzeniu, że interpretuje ów świat samodzielnie. Stąd wieloznaczność i aluzyjność tej prozy, której pełne rozumienie wymaga, wbrew pozorom, dużego wysiłku”<sup>63</sup>.

W naszych rozważaniach, dotyczących kompozycji utworów Iwaszkiewicza, istotne będzie uwzględnienie funkcji pejzażu i motywów przyrody ukraińskiej: element dygresyjny czy samodzielny chronotop. Ustalenie więzi i proporcji między światem bohaterów a stanem wewnętrznym może być czynnikiem decydującym o wartości dzieła.

Proza autora *Zarudzia* wywodzi się z klimatu ziemi ukraińskiej z czasem założenia artystyczne były modyfikowane i poddawane selekcji, w zależności od nowych warunków i sytuacji geopolitycznej. Niekwestionowaną wartość dla Iwaszkiewicza stanowią stale

---

<sup>62</sup> Por. J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 79.

<sup>63</sup> A. Sandauer, Op. cit., S.78.

obecne apolityczność, wrażliwość, uniwersalizm, zmysłowość, sensualizm. Te dominanty decydują nie tylko o treści, ale także o strukturze utworów.

## V. Iwaszkiewicz wobec dyskursów kresowych

Dialektyczne podejście do traktowania kresowości, jako swoistej odmiany mentalności polskiej, a także uwzględnianie kwestii „centrum – peryferie” i wynikającej z tego, całkiem odmiennej wizji sztuki pisarzy kresowych, pozwoli nam zrozumieć pewne kontrowersyjne momenty życia i przede wszystkim twórczości autora *Sławy i chwały*.

Mówiąc o Iwaszkiewiczach, niezmiernie ważne jest podkreślenie charakteru środowiska, z którego wywodzi się pisarz, oraz uwzględnienie miejsca narodzenia, „małej ojczyzny”: Kalnik? Elisawetgrad? Kijów? czy uogólniając kresy? J. Święch słusznie zaznacza: „Im więcej i dłużej mówi się o kresach, tym trudniej je zrozumieć. Bo np. jak się ma topografia kresów do rzeczywistej charakterystyki ziem leżących na wschodniej granicy Rzeczypospolitej? Wszak istnieje tu, jak wiadomo, spora dowolność (...)”<sup>38</sup>

Niewątpliwie autor *Dnia sierpniowego* należy do wspólnoty kresowej, ale subkultura tej grupy społecznej, zamieszkującej obszary Ukrainy centralnej i stanowiącej około 2% obywateli tych ziem, do dziś jest nie zbadana. W związku z tym warto uwzględnić czynniki, kształtujące świadomość narodową Polaków na Kijowszczyźnie, mamy na myśli „centrum” jako faktor, wyznaczający kierunek procesu identyfikacji. Mówiąc o Iwaszkiewiczach mamy problem z definicją tego „centrum”: czy to fascynujące swymi tradycjami literackimi Petersburg lub Moskwa? czy żakowski Kijów? A może nieznana i rzadko widziana Warszawa? Badacze tak komentują ten problem: „Zanika właściwie potrzeba określenia się wobec jakiegoś centrum, skoro tego centrum zabrakło, a wszystko co ważne i istotne dla przetrwania koncentruje się właśnie tutaj. Peryferyjność kresów traci swój relacyjny charakter, staje się wartością samą w sobie, punktem nieodśrodkowym, skupiającym w sobie całą energię. Kresy zaczynają mieć swoją własną prehistorę i historię, własnych świętych i bohaterów, własne legendy i podania, własne symbole i znaki dostępne tylko wtajemniczonym, a nie zrozumiałe dla profanów. Kształtuje to wzorce życiowe na kształt zaścianka lub sekty czy łoża masonskiej. Kresowość w oczach obserwatorów nabiera z kolei

---

<sup>37</sup> Dane wg R. Wapiński, *Polska i małe ojczyzny Polaków*, Wrocław 1994.

<sup>38</sup> J. Święch, *Kresy i centrum* [w:] O dialogu kultur wspólnot kresowych, Pod red. S. Uliaszka, Rzeszów 1998, s.

sama rysów mitologicznych i sakralnych, staje się czymś egzotycznym i w znacznej mierze anachronicznym”.<sup>39</sup>

Warto jeszcze raz podkreślić, że system światopoglądowy, skala wartości, estetyzm, artyzm i typ wrażliwości autora *Zarudzia* zaznały bardzo intensywnych wpływów kultury rosyjskiej i ukraińskiej. Podobna sytuacja jest rzadkością w odniesieniu do innych artystów kresowych. Lwów, Wilno, Podole, Wołyń to są tereny zdominowane przez kulturę i tradycje polskie. Natomiast im bardziej na Wschód, tym wyraźniej zmienia się sposób bycia i skala wartości polskiej mniejszości, zasadniczo modyfikuje się ujęcie polskości i pozycja wobec panujących ideałów. Dany fakt może być punktem wyjściowym w analizie „odrębności” twórczości J. Iwaszkiewicza. Uwzględniając wyrafinowany charakter Iwaszkiewiczowskiego pogranicza o wysokim stopniu interferencji kulturowej, da się zrozumieć stale obecną filozofię Dostojewskiego, motywy Turgieniewa, Tołstoja, możemy prześledzić wpływy symbolistów i akmeistów rosyjskich i wyznaczyć źródła fascynacji językiem i literaturą ukraińską.

Najważniejszym jednak momentem danego rozdziału będzie ustalenie typowo kresowych cech pisarstwa autora powieści *Księżyc wschodzi*. Spróbujemy dopatrzeć się swoistych stereotypów w traktowaniu pewnych problemów, składających się na wątki i tematy poszczególnych utworów. Dokonamy analizy motywów obiegowych, obecnych w twórczości artystów pogranicza. Zwrócimy uwagę na relację między faktem utracenia „małej ojczyzny” a ewolucją poetyki, wyznaczymy rolę sublimacji, wyrażającej się w „obrazach maskach”, krajobrazach o charakterze centralnym.

Interesować nas będzie również motyw dworu, który niezależnie od swej wieloznaczności i kontrowersyjności wyróżnia się podstawowym znaczeniem, wynikającym z warunków geopolitycznych i mechanizmów świadomości Polaka na kresach.

Wszystkich tych uwarunkowaniach i zróżnicowaniach kresów pod względem krajobrazu, klimatu, historii i tradycji, języka, religii i narodowości ich mieszkańców, czynnikiem integrującym cały obszar tych ziem był motyw zagrożenia od wschodu. Czynnikiem ten już ex definitione był obecny w pojęciu kresów jako linii stanic wojskowych, a został ożywiony szczególnie w latach 1918 – 1920 (...).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> J. Świąch, *Kresy i centrum* [w:] O dialogu kultur wspólnot kresowych, Pod red. S. Uliasz, Rzeszów 1998, s. Podobną tendencję podkreśla G.Ritz, *Przeobrażenia stereotypu Ukraińca u Andrzeja Kuśniewicza i Wilhelma Macha* [w:] O dialogu kultur wspólnot kresowych, Pod red. S. Uliasz, Rzeszów 1998, s. 291.

<sup>40</sup> R. Kiersnowski, *Kresy przez małe i wielkie „K”*, [w:] *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*, Pod red. K. Handke, Warszawa 1997, s. 113.

Warto dodać, że pod koniec XIX na początku XX wieku funkcje „stancji” polskości pełnił dwór, szczególnie na terenach należących do imperium rosyjskiego. „Dwór” był wynikiem całego szeregu mechanizmów polityczno – socjalno - psychologicznych: *polityka asymilacyjna – poczucie zagrożenia – zamknięcie się – dwór jako twierdza*.

Konsekwencją tej sytuacji była sztucznie zachowywana atmosfera i tradycji szlachecko – ziemiańskie, nie odpowiadające realiom poza środowiskiem, i wynikające z tego postawa dekadenccka, problem pokoleniowy i inne zjawiska symptomatyczne, które zostały odzwierciedlone w utworach wielu twórców kresowych, między innymi w *Płomieniach* (1907), w *Sam wśród ludzi* (1911) S. Brzozowskiego, w *Niedobrej miłości* Z. Nałkowskiej.

Na szczególną uwagę zasługuje rola pamięci i stałe powroty do miejsc utraconych w szerokim ujęciu (motywy stepu, nieba, akwaticzne, wątki współbycia kulturowego czy dialogu kultur, świadomość zagłady „świata dzieciństwa”- wszystkie aspekty bycia na kresach), które przez dystans czasowy stały się mitem i wciąż trwają w świadomości i twórczości.

Uogólniając, można stwierdzić, iż czynniki geograficzne, polityczne, socjalne w dużym stopniu decydują o indywidualności artysty, jego stylu i manieri, natomiast, specyficzna, wspólna wizja świata, niepowtarzalność poetyki i aksjologii decydują o przynależności do wspólnoty, łączą czas i przestrzeń w jedną całość, którą określamy jako polskie kresy. Analizując dorobek Iwaszkiewicza w kontekście innych tekstów kresowych spróbujemy odczytać kody, które nabierają znaczenia dopiero w relacji z innymi dyskursami.<sup>41</sup>

### **Uwagi końcowe**

Ukraina jako stale obecny element pisarstwa Iwaszkiewicza zmieniała się wraz ze świadomością pisarza i całego pokolenia, dla którego przeżycia kresowe stały się szkołą życia, wyznaczały typ wrażliwości, system światopoglądowy i wartości estetyczne. Cechą charakterystyczną jest „*właściwość mądrego, historycznego patrzenia na dzieje ojczyste wplecione w dzieje Europy, która uderza niemal u wszystkich pisarzy wywodzących się z kresów, dla których lata 1917 – 1918 oznaczały koniec polskości na tych ziemiach*”.<sup>42</sup>

Świadomość utraty dzieciństwa i młodości, wszystkiego, co było dane razem z narodzeniem wywoływała motywy katastrofy i potrzebę odnalezienia się w Kraju, Europie

---

<sup>41</sup> Por. J.Culler, Op. cit, s. 78.

<sup>42</sup> M. Dąbrowski, *Literatura polska 1945 – 1995*, Warszawa 1997, s. 24 – 25.

i świecie. „Arką przemierza” nazywa J. Kwiatkowski cykl wierszy *Powrót do Europy*, który jest ściśle związany z problematyką powieści historycznej *Czerwone tarcze*. W tej „księdze mitów” poeta próbuje pogodzić przeszłość i przyszłość, stara się zintegrować Orient i Okcydent i stworzyć europejską wspólnotę według własnej wizji.

W przedstawionej w Powrocie do Europy kulturowej geografii jest szczególnie miejsce dla Ukrainy. Region ten symbolizował „Helladę scytyjską”, ziemię na której krzyżowały się wpływy Bizancjum i Rzymu, a wartość synkretyzmu kulturowego zbliża Ukrainę do np. Sycylii, co wielokrotnie Iwaszkiewicz będzie analizował.<sup>43</sup>

Pamięć określa w sposób zdecydowany tło, przebieg fabularny, kreacje świata przedstawionego i bohaterów. Doświadczenia generacyjne tkwią w świadomości artystycznej i stanowią źródło tematów i idei w poezji i prozie, czasem imaginacją wracają do lat dziecińczych, mityzują i stają się legendą. Z tego punktu widzenia ważne miejsce w literaturze polskiej i światowej zajmuje Jarosław Iwaszkiewicz, symbol wieku XIX, łączący trzy epoki literackie. Literatura kresowa budowała tożsamość państwową, narodową na różnych płaszczyznach i jej bardziej lub mniej umiejętnie służyła. Służyła poznaniu innego świata i sztuki, współżyła z „obcymi”.<sup>44</sup>

Iwaszkiewiczowski mit współbycia kulturowego przyczynił się do wzmocnienia idei współbycia i tolerancji. Wraz z J. Stempowskim, S. Wincenzem, J. Wołoszyńskim, W. Paźniewskim, M. Wańkowiczem autor powieści *Księżyc wschodzi* tworzył obraz Kresów wschodnich, by zachować go dla następnych pokoleń, urodzonych w innych warunkach geopolitycznych.

Spróbujemy wyznaczyć miejsce i rolę Jarosława Iwaszkiewicza w kulturze i wśród twórców kresowych. Będziemy starać się zdefiniować specyfikę kresowości tego artysty, pokazać skalę artyzmu, wywodzącego się z ziem Ukrainy centralnej. Sprecyzujemy oryginalność wizji świata, stylu, manieri, języka. Wysoko artystyczne dzieło Iwaszkiewicza jest osiągnięciem literatury polskiej i światowej, ponieważ należąc do grupy kresowian pisarz sięgał również do tematów niezwiązanych z tą problematyką. Przez pryzmat młodzięcych wrażeń i nabytej na Ukrainie wiedzy pragnął „poznać, zrozumieć i wyrazić” istotę świata i ludzkiej duszy.

---

<sup>43</sup> S. Uliasz, *Literatura kresów...*, Op. cit., s. 172 – 173.

<sup>44</sup> *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, Pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1996, s. 13.

## Bibliografia

- Bachtin 1975 = Bachtin, Michail. *Formy wriemieni i chronotopa w romanie* [w:] *Woprosy litieratury i etiki*, Moskwa, s. 234.
- Chrzanowski 1982 = Chrzanowski, Michał. *W Kijowie między „Oktostychy”, „Zdanie”, nr 4, s.54.*
- Culler 1998 = Culler, Jonathan. *Teoria literatury*, Warszawa, s. 79.
- Dąbrowski = Dąbrowski, Mieczysław. *Literatura polska 1945 – 1995*, Warszawa 1997, s. 24 – 25.
- Domański = Domański, Michał. *Śladami kresowych dworów*, „Rota” 1997, nr 2/3, s. 9.
- Hadaczek = Hadaczek, Bolesław. *Kresy w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993, s. 59.
- Iwaszkiewicz = Iwaszkiewicz, Jarosław. *K. Szymanowski a literatura* [w:] J. Rohoziński, Jarosław Iwaszkiewicz,
- Iwaszkiewicz = Iwaszkiewicz, Jarosław. *Księżyc wschodzi*, Warszawa 1964, s. 212.
- Iwaszkiewicz = Iwaszkiewicz, Jarosław. *Oscar Wilde i modne idee w jego dziełach*, „Dialog” 1983, nr 9, s. 84.
- Jedynak = Jedynak Stanisław. „Szkoła ukraińska” w polskim romantyzmie, „Rota” 2/3 1998, s. 63.
- Jędrychowska = Jędrychowska, Maria. *Młodzieńcze fascynacje starości*, „Twórczość” 1988, nr 2, s. 57.
- Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni, Pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1996, s. 13.
- Lichachov, Lichachov, Dmitriy. *Poetika chudożestwiennogo prostranstwa* [w:] *Izbrannyje raboty*, t. 7, Leningrad 1987, s.629.
- Łoch = Łoch, Eugenia. *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, Rzeszów 1978.
- Łoch = Łoch, Eugenia. *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 159.
- Mathauzer = Mathauzer, Zdenek. *Husserwola fenomenologie a ruska literarni teorije XX stuleci* [w:] *Ceska slawistika. Ceske prednasky pro XI Mezinarodni Sjezd Slawistu*, Sławia 1993, s.371 – 376.
- Paustowskiy = Paustowskiy, Konstantin. *Wstriechi s drugom* [w:] *Wospominaniya o Iwaszkiewichie*, Moskwa 1984, s. 6.

Przybylski = Przybylski, Ryszard. *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza – 1916 – 1938*, Warszawa 1970, s. 8.

Kiersnowski = Kiersnowski, Ryszard. *Kresy przez małe i wielkie „K”*, [w:] *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*, Pod red. K. Handke, Warszawa 1997, s. 113.

Ricoeur = Ricoeur, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka. Rozmowy o metodzie*, Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz, Warszawa 1975, s.137.

Ritz = Ritz, German. „Brzezina” i „Panny z Wilka” [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza*, Podkova Leśna 1994, s. 101.

Ritz = Ritz, German. *Podróż i wspomnienia. Opowiadania włoskie i ukraińskie* {w:} *Almanach Iwaszkiewiczowski*, Podkova Leśna 1995, s.65.

Ritz = Ritz, German. *Przeobrażenia stereotypu Ukraińca u Andrzeja Kuśniewicza i Wilhelma Macha* /w:/, O dialogu kultur wspólnot kresowych, Pod red. S. Uliasz, Rzeszów 1998, s. 291.

Sandauer = Sandauer, Artur. *Od estetyzmu do realizmu* [w:] *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1966, s. 62.

Sławiński = Sławiński, Janusz. *Przestrzeń w literaturze: Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień – Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 11.

Staniukowicz = Staniukowicz, Jadwiga. *Jarosław Iwaszkiewicz – prosty i serdeczny* [w:] *Stawisko*. *Almanach Iwaszkiewiczowski*, Podkova Leśna 1995, s.148.

Stoff = Stoff, Andrzej. *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 219.

Szydłowska = Szydłowska, Waleria. *Ekzystencjalizm w kontekstach polskich*, Warszawa 1997, s. 29.

Święch = Święch, Jerzy. *Kresy i centrum* [w:] *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, Pod red. S. Uliasza, Rzeszów 1998, s.

Uliasz = Uliasz, Stanisław. *Literatura Kresów. Kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994, s. 22.

Uliasz = Uliasz, Stanisław. *Obrazy Ukrainy i Ukraińców w literaturze polskiej*, Rzeszów 1993, s.18.

Wapiński = Wapiński, Roman. *Polska i małe ojczyzny Polaków*, Wrocław 1994. Warszawa 1968, s 95.

Verves = Verves, Hryhoriy. *Pro Iwashkewycha* [w:] *Czeset’ i slava*, t. 3, Kyjiw 1966, s. 348 – 349.

Zaworska = Zaworska, Helena. *Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1985, s. 174.

Prof. dr hab. Lech Aleksy Suchomłynow, prezes Polskiego Kulturalno-Oświatowego Towarzystwa „Odrodzenie” w Berdiańsku, dyrektor Centrum Języka i Kultury Polskiej, sekretarz naukowy Związku Naukowców Polskich w Berdiańsku. Autor ponad 160 prac naukowych, w tym 7 monografii. Główne obszary badawcze: polska literatura pogranicza; formy przejawu wielokulturowości we współczesnej literaturze i kulturze tureckiej; Polacy na Wschodzie (antropologiczny aspekt).



Гонтар Василь Едуардович  
Hontar Vasiliy  
Національний університет біоресурсів  
і природокористування, Київ (Україна),  
National University of Bioresources and Environmental  
Management of Ukraine Kyiv (Ukraine)  
[vasyahontar@gmail.com](mailto:vasyahontar@gmail.com)  
ORCID ID: [0000-0002-8237-9733](https://orcid.org/0000-0002-8237-9733)  
DOI: <https://doi.org/10.34768/r94f-0y07>



Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Metaphysical and political freedom: overcoming the «conceptual abyss»**

### **Abstract**

The article is devoted to the presentation of metaphysical ideas about the free will of the individual, hidden in political ideologies, through conceptual analysis and the thesaurus of analytical philosophy. In this paper, we analyze the extent to which the metaphysical postulates of the most famous ideological projects of modernism (communism, Nazism and liberalism) are compatible with modern theories of freedom in analytical metaphysics, and show their poor compatibility. At the same time, we have proposed an alternative to modern ideologies in the form of republicanism, which does not seem to have unsolvable metaphysical problems in its own definition of freedom. In this article we have demonstrated that the fundamental metaphysics of individual freedom is a legitimate criterion for assessing the relevance, validity and relevance of political ideologies, as it is not an abstract detached theorizing, but the founder of our ideas about the constitution of normative in terms of personal responsibility.

**Key words:** freedom, modern ideologies, liberalism, Marxism, right statism, republicanism, compatibilism, incompatibility, metaphysical libertarianism, counterfactual analysis.

The polysemantic nature of the term “freedom” leads to the isolation of the understanding of freedom in socio-political discourse from the fundamental

metaphysical problems of freedom. This, in turn, threatens the internal normative coherence of political doctrines, the legitimacy of the requirements of moral and ethical responsibility, which are formed within these doctrines and the compatibility of the programs of these doctrines with the structure of our world. The main problem and concealment of metaphysical foundations of political ideas about freedom is that the implementation of such political programs can lead to systematic institutionalized suppression of personal freedoms in the complete absence of understanding by both the people and supporters of political ideologies. When it is unclear how the metaphysical level of ideological doctrine does not allow the conditions for the exercise of free will, people can choose a political system in which human freedom and responsibility can not be justified, and this threatens serious socio-political and anthropological crises.

In modern philosophy, the question of freedom has been raised many times, but the understanding of the concept of “freedom” in political philosophy is very different from the understanding of this concept in metaphysics. The concept of “freedom” has been studied since ancient times: from Plato and Aristotle to the philosophers of the New Age - Hume, Kant, Locke, Hobbes, Smith, Rousseau, Montesquieu and others. Until the modern era, the fundamental and applied issues of freedom were considered by the authors in a synthetic connection, ie socio-political ideas about freedom were consistently substantiated and derived from metaphysical ideas. But in the twentieth century, metaphysical (fundamental) problems of freedom of will and political freedom (normative aspects of freedom) diverged into isomorphic separate discourses. We are interested in the revival of the classical tradition of reflection on the hierarchical connection between the levels of freedom. Therefore, we will analyze the metaphysical foundations of modern political ideologies, using the conceptual resources of modern analytical philosophy of free will, ie appealing to compatibilistic<sup>64, 65, 66, 67</sup> metaphysical libertarian<sup>68, 69</sup> and hard incompatibilist<sup>70</sup> theories. Compatibilism in the question

---

<sup>64</sup> Denial Dennett, *Brainstorms: philosophical essays on mind and psychology*. Gloucester: MIT Press, 1981, 336–338.

<sup>65</sup> Harry Frankfurt, *Alternative possibilities and moral responsibility, Moral responsibility and alternative possibilities. Essays on the Importance of alternative possibilities*, ed. by D. Widerker & M. McKenna. Burlington: Ashgate, 2003, 339–345.

<sup>66</sup> John Martin Fischer, *Deep control: essays on free will and value*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 243.

<sup>67</sup> Peter Frederick Strawson, 1962 [1993], *Freedom and Resentment*, in *Proceedings of the British Academy*, Reprinted Fischer and Ravizza 1993, 45–66.

<sup>68</sup> Timothy O'Connor, *Persons and Causes: The Metaphysics of Free Will*. N.Y.: Oxford University Press, 2000, 67–88.

<sup>69</sup> Robert Hilary Kane, *The Oxford handbook on free will*. New York: Oxford University Press, 2011, 672.

<sup>70</sup> Derk Pereboom, *Living without free will*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 225–227.

of freedom of will presupposes its compatibility with the structure of our world (with causal determinism, some compatibilistic theories presuppose compatibility with causal indeterminism). Compatibilistic theories - this is the most popular family of theories. Despite some differences in conceptualization, they are united by naturalism, they do not require the postulation of supernatural substances and special causal properties of human decisions, and they do not provide for revisions to the notion of responsibility. Incompatibilists argue that free will is incompatible with causal determinism, and some incompatibilists insist that free will is incompatible with indeterminism. Incompatibilists are divided into two opposing camps – there are those who say that free will is incompatible with determinism, and there is free will, and determinism is a false metaphysical position. - they are called metaphysical libertarians. There are those who believe that there is determinism and there is no free will, because it is incompatible with it - this position is characterized as a rigid incompatibilism. But there are not many representatives of these (incompatible) positions, because they have big problems with justification. The most popular and widespread position is compatibilism. Political doctrines that have metaphysical assumptions that deny the existence of personal freedom have the same problem as rigid incompatibilism – the impossibility of discussing personal responsibility; political ideologies that exaggerate the role of the agent have the same problem as his metaphysical libertarianism - the inability to justify the existence of an agent whose solution would be causally autonomous. We believe that authors working in the field of political philosophy and political theory should take into account not only their own ideological preferences, but also the possibility of metaphysical and logical compatibility of their programs with the fundamental structure of the world.

We seek to create a “conceptual bridge” between discursive approaches to understanding “freedom”. Given that most authors of political theories do not realize what fundamental theory of freedom is needed to metaphysically support their teachings, the aim of our article is to explain the concept of free will of the agent underlying the assumptions of political doctrines and compare these teachings. We seek to find out whether the realization of individual freedom of will is realized in the implementation of their ideological program settings.

### **Modern ideology**

The first modern ideology proposed for consideration is Marxism. Marxism has a very specific relationship with freedom, one might say “dialectical”. On the one hand, Marxism advocates the liberation and freedom of people, and on the other - according to this doctrine,

"being determines consciousness", there is historical and economic determinism, everything in the world determines the movement of matter, and agents are not individuals but classes. Industrial relations determine how the representatives of certain classes will think, what will be their beliefs, motivation, goals and interests. If we take a Marxist position, it is logical to assume that all people are "thrown" (*"Geworfenheit"* in Heidegger's terminology) into a world in which certain economic and production relations prevail even before their birth; according to Marx, these relations shape the consciousness of people, determine their motivations and views. As A. Didrov and R. Penner write: «for K. Marx, the search for the essence-abstract of freedom is not important at all, the idea of realizing the self-rupture of reality is paramount.»<sup>71</sup>

An interesting fact is that Karl Marx is not a philosopher of ethics at all, he is not so interested in the question of the ethical justification of the need to liberate peoples. "At the level of pathos" in his works there is still a kind of "call of the liberator", but theoretically Marx believes that revolution and communism are historically determined by the laws of motion of matter. This is not a question of bad or good, but only a question of the subordination of human social existence to the "natural laws of motion of matter," which Marx simply postulates in his speculative constructions, rethinking Hegel's systematic teachings. It turns out that class liberation and class struggle are a matter of the luck of some people to be in a certain class at a certain stage of historical development and the failure of others to be in a certain class at a certain stage of historical development. Even if communism took place, people would be doomed by birth to exist in a classless society, that is, they would be doomed only to those actions that would support the existence of this type of social organization. Thus, the way of human existence is determined and it is not even possible to act differently (even in the sense of counterfactual analysis), because according to Marx, history develops linearly. This also applies to class liberation as the last stage in the development of Marxist fatalistic metaphysics, because freedom of the individual (even weak combitalist freedom) is also impossible. According to Marx, only the actions of classes are of causal importance, but no man has control over the whole class within his individual control, because no man is a collection of other people and the economic and production relations between these people. Therefore, it turns out that class liberation and class struggle is not a rational conscious choice of individual subjects, but only a reflection of the production relations of society in the historical context, ie the question

---

<sup>71</sup> Artur Dydrov, Regina Penner, New about freedom in the German philosophical tradition: I. Kant, G. Hegel, K. Marx, Bulletin of Khmel'nitsky State University, 2014, 28.

luck of some people to be in a certain class at a certain stage of historical development. According to Marx, the factors that determine the activities, character and goals of people are beyond individual control in both *regulatory* and *managerial* sense. Freedom is available to classes as groups of people, but not to people themselves individually – “there is no freedom, but there is liberation” – paradoxically it turns out that Marxists want to liberate people without recognizing the causal importance of the will of the people. Conditions for the existence of the agent as a source of control in Marxist metaphysics are impossible by definition, so the questions of individual freedom and moral responsibility are replaced by questions of individual luck to be in a certain class. Therefore, Marxist communist teaching can be called optimistic fatalism: utopian in the socio-economic sense, but totally unfree and incoherent in terms of individual freedom of will and personal moral and normative responsibility. Marxism acts as an *incompatibilistic* metaphysics because it denies individuals the possibility of individual causal influence on reality, because Marxists postulate that all factors influencing human actions are beyond their individual control. In Marxist theory, people are not free agents, but the result of a place in the structure of the social environment, which is determined by the circumstances given before the birth of specific people. Right-wing statist teachings, like the aforementioned left-wing statist teachings, have problems with fundamental freedom of will. Racism and the Nazism based on it are also quite fatalistic and incompatibilistic. To understand this, we can read the works of the ideological founder of the theory of racial inequality A. de Gobino, whose ideas were developed and tried to implement by the Nazis, building the 3rd Reich. O. Hoffman put it this way: «It is important to emphasize that first in the concept of Gobino as the main subject of consideration and the main subject of the historical process is race, or, for Gobino is synonymous, ethnicity<sup>72</sup>. In his opinion, social institutions do not determine the life of races (ethnic groups), but, on the contrary, are determined by them – «These are consequences, not causes.» We can see that racism insists that entire peoples, races and ethnic groups cannot act in such a way as to justify their existence by their actions because of their determinism in the characteristics they inherited from their ancestors. It should be noted that these traits, although claiming heredity, were by no means considered genetic in the modern sense of the word; they were understood more as mystical properties of the spirit of peoples and races. It is not clear what views (in the terminology of modern analytical metaphysics of free will) racists had on the freedom of members of their races - they are combitalists,

---

<sup>72</sup> Alexander Gofman, *Elitism and racism: philosophical and historical views of A. De Gobino, Society and Law*, no. 4 (6), 2004, 26.

incompatibilists or metaphysical libertarians, but it does not matter, as one can say for sure – in relation to other races they were hard incompatibilists. Because racists exclude for members of other races the opportunity to make the right choice, a choice compatible with the justification of their existence. They certainly do not recognize any agency for hundreds of millions, if not billions of people, that is, members of some races, according to racists, have no freedom at all to do morally right. This can be called selective incompatibilism and pessimistic fatalism in relation to the free will of certain groups. That is, some people, according to racist theorists, do not have the freedom to act so that their actions can be assessed as ethically correct from the standpoint of responsibility, and the factors that cause such an unpleasant situation are beyond the control of people themselves. because they are rooted in hereditary racial traits that humans themselves cannot choose. Even in the sense of counterfactual analysis, members of the “inferior races” cannot act in such a way as to at least justify their right to exist, racists believe. Therefore, what kind of freedom, given the ethical assessment to establish the degree of responsibility of the representatives of these races, can we talk about, if at all in any of their actions racists will still end up dooming them to death. Freedom is the basis of responsibility; and if, regardless of one’s actions, one’s destiny is recognized as doomed in advance, what would “responsibility” and “freedom to act” mean for such doomed people? - Nothing, because for such people there is no freedom and moral and ethical responsibility in the racist paradigm, they are denied moral and rational agency, and hence freedom and responsibility. An alternative to Nazism and Communism is traditionally considered liberalism, this modern ideology is based on the freedom of the individual, unlike the other two ideologies, the freedom of each person for liberalism has the highest meaning. But liberalism also has problems with the metaphysical basis of the idea of freedom. The ideas of the English philosopher Sir I. Berlin became decisive for the self-positioning of liberals in discussions about the essence of political rights. He actually created “conceptual slots” for the modern “left” and “right” understanding of political rights and freedoms, ie his classification of freedoms, their division into “negative” and “positive” is a watershed in the debate on political rights<sup>73</sup>.

What can be said about these approaches, given the cartography of positions on free will in analytical philosophy. Negative freedom (freedom “from”) is based on metaphysical libertarianism, a strong modal and autocausal understanding of free will. Because if we

---

<sup>73</sup> Oleg Davydov, *Negative and positive freedom in the context of social life*, Russian Journal of Education and Psychology, p. 5 (49), 2015, 216.

do not postulate strong freedom of will, which is necessary for strong responsibility, it is unclear how it is possible to morally justify those bad consequences for people that can be described in the category of “merit”. Historically, the origins of liberal theories presupposed the existence of a metaphysical libertarian agent - for example, the classical liberals J. Locke, I. Kant and A. Smith were believers, so they allowed responsibility and merit in the strong sense provided by the substantial nature of the human soul. By negatively understanding freedom, we actually claim that people morally deserve everything they receive, but this does not go well with naturalistic theories, the thesis of the causal isolation of the physical world, biological data, and so on. Without the postulation of an agent-substance or abnormally causal events-decisions, it is difficult to explain how one can deserve something negative, provided that the very possibility of getting something depends on those factors that are beyond human control. Therefore, political liberals need to prove the existence or at least the possibility of the existence of a metaphysical libertarian agent, that is, to defend the truth of metaphysical libertarianism. Positive freedom (freedom “for”), in turn, correlates well with compatibility, it is obvious that it is not compatible with hard incompatibilism, as it hard incompatibilism excludes the possibility of the existence of freedom in any sense. The compatibility of understanding free will as an opportunity to act voluntarily bypasses the problems of determinism, indeterminism, modal alternatives to do otherwise and the causality of the causal agent. However, the liability for such freedom will be more limited. And if we prove that the factors that causally determine human abilities are outside the limits of guiding control and really take place in our world, then the responsibility of people for their actual life and financial situation can be rightly questioned. Proponents of negative freedoms, liberals, to be consistent in their understanding of freedom and responsibility must 1) to justify the need for the existence of a metaphysical agent or anomalous causal significance of human decisions (which so far no one has succeeded) 2) or, speaking out against positive freedoms, in the case of proving, for example, a strong causal effect of genes<sup>74, 75</sup>, be consistent and advocate for absence compulsory maintenance of the disabled, frail elderly and orphans at the expense of the state and taxpayers. Because if we believe that the determination of intellectual abilities by genes that affect the possibility of decent work and life is not a reason to ensure positive freedoms (for a dignified existence), then why should we believe

---

<sup>74</sup> 11. Dorret Boomsma, Jurgen van Baal, *Genetic influences on childhood IQ in 5- and 7-year-old Dutch twins // Developmental Neuropsychology*. – 1998. – Vol. 14., 115–126.

<sup>75</sup> John Clinton Loehlin, *Partitioning environmental and genetic contributions to behavioral development // American Psychologist*. - 1989. - Vol. 44. – 1285–1292.

that orphanhood, age-related weakness or disability should be a reason to establish the right to benefits from positive freedoms? Both factors are not chosen by people, so inconsistently treat their role in the legitimacy of the justification of positive rights and freedoms.

### **Negative freedoms**

In addition, negative freedoms, in addition to socially unacceptable consequences in the form of reasonableness of refusal to fund the disadvantaged, are based on a strong understanding of responsibility as the self-worth of merit, which implies a strong metaphysical freedom of will. Political liberalism without metaphysical libertarianism cannot defend the thesis that people deserve their position, which they come to through elections, which, in turn, without metaphysical libertarianism, are determined by factors beyond their control. Also, liberal ideology is fundamentally incomplete in its definition of freedom. For example, consistent liberal views prohibit regulating the income levels of large corporations, which will be able to get so rich that other entities will have virtually no opportunity to defend themselves against lobbying for anti-liberal laws that will benefit those corporations. We attribute this to the fact that the fundamental metaphysical understanding of freedom (as freedom of will), which historically and conceptually precedes liberalism, does not involve counterfactual analysis. The republican approach is fundamentally different. O. Glukhov comments on the position of the most famous republican F. Pettit: «The fundamental amendment that Pettit makes to the liberal understanding of freedom allows us to bridge the gap between the real and the ideal. Republicanism sees the source of political evil in the “human factor” – in “arbitrariness”, which leads to human dependence on man. The republican principle of freedom excludes the “human factor” from politics. According to the well-known thesis, the republic is the power of laws, not people. Consistently applying the principle of non-dominance as a litmus test to all areas of politics, Pettit reveals and neutralizes all “arbitrary” moments, obtaining a smooth regular version of political life, that is, nothing more than a political ideal.»<sup>76</sup>

If we understand freedom as non-dominance, then actions that have at least the potential to encroach on the freedom of others are considered unacceptable. That is, such an understanding of freedom is very well superimposed on the combitivist counterfactual analysis of the possibility of realizing one's own desires, even if they were completely

---

<sup>76</sup> Alexey Glukhiv, *Republicanism: correction of the "crooked hewn board"*, *Philosophical and Literary Journal «Logos»*, vol. 28, no. 2 (123), 2018, 259.



different. Liberalism does not have the conceptual resource to defend against its opponents, who can use liberal means to accumulate energy and resources to combat liberalism itself. With liberal ideology, it is possible to accumulate so many resources to destroy liberalism itself and abolish all liberal rules, but liberals, unaware of other people's motives, have no reason or right to prevent their ideological enemies from reaching such power that they (enemies of liberalism) can to destroy liberalism and the liberals themselves. Therefore, from the republican point of view, it is necessary to theoretically and politically destroy liberalism, at least in order to exclude the very possibility of a state of affairs in which people who gain power under liberal rules will begin to destroy liberals themselves.

Republicanism, we can say, understands freedom as the inadmissibility of interfering in the affairs of others in all possible worlds – and this is a very compatibilistic analysis of freedom. In this respect, republicanism, unlike liberalism, does not set itself a “conceptual bomb” that will explode as soon as its opponents, following its own rules, become strong enough to establish a dictatorship and refute all previous rules of public life. Thus, just as the compatibility of the understanding of free will is conceptually better than the metaphysical libertarian understanding, so the republican understanding of political freedom is better than the liberal one. The republican analysis of political freedom as non-dominance is very similar to the counterfactual combitalist understanding of freedom as the ability to act according to one's own will, even if it was different. If we turn over this compatibilistic understanding, we can conclude that republicanism understands freedom as the factual and counterfactual impossibility of acting against the freedom of others. Both compatibilism and republicanism operate in the space of counterfactual analysis, which we consider the most productive. In metaphysics, counterfactual analysis does not lead to unsolvable conceptual problems, and in politics – to ideological suicide.

That is why we see the tandem of compatibilism and republicanism productive in both theoretical and practical terms – these teachings from different fields of knowledge can successfully complement each other, and this seems to be much more promising than liberalism in politics and libertarianism in metaphysics. About the advantages of republicanism over other ideologies of modernism – Marxist communism and “ideologies of the 3rd way” and say nothing. We have also demonstrated their metaphysical failure in terms of fundamental personal freedom even earlier when we have shown how these totalitarian ideologies destroy any agency of a large number of individuals (in the case of racism) and the agency of all individuals in general (in the case of Marxist communism).

\*\*\*

In this article, we have considered the insurmountable difficulties faced by fundamental freedom of will, if we assume that the world really has hidden metaphysical attitudes of modern ideologies. Modern ideologies cannot satisfy the principle of correct notions of personal freedom, because communism and Nazism do not allow free will on the basis of which it would be possible to build a working theory of responsibility. Liberalism, on the other hand, presupposes the postulation of too strong an auto-causal agency and a strong moral and ethical responsibility, which cannot be well combined with the naturalistic system of the world. We have found a “golden mean” between these extremes in the form of republican doctrine. Using the conceptual apparatus of modern analytical metaphysics of free will, we have shown that there is a strong conceptual-structural similarity between the compatibilistic analysis of the metaphysics of freedom and the republican analysis of political freedom as non-dominance; this similarity is that both approaches appeal to counterfactual analysis. As we have shown, counterfactual analysis solves metaphysical problems by the free will of compatibilistic theory, and we have shown that with its help the republican program also successfully avoids metaphysical and practical-political problems. Based on this, we believe that further research at the intersection of political and metaphysical analysis of freedom in the space of counterfactual approach may have a conceptual perspective, scientific value and political utility.

### **Bibliografia:**

1. Boomsma Dorret, van Baal, Jurgen, *Genetic influences on childhood IQ in 5- and 7-year-old Dutch twins // Developmental Neuropsychology*. – 1998. – Vol. 14., 115–126.
2. Davydov, Oleg, *Negative and positive freedom in the context of social life, Russian Journal of Education and Psychology*, p. 5 (49), 2015, 216.
3. Dennett, Daniel, *Brainstorms: philosophical essays on mind and psychology*. Gloucester: MIT Press, 1981, 336–338.
4. Dydrov Artur, Regina Penner, *New about freedom in the German philosophical tradition: I. Kant, G. Hegel, K. Marx, Bulletin of Khmel'nitsky State University*, 2014, 28.
5. Fischer, John Martin, *Deep control: essays on free will and value*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 243.

6. Frankfurt, Harry *Alternative possibilities and moral responsibility, Moral responsibility and alternative possibilities. Essays on the Importance of alternative possibilities, ed. by D. Widerker & M. McKenna. Burlington: Ashgate, 2003, 339–345.*
7. Glukhiv, Alexey, *Republicanism: correction of the" crooked hewn board, Philosophical and Literary Journal «Logos», vol. 28, no. 2 (123), 2018, 259.*
8. Gofman, Alexander, *Elitism and racism: philosophical and historical views of A. De Gobino, Society and Law, no. 4 (6), 2004, 26.*
9. Kane, Robert Hilary, *The Oxford handbook on free will. New York: Oxford University Press, 2011, 672.*
10. Loehlin, John Clinton, *Partitioning environmental and genetic contributions to behavioral development // American Psychologist. - 1989. - Vol. 44. – 1285–1292.*
11. O'Connor, Timothy, *Persons and Causes: The Metaphysics of Free Will. N.Y.: Oxford University Press, 2000, 67–88.*
12. Pereboom, Derk, *Living without free will. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 225–227.*
13. Strawson, Peter Frederick, 1962 [1993], *Freedom and Resentment, in Proceedings of the British Academy, Reprinted Fischer and Ravizza 1993, 45–66.*

Ростислав Дмитрович Фанагей  
Rostyslav Fanahei  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка, Київ (Україна)  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
Kyiv (Ukraine)  
[rostyslav.fanahei@gmail.com](mailto:rostyslav.fanahei@gmail.com)  
ORCID: [0000-0001-8640-082X](https://orcid.org/0000-0001-8640-082X)  
DOI: <https://doi.org/10.34768/spgp-gx88>



Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **“Просторова оптика” урбанізму в українському контексті *Spatial optics* of Urbanism in Ukrainian Context**

### **Abstract**

The article is dedicated to the actualization of the interdisciplinary spatial perspective as a study of the experience of living-experiencing in the horizon of human history. Despite the fact that increasing attention to the problem of urban space in XX-XXI centuries is caused by intensive industrial and post-industrial urbanization, it's being considered that the city itself has always been the embodiment of social specialization. Now we observe not the formation of a new spatial subject of study, but the "spatialization" of the research perspective. The main trend of modern spatial theory is not just urbanism but its human dimension in sensory fragmentation. According to this, it is assumed that planning and studying of urban space abandon Modern unifying and rational representations of space and re-actualize the rejected sensorial spaces of representation. And although such postmodernization de-differentiation is not neoconservative, in the Ukrainian discourse, these searches for non-repressive solutions are often limited by "rethinking", re-actualization of pre-modern issues – the question of symbols, images, archetypes – or absolutizing of aesthetic-subjectivist perspective. Although both of these options are reductionist for the study of space – they actualize spatial

themes, but not optics – it is a good illustration of the outlined research trend that indicates the prospects for further development of spatial theory in Ukrainian science.

**Key words:** spatial turn, urban space, practices, urbanism, space of representation.

**Ключові слова:** просторовий поворот, міський простір, практики, убанізм, простір репрезентації.

Базовою підставою та способом здійснення соціокультурної практики завжди є середовище чи простір буття. Іншими словами – простір для людини завжди є соціальним і завжди є проблемою, яку людина концептуалізує самою своєю практикою. Соціальний простір в своїй єдності із соціальною практикою не просто проживається, але й «переживається» та з певного періоду осмислюється кожною людиною. Сучасні глобалізаційні процеси все більше актуалізують необхідність дослідження культури саме в такому інтегративному соціально-просторовому розрізі. Адже вони не просто формують економічний простір товарних потоків чи ускладнюють міську структуру, насамперед, вони утворюють єдиний соціокультурний простір та ставлять перед нами проблему множинності – зокрема множинності конфліктних історій. Але ця множинність є просторова і для наближення до культурної єдності ми потребуємо розуміння саме цього нового просторового порядку.

Просторовий поворот (як і усі інші концептуалізовані повороти в гуманітаристиці ХХ ст.) не є єдиною теорією із спільною методологією та чіткими кордонами. Власне в цьому їх максимальна продуктивність для сучасних міждисциплінарних досліджень культури, або ж навіть можна сказати, що це єдиний можливий спосіб їх розвитку<sup>77</sup>. В межах загальної «логіки» поворотів<sup>78</sup> – просторовий локус є не просто актуалізацією питання простору (в результаті навіть навпаки) та спільної тенденцією його дослідження, це в першу чергу зміна оптики, кута зору оцінки сучасності. Власне це і є головним в ньому - досліджувати через простір, а не сам простір. Це найбільш просто ілюструється реляційним розумінням простору Девідом Харві<sup>79</sup>: простір існує

---

<sup>77</sup> Yuliya Bedash “Prostranstvo kak problema postmetafizicheskoy filosofii“, *Topos* 1 (2009): 94–113.

<sup>78</sup> П'я Inishev “Ikonicheskiy povorot” v teoriyakh kul'tury i obshchestva”, *Logos* 1 (2012): 184-211.

<sup>79</sup> Devid Kharvi “Prostranstvo kak klyuchevoye slovo”, *Topos* 1 (2011): 10–38.

виключно у відношенні об'єктів та відношенні людини до цього відношення. Бенно Верлен<sup>80</sup> у своєму проєкті географії, як соціальної науки, не хоче розглядати простір і прямо каже: «те що соціальний світ виробляється та відтворюється соціальними діями, означає, що саме дії, а не «простір», складають цей світ»<sup>81</sup>. Тому Д. Харві стверджує: «питання того, що таке простір, замінений питанням: яким чином різні людські практики створюють і використовують різні концептуалізації простору»<sup>82</sup>.

Але що ж тоді має/може розглядатися через цю оптику? Ми б узагальнили це таким чином - повсякденну практику тіла, яка здійснює простір та здійснюється у просторі. Власне «здійснювати/здійснюватися» в їх взаємооберненості постає для нас основною складністю, але це за суттю – «складеність», яка розкривається в своїй розділеності/єдності. Зв'язок тіла та простору ми маємо розуміти як взаємозалежність у сформульованій Анрі Лефевром услід за Ернестом Кассіером практичній тріаді, яка відображає структуру соціального простору в лефеврівському розумінні: соціальна практика (виробництво/відтворення) як сприйняття тілом - проживання, репрезентації простору як осмислення та простори репрезентації як переживання<sup>83</sup>. В даному випадку важливими є два останніх формулювання. Репрезентації простору – це просякнуті знанням концепції простору, які тяжіють до системи вербалізованих знаків. Простори репрезентації - це прихована символічно кодифікована сторона соціального життя, яка фактично виконує натуралізацію через символи пануючих суспільних відносин.

Есенцілізуючи ці категорії можна формулювати певну історію соціального простору та розуміти модернізаційну диференціацію як поступовий перехід від символічних просторів репрезентацій до раціональних репрезентацій простору, які постають «картографуванням» людської практики – з одного боку мова йде про дослідження, з іншого – про свідоме формування нових просторів для здійснення проєктів «підвищення її ефективності»<sup>84</sup>. Останнє можна розуміти й у прямому

---

<sup>80</sup>Benno Verlen “Obshchestvo, dejstvie i prostranstvo. Al'ternativnaya social'naya geografiya”, *Sociologicheskoe obozrenie* 2 (2001): 26–48.

<sup>81</sup> Verlen “Obshchestvo, dejstvie i prostranstvo. Al'ternativnaya social'naya geografiya”, 34.

<sup>82</sup> Kharvi “Prostranstvo kak klyuchevoe slovo”, 16.

<sup>83</sup> Henri Lefebvre, *Production of space*, trans. Donald Nicholson-Smith, (Oxford, Cambridge: Basil Blackwell Inc, 1991).

<sup>84</sup> Michel Foucault, *POWER/KNOWLEDGE Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, (New York: Pantheon Books, 1980).

фукіанському дисциплінарному дусі<sup>85</sup>, і в переносному значенні. Але головним є те що у розумінні і Анрі Лефевра, і Мішеля Фуко в модерному вимірі ці репрезентації як такі розуміються інструментами абстрагування, репресування та відчуження людини, або ж якщо менш ангажовано – то як мінімум ефективної структуралізації.

Ми ж хочемо звернути увагу на те, що в сучасних умовах постмодернізаційної дедиференціації відбувається змішування двох модусів соціального простору: раціональне дослідження/планування спрямовується у лоно проживання-переживання: відтворення просторів репрезентації.

### **Міський простір як дослідницька проблема**

Доречним буде питання: про який саме простір йде мова та про яке саме планування йде мова? Наразі відповідь є очевидною: мова йде про міський простір та урбаністику. Саме по собі формування урбаністики відображає по-новому поставлене питання простору – необхідність дослідження для планування. А іншими словами - наділення людиновимірністю – як теоретично, так і практично. Аби було точніше, треба скоріше казати не про урбаністику (бо цей термін розуміється скоріше у практичному вимірі), а про урбанізм, як одночасно і міждисциплінарний тренд, і певну оптику – рефлексованість «стилю життя».

Акцент саме на міському просторі в сучасних надурбанізованих умовах інтуїтивно зрозумілий, але проблематичність щільного проживання спеціалізованої і стратифікованої великої кількості людей (власне розуміння міста Луїсом Віртом<sup>86</sup>) вже остаточно осягалась на початку минулого століття зокрема Чиказькою школою<sup>87</sup>. Більш того, на хвилі індустріальної урбанізації місто постало проблемою ще для «мастодонтів соціології» – Георга Зіммеля та Еміля Дюркгайма. Але міський спосіб життя для них певним чином еквівалентний наслідкам формування нового режиму накопичення: органічна солідарність обертається міською аномією. І хоча ще не йде наразі мова саме про місто, як історично-самодостатній специфічний спосіб спів-

---

<sup>85</sup> Michel Foucault, *Discipline and punish. The birth of the prison*, trans. Alan Sheridan, (New-York, Pantheon Book, 1978).

<sup>86</sup> Virt, Luis. "Urbanizm kak obraz zhizni". w: *Izbrannye raboty po sociologii: Sb.perevodov*, Luis Virt, 93-118. Moskva: INION RAN, 2005.

<sup>87</sup> Park, Robert Ehzra. "Gorodskoe soobshchestvo kak prostranstveinaya konfiguraciya i moral'nyj poryadok". W: *Izbrannye ocherki: Sb. Perevodov*, Robert Ehzra Park. Moskva: INION RAN, 2011.

причетності – веберівське «Місто» тут залишається вкрай описовим - формується вектор подальшого формування гуманітарного знання, і, відтак, проблема людини набуває виміру проблеми містянина. Вже для Роберта Е. Парка місто постає головною лабораторією дослідження людської взаємодії<sup>88</sup>. Але для нас головним є не те, що соціальна наука відповідала на виклик історії - історія почала трансформуватися під впливом міста. Л.Вірт пише, що «місто як спільність розпадається...на розподіл праці, який виходить далеко за межі безпосередньо міста та обплутує собою весь світ»<sup>89</sup>. Трохи пізніше Льюїса Мамфорд<sup>90</sup> стверджував, що місто не тільки концентрує та фокусує різні практики, але й збільшує їх соціальну ефективність і значимість. Це точка максимальної концентрації. Місто є формою та символом інтегрованих суспільних відношень – і в такому випадку ми й можемо сказати про можливість здійснення цих відношень саме у просторі міста. Місто – це не «place for» практик та їх матеріальних локалізацій, це – «seat of», адже воно саме здійснюється практиками, є надлишком їх просторової єдності<sup>91</sup>.

Ще пізніше, Джейн Джейкобс скаже, що не сільськогосподарська революція утворила надлишок, як запоруку утворення міст, а самі міста утворили надлишок<sup>92</sup>. Більш того, будь-яка принципова зміна в людському суспільстві була зумовлена творчими засобами економії часу за рахунок проживання у концентрованих міських поселеннях. Подібним чином Едвард Соджа стверджує, що міста самі по собі здійснюють каузальний вплив на соціальне життя, більш того, він стверджує, що і А. Лефевр вважає, що усі форми соціального життя та відношень виникають й розвиваються в матеріально реальному та соціально уявному контексті міст<sup>93</sup>.

Зворотною стороною формування такої дослідницької перспективи можна вважати трансформації планувальних стратегій – від інженерії до урбаністики – від утворення форм для здійснення функцій до утворення умов для здійснення практики. Акцент саме на спільних (повсякденних) практиках і є тією людиновимірністю

---

<sup>88</sup>Park, Robert Ezra. “Predlozheniya po issledovaniyu chelovecheskogo povedeniya v gorodskoj srede”. W: *Izbrannye ocherki: Sb. Perevodov*, Robert Ezra Park. Moskva: INION RAN, 2011.

<sup>89</sup>Virt, “Urbanizm kak obraz zhizni”, 117.

<sup>90</sup>Lewis Mumford, *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, (New-York: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1961).

<sup>91</sup> Lewis Mumford, *The culture of the cities*, (San Diego/New York: A Harvest/HBJ Book, 1970).

<sup>92</sup> Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, (New York: Random House, Inc, 1992).

<sup>93</sup> Ehdvard Soja “Kak pisat' o gorode s točki zreniya prostranstva?”, *Logos* 3 (2008): 130–140.



міського питання у межах нової просторової перспективи – місто здійснюється в людських практиках, людина здійснюється в міських практиках.

### **Пост-фордистське місто: зміна повсякденної практики**

Але будучи концентрованим втіленням, або навіть джерелом, усієї соціальної системи, міський простір змінює свої практичні настанови в ХХ столітті в загальному руслі зміни режиму накопичення - те «як люди виробляють певну продукцію і як вони її споживають»<sup>94</sup> – від фордизму та пост-фордизму. Це перехід до існування капіталу в вимушено глобальному масштабі, який потребує постійного відтворення зв'язку вимушено (тут наразі немає можливості заглиблюватися в це питання) постіндустріального центру та індустріальної периферії.

Проте постфордистські студії не обмежуються цим, так за Девідом Гартманом: «соціальні протиріччя, породжені економічним розвитком, необхідно виражаються у формах культурного виробництва»<sup>95</sup>. Так модернізм як культурна парадигма утворився у відповідь на соціальні протиріччя, викликані способом виробництва та споживання фордистського виробництва. Саме масове фордистське виробництво потребувало утворення попиту на продукт та контролю споживання - задля покриття пропозиції єдиним варіантом було залучення робочого класу до споживання. Через тотальний контроль над виробництвом та споживанням людина фордистського суспільства мала перетворитися із суб'єкта на абстрактний об'єкт, який повністю вписаний у раціоналізовану систему та може бути в ній повністю контрольованим. І якщо частина модерністів-авангардистів намагалася ліквідувати лінійність та евклідовий простір для вирішення поставленого питання часу-простору та ідентифікації як певної проблеми, то Ле Кербюзьє не просто утворив машинну естетику, як «нову об'єктивну реальність, яка підпорядковувалася абстрактним раціоналізованим формам фордистського масового виробництва, як результату неунікного матеріального прогресу людства»<sup>96</sup>, а заклав підвалини планувального мета-проекту.

---

<sup>94</sup> Scott Lash, *The Sociology of Postmodernism*, (London and New York: Routledge, 2013), 11.

<sup>95</sup> Gartman Devid. "Postmodernizm ili logika kul'tury postfordizma?". w: *Postfordizm: koncepcii, instituty, praktiki*, 18-52. Moskva: ROSSPEHN, 2015, 22.

<sup>96</sup> Gartman, "Postmodernizm ili logika kul'tury postfordizma?", 26.

І хоча постфордистські студії не підпорядковують своє розуміння «культурної парадигми» економічному базису, в таких формулюваннях неможливо розглядати ні сам пост-фордизм, ні «пост-модерність» загалом. Адже перформулюючи наведене вище формулювання можна сказати, що нині соціальні протиріччя, породжені культурним виробництвом, виражаються в економічному розвитку – виробництво підпорядковане споживанню, криза фордистського виробництва була зумовлена необхідністю переходу до спеціалізованих ніш споживання. Тут може виникнути питання - яким це чином ми прирівнюємо культурне виробництво запитам споживання. Пояснити це можна завдяки Скоту Лешу та його «режиму сигніфікації», який існує на рівні із «режимом накопичення» та становить єдність економіки культури і певного «способу сигніфікації». І якщо своєю економікою культури, С. Леш максимально звужує сферу культури, то перехід від модернізму до постмодернізму як зміна способів сигніфікації дозволяє розуміти усе сучасне виробництво як культурне: «Якщо модернізація культури була процесом диференціації, то постмодернізація є процесом де-диференціації»<sup>97</sup>.

Модернізація культури базувалася на раціональній автономізації окремих сфер культури, які у своїй автономності були принципово самореферентними/самовизначеними, як і модерна парадигма в цілому. Постмодернізація призводить до встановлення гегемонії естетичного над етичним та морально-політичним. Якщо доповнювати це «бодрівщиною», то естетизація стає ядром споживання - не просто як основи режиму накопичення, але і як нової антропології<sup>98</sup>. На зміну слову, яке у модернізмі грало основну роль у сигніфікації, приходять візуальний образ, який призводить до де-диференціації самої сигніфікації, адже наділяє саму «реальність» значеннями репрезентації, а не навпаки, як було раніше. С. Леш стверджує про перехід від «дискурсивного» означення до «фігуративного/образного» означення, або ж від естетики інтерпретації до естетики відчуттів.

Повернімося до центральної думки - місто почали розуміти/здійснювати не через репрезентації простору, а через реактуалізацію просторів репрезентації. На думку А.Лефевра, саме в урбаністичному модернізмі - у Вальтера Гропіуса та Ле Корбюзьє –

---

<sup>97</sup> Lash, *The Sociology of Postmodernism*, 21.

<sup>98</sup> Jean Baudrillard, *The Consumer Society Myths and Structures*, (London: SAGE Publications, 1998).

вперше було актуалізоване саме виробництво простору. Раціональність та революційність їхніх задумів зробили очевидним факт того, що немає необхідності створювати нові речі, не створюючи нового простору. Така теза розкриває архітектурний модернізм, з одного боку, як ствердження максимально модерної раціональної репрезентації простору, яка реалізується в реальних проектах. З іншого боку, це є способом пошуку вирішення соціальних протиріч, викликаних фордистською індустріалізацією, які можна окреслити тезою Д. Гартмана: «єдиним способом уникнення революційних турбувань була переорієнтація промисловості та культури з метою найбільш повного задоволення потреб мас, особливо в сфері житлового будівництва»<sup>99</sup>. В даному випадку архітектура необхідно була пов'язана з масовим виробництвом та вірою у їх спроможність принести економічний прогрес у маси.

Але фордизм призвів до кризи індустріально розвинутих країн. У таких умовах необхідність стабілізувати вільний ринок призвела до формування теорій «планізму», як на рівні планової економіки Кейнса, так і формування тотальної технократичної концепції. Так Тал Камінер зазначає, що втілення цієї теорії у всіх сферах життя має бути описане як «перетворення суспільства в завод-гігант або величезний конвеєр, тобто утворення суспільства максимальної ефективності та стандартизації»<sup>100</sup>, яке базувалося на вже сформованих модерністських урбаністичних ідеях.

Зважаючи на те, що плановим методом вирішити кризу організаційно перенасичених національних індустріальних економік не вдалося та відбувся вихід капіталу на глобальний рівень і вимушена постіндустріалізація – сформований модернізмом раціональний міський простір став незадовільним. В умовах глобалізації економіки місто, як центр виробництва, остаточно втрачає своє значення, в той же час режим накопичення потребує міста. І нині стає зрозумілим, що «постфордистське місто – це глобальний центр, орієнтований на залучення фінансового капіталу»<sup>101</sup>. Розвинуте місто трансформується у центр офісів ТНК та для цього потребує власного брендування задля підвищення конкурентоспроможності – місто має демонструвати «культурну зрілість та життєві сили суспільства, досвідченність керівництва та високий

---

<sup>99</sup> Gartman, "Postmodernizm ili logika kul'tury postfordizma?", 18.

<sup>100</sup> Kaminer, Tal. "Krizis planirovaniya i postfordistskij gorod". W: *Postfordizm: koncepcii, instituty, praktiki*, 137-156. Moskva: ROSSPEHN, 2015, 139.

<sup>101</sup> Kaminer, "Krizis planirovaniya i postfordistskij gorod", 154.

міжнародний статус»<sup>102</sup>. У таких умовах саме рівень сигніфікації архітектурної практики стає основним у реорганізації міста – «культурна економіка», «культурна індустрія» – та підтримання через місто постфордистського режиму накопичення. Але це певною мірою зовнішній вимір питання, важливішим є увесь рівень повсякденної міської практики, який тепер базується на інфраструктурі «креативного міста»<sup>103</sup> для нового інтелектуального креативного класу<sup>104</sup>.

Отже, постфордистське місто відмовляється від раціональних репрезентацій простору та зосереджується на візуальній естетизованості та чуттєвому рівні повсякденної практики. Ця єдність візуального та практичного здійснюється у певному образі міста – не просто у візуальній знаковій статусності міста, описаній вище – а у відкритості «нозі та оку» для проживання-переживання, безвідносно осмислення.

### **Реактуалізація просторів репрезентації в дослідженні міста: вітчизняний контекст**

Такий вектор «розуміння» міста саме у теоретичному дослідженні в західно-європейському просторі склався ще у останній третині 20 століття (зокрема у Кевіна Лінча<sup>105</sup>), надалі ж він набував все більшої складності та міждисциплінарності. Найбільш показовим прикладом є урбан-естетика, яка демонструє не просто черговий виток посилення інтересу до міста як предмету дослідження, а трансформацію самого теоретичного знання. Так для Арнольда Берлеанта предметом урбан-естетики є «досвід-перебування-в-місті», місто для нього - це специфічний людський досвід. Мова йде про «...перехід від міської естетики (простору як установки) до міського естезису або чуттєвого сприйняття міста (міське довкілля як атмосфера), від простору декорування до простору добробуту»<sup>106</sup>, для нього «Ідея міста – лише ідеал, ідеал... Воно не є певною сутністю, яку ми переживаємо»<sup>107</sup>. І хоча Є. Буцикіна зазначає, що «сучасні естетичні дослідження ведуться бік-о-бік із більш практично орієнтованими

---

<sup>102</sup> Kaminer, “Krizis planirovaniya i postfordistskij gorod”, 147.

<sup>103</sup> Charles Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, (London, Sterling: Comedia, 2008).

<sup>104</sup> Richard Florida, *The Rise of Creative Class: and How It is Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, (New York: Basic Books, 2002).

<sup>105</sup> Kevin, Lynch, *Image of the city*, (Cambridge, London: M.I.T. Press, 1990).

<sup>106</sup> Berleant, Arnold. “Distant Cities: Thoughts on an Aesthetics of Urbanism”. W: *Aesthetics beyond the Arts*, Arnold Berleant, 105-115. Farnham, UK & Burlington, VT: Ashgate, 2012, 108.

<sup>107</sup> Berleant, “Distant Cities: Thoughts on an Aesthetics of Urbanism”.

дисциплінами»<sup>108</sup>, на нашу думку, це є скоріше прикладом внутрішньої зміни теорії під впливом досвіду міста та практики простору в цілому.

У вітчизняному ж дискурсі це питання гостро актуальне саме в останні десятиліття. Але ми звертаємо увагу саме на них не тільки через це, але й через те, що саме в українській рецепції проблематики міста фактурно проявляється специфіка вітчизняної гуманітаристики в цілому. Тут хочеться звернутись до Т. Тхоржевської, для якої «проблемою, вартою уваги, є способи «винайдення традиції» у міському просторі за умов радикальних перетворень»<sup>109</sup>. По-перше, це формулювання вказує на теоретичний тренд відмови від репрезентацій простору, адже мова йде для неї, насамперед, про реактуалізацію сільського/племенного досвіду, що історично було співставно із пануванням просторів репрезентації, хоча вони ними не обмежуються. По-друге, вона вказує на причини актуальності цього питання в українському контексті, адже ця думка обґрунтовується дослідницею через тези Л. Вірта та Манчестерської школи соціальної антропології - відносно дослідження індустріального міста початку ХХ століття та урбанізаційних процесів в Африці відповідно. Така співставність контекстів вказує на те, що український міський простір тільки зараз стикається із кризою постфордизму, але розуміння напів-периферійного положення у світ-системі диктує необхідність пошуку альтернативних розуміння/здійснення змін. По-третє, постановка проблеми виглядає вкрай нео-консервативно, що гарно відображає так би мовити мета-потребу української гуманітаристики – оформлення національної свідомості в майже пост-колоніальних умовах. Звичайно, що український урбаністичний дискурс не обмежується такими настановами – так згадуються, наприклад, фукіанська розробка Максима Карасьова<sup>110</sup>, лефеврівські конотації у Юлії Дружиніної. Зокрема остання намагається продемонструвати суперечливість простору як результату суспільних практик на противагу пануючій «серед багатьох дослідників тенденції зводити простір лише до

---

<sup>108</sup> Yevheniya Butsykina, “Dosvid perebuvannya-v-misti yak predmet estetyky povsyakdennogo“, Doksa 2 (2019): 196–206, dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188634](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188634), 196.

<sup>109</sup> Tetiana Tkhorzhevska, “Praktyky Osvoiennia miskoho prostoru: vynaidennia tradytsii?“, Doksa 2 (2019): 129-139, dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188762](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188762), 129.

<sup>110</sup> Maksym Karasiev, “«Dyvni obiekty» u misti“, Doksa 2 (2019): 157-169, dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188637](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188637)

вияву символічного коду, штучно переводячи його у статичний стан»<sup>111</sup>. Така претензія здається обґрунтованою, але тим не менш саме в таких проявах проступає зазначена нами тенденція. Так симптоматичною є актуальність у вітчизняному дискурсі міфології міста (Олександр Афанасьєв, Ірина Василенко<sup>112</sup>), символічного виміру (Світлана Стоян<sup>113</sup>), просторових архетипів (Оксана Кожем'якіна<sup>114</sup>), тощо.

Стосовно міфології міста треба зробити уточнення – О. Афанасьєв і І. Василенко ведуть мову про текстуальність міста, але не у дискурсивному, а у символічному вимірі. Хоча їхні формулювання, на нашу думку, відсилають до семіотики архітектури Умберто Еко<sup>115</sup>, більше - вони нагадують семіологічне розуміння міфологічного метарівня у Ролана Барта<sup>116</sup>. Але у будь-якому випадку акцент робиться саме на конотативному рівні, і модерно орієнтована текстуальність міста як організаційне проектування оберається людиновимірністю в множинності тривкого, але тотального прочитання символічного. З одного боку, вони кажуть, що «уявлення міста у вигляді тексту є спробою осмислення його в якості цілісного простору, в якому імена та символи націлені підкреслювати та “освячувати” його впорядкованість»<sup>40</sup>, але в той же час услід за М. де Серто протиставляють уніфікуючому офіційно-стратегічному прочитанню міста фрагментарне неофіційно-тактичне, надаючи перевагу останньому.

Якщо ж казати про О. Кожем'якіну, то вона в прямому сенсі реміфологізує розуміння міського простору. Специфіку міського простору дослідниця розглядає через призму архетипічної тріади Сергія Кримського «Дім-Поле-Храм», в рамках якої «архетип Дому постає локальним увиразненням конструювання відкритого життєвого

---

<sup>111</sup> Yuliia Druzhynina, “Vyrobnytstvo spilnykh prostoriv yak prysvoiennia miskoho seredovyscha: pereosmyslennia dosvidu budynkiv kultury”, Doksa 2 (2019): 170-179, dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188622](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188622), 171.

<sup>112</sup> Oleksandr Afanasiev, Iryna Vasylenko, “Naratyv i symvol v tekstualnomu prochyttanni mista”, Doksa 2 (2019): 32-41 dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188630](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188630).

<sup>113</sup> Svitlana Stoian, “Transformatsii symvolichnoi movy arkhitektury v suchasnomu prostori mista: kolizii dialohu ta konfrontatsii”, Ukrainski kulturolohichni studii 2 (2019): 98-102, dostup 10.10.2021: [http://ucs-univ.kiev.ua/images/archive/issue5/PRINT\\_visnyk\\_kulturolog\\_252019.pdf](http://ucs-univ.kiev.ua/images/archive/issue5/PRINT_visnyk_kulturolog_252019.pdf)

<sup>114</sup> Oksana Kozhemiakina, “Arkhetyt domu v hlobalno-hlokalnyh komfiguratsiiakh suchasnogo mista”, Doksa 2 (2019): 32-41 dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188639](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188639)

<sup>115</sup> Eko, Umberto. *Funktsyia y znak. Semyolohyia arkhitektury*. Moskva: Petropolys, 1998, dostup 18.10.21, [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko\\_Funk/index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko_Funk/index.php)

<sup>116</sup> Bart, Rolan. “Mif segodnya”. w: *Yzbrannye raboty: Semyotyka. Poetyka*, Rolan Bart, 72-130. Moskva: Prohress, 1994.

топосу у єдності соціокультурного, природного та сакральнo-символічного»<sup>117</sup>. Ця архетипічна тріада у синхронічному вимірі відображає потребу в безпеці та органічній причетності. Реактуалізація останнього вказує на кардинальну зміну перспективи розуміння міського простору, який як проблема поставав до цього диференційованим та сегрегованим. Більш того, міський досвід тут відноситься до «вітальних мереж переплетення матеріального та ідеального»<sup>118</sup>, що повністю корелюється із нашим розумінням просторів репрезентації. І в той же час використана дослідницею тріада, була спрямована С. Кримським першопочатково на дослідження витоків української ментальності.

Наостанок варто розглянути погляд Тетяни Суходуб<sup>119</sup>, яка відмовляється від соціального простору відношень та постулює необхідність розглядати топоси переживань - місця розгортання особистісних історій. Такий погляд є діаметрально протилежний думці О. Кожемякіної, для якої тріада архетипів є джерелом організації «культурного ландшафту спільного інтересу у вигляді публічного простору “Ми-у-світі”... на відміну від власно-особистого дому як локусу “Я-у-світі”»<sup>120</sup>. А Т. Суходуб пропонує залучення «ландшафтного мислення», в основі якого лежить дослідження зв'язку «місця» (топосу) (і власне місто певним чином редукується до нього) із процесом особистісного самоусвідомлення - інтелектуального і чуттєвого - «*topos* як “спільне”, навіть розділене з іншими, завжди буде залишатися тільки “моїм”»<sup>121</sup>.

Така суб'єктивізація здається нам в цілому редукціоністською відносно просторової проблематики, але важливим для нашої думки є «пост-гайдегерівське» розуміння дослідницею топосу, як такого, що народжується «присутністю» людини і в той же вписує людину в світ «не стороннім споглядачем чи спостерігачем, а «присутнім»<sup>122</sup>. І хоча варіант Т. Суходуб є не таким радикальним як у Ганса-Ульріха

---

<sup>117</sup> Oksana Kozhemiakina, “Arkhetyp domu v hlobalno-hlokalnyh komfiguratsiakh suchasnogo mista“, 107.

<sup>118</sup> Oksana Kozhemiakina, “Arkhetyp domu v hlobalno-hlokalnyh komfiguratsiakh suchasnogo mista“, 105.

<sup>119</sup> Tetiana Sukhodub, “Toposs yak predmets i problema filpspfskogo dyskursu“, Doksa 2 (2019): 21-31, dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188617](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188617)

<sup>120</sup> Oksana Kozhemiakina, “Arkhetyp domu v hlobalno-hlokalnyh komfiguratsiakh suchasnogo mista“, 106.

<sup>121</sup> Tetiana Sukhodub, “Topos yak predmets i problema filpspfskogo dyskursu“, 28.

<sup>122</sup> Tetiana Sukhodub, “Topos yak predmets i problema filpspfskogo dyskursu“, 25.

Гумбрехта<sup>123</sup>, для якого просторово-тілесна присутність невід’ємна від тактильного досвіду, він усе одно вписується у його протиставлення «культури присутності» (яка співставна із єдністю просторової практики та просторів репрезентації у термінах А. Лефевра) модерній «культурі значення».

Радикальність Т. Суходуб у її відмові від соціального простору, але саме він в її формулюваннях і може розглядатися нами як панування «значень» та «репрезентацій», які уможливають відношення до «картини світу», як організації не тільки речей та явищ навколо, але й суспільних відносин: «“Місце” (*topos*) як поняття та соціокультурний феномен людського буття прийшло на зміну “простору”...Якщо соціальний простір в цілому фіксував освоєність світу людиною в його історії, то “місце” визначає унікальність буття людини, висвічуючи його справи, життя духа та тіла в контексті особистісної “присутності” в світі»<sup>124</sup>.

\*\*\*

Актуалізація міждисциплінарної просторової перспективи, як дослідження досвіду проживання-переживання в горизонті людської історії, в сучасних дослідженнях відбувається більшою мірою відносно критично проблемного міського простору. Але місто завжди саме по собі було втіленням соціальної спеціалізації, і наразі відбувається не формування нового просторового предмету дослідження, а “просторовізація” дослідницької перспективи.

Основним трендом сучасної просторової теорії є не просто урбанізм, а його людиновимірність в чуттєвій фрагментованості. Проектування та дослідження міського простору відмовляються від модерних уніфікуючих та раціональних репрезентацій простору і реактуалізують відкинуті тілесно-чуттєві простори репрезентації.

І хоча подібна постмодернізаційна де-диференціація не є неокосервативізмом, в українському дискурсі ці пошуки не-репресивних рішень часто обмежуються “перевигадуванням”, реактуалізацією до-модерної проблематики – піднімаються питання символів, образів, архетипів. Іншим же варіантом є абсолютизація естетико-суб’єктивістської проблематики. Хоча обидві ці перспективи є редукаціоністськими для дослідження простору – актуалізують просторову тематику, але не оптику – вони

---

<sup>123</sup> Gumbrecht, Hans Ul'rikh. *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhет peredat' znachenie*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.

<sup>124</sup> Tetiana Sukhodub, “Topos yak predmets i problema fil'pspfskogo dyskursu“, 28.



в своїй утрованості постають гарною ілюстрацією окресленого дослідницького тренду та вказують на перспективи подальшої розробки просторової теорії у вітчизняній науці.

## References

1. Afanasiev, Oleksandr, Vasylenko, Iryna. "Naratyv i symvol v tekstualnomu prochyttanni mista". *Doksa* 2 (2019): 32-41. Dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188630](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188630).
2. Berleant, Arnold. "Distant Cities: Thoughts on an Aesthetics of Urbanism". W: *Aesthetics beyond the Arts*, Arnold Berleant, 105-115. Farnham, UK & Burlington, VT: Ashgate, 2012, 108.
3. Druzhynina, Yuliia. "Vyrobnytstvo spilnykh prostoriv yak prysvoiennia miskoho seredovyshcha: pereosmyslennia dosvidu budynkiv kultury". *Doksa* 2 (2019): 170-179. Dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188622](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188622).
4. Foucault, Michel. *Discipline and punish. The birth of the prison*, trans. Alan Sheridan. New-York, Pantheon Book, 1978.
5. Foucault, Michel. *POWER/KNOWLEDGE Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.
6. Gartman, Devid. "Postmodernizm ili logika kul'tury postfordizma?". w: *Postfordizm: koncepcii, instituty, praktiki*, 18-52. Moskva: ROSSPEHN, 2015, 22.
7. Gumbrekht, Hans Ul'rikh. *Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhet peredat' znachenie*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
8. Kaminer, Tal. "Krizis planirovaniya i postfordistskij gorod". W: *Postfordizm: koncepcii, instituty, praktiki*, 137-156. Moskva: ROSSPEHN, 2015.
9. Kharvi, Devid. "Prostranstvo kak klyuchevoe slovo". *Topos* 1 (2011): 10–38.
10. Kozhemiakina, Oksana. "Arkhetyp domu v hlobalno-hlokalnyh komfiguratsiakh suchasnogo mista". *Doksa* 2 (2019): 32-41. Dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188639](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188639).
11. Landry, Charles. *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. London, Sterling: Comedia, 2008.
12. Lash, Scott. *The Sociology of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2013.
13. Lefebvre, Henri. *Production of space*, trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell Inc, 1991.
14. Lefebvre, Henri. *State, space, world : selected essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

15. Lynch, Kevin. *Image of the city*. Cambridge, London: M.I.T. Press, 1990.
16. Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New-York: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1961.
17. Mumford, Lewis. *The culture of the cities*. San Diego/New York: A Harvest/HBJ Book, 1970.
18. Sukhodub, Tetiana. “Topos yak predmets i problema filspfskogo dyskursu“. *Doksa 2* (2019): 21-31. Dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188617](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188617).
19. Tkhorzhevskaya, Tetiana. “Praktyky Osvoiennia miskoho prostoru: vynaidennia tradytsii? “. *Doksa 2* (2019): 129-139. Dostup 18.10.2021, DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188762](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188762).
20. Verlen, Benno. “Obshchestvo, dejstvie i prostranstvo. Al'ternativnaya social'naya geografiya”. *Sociologicheskoe obozrenie 2* (2001): 26–48.
21. Virt, Luis. “Urbanizm kak obraz zhizni”. w: *Izbrannye raboty po sociologii: Sb.perevodov*, Luis Virt, 93-118. Moskva: INION RAN, 2005.

Марина Богданова  
Maryna Bogdanova<sup>125</sup>  
Бердянський державний  
педагогічний університет, Бердянськ (Україна)  
[mishukmarina36@gmail.com](mailto:mishukmarina36@gmail.com)  
ORCID:0000-0003-2485-4425  
DOI: <https://doi.org/10.34768/3xpt-k178>



Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## ПОВІСТЬ Б. ПОЛЯНИЧА «СІМ ЗОЛОТИХ ЧАШ»: СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

The historical story of B. Polianych “Seven golden cups”: the divinity of historical memory’s poetics.

### Abstract

In the article there have been analyzed the historical memory’s poetics in the story of B. Polianych “Seven golden cups” from the position of general ethic, local, personal levels. There have been considered author’s views as a founder and active participant of the Lviv literary society “Logos”.

The author has studied the composition and plot of the work. So, compositionally it consists of twelve parts. In every part the author depicts the solution of Ukrainians’ political questions after defeat of Ukrainian-Swedish troops near Poltava. That’s why the image of a dream state of Ukrainians consists of numerous dialogues, military, church and public leaders. According to it there are two plot lines – state, religious. There have been defined memory places – Hamburg, Lviv, Rome where the important events for Ukrainian people took place.

---

<sup>125</sup> Bogdanova Maryna Mykolayivna is Associate Professor (Ph.D.) of the Department of Ukrainian and Foreign Literatures and Comparative Literary Studies at Berdyansk State Pedagogical University. The main direction of scientific activity is historical prose, the phenomenon of memory in the historical prose of writers of the Ukrainian diaspora in the second half of the twentieth century.

So, one of the geographic memory places of the story is Hamburg, where on the Japan ship the vice graph Chevalier de Meson Ruzh meets with the leader of military government of Japan – Great Shogun Tokugawa. In Hamburg the fate of Ukraine is decided. The next geographical memory place is Lviv, the Sent jour mountain, where Atanasii Sheptytskyi in the dialogue with Fedir Sheptytskyi discuss Ukrainian problems. Rome is presented as a geographical, cultural and religious memory place, which is associated with Catholic Church. The traumatic memory place – Baturyn – appears from Ostapenko's memories, in which one by one came crippled images of Ukrainians.

**Keywords:**

historical memory, traumatic memory, identity, historical novella, poetics, genre.

У статті проаналізовано поетику історичної пам'яті в повісті Б. Поляничка (справжнє ім'я – Григор Лужницький) «Сім золотих чаш» з позиції загальноетичного, локального, особистісного (авторського) рівнів. Окреслено погляди автора як засновника та активного учасника Львівського літературного товариства «Логос». Простежено авторський задум твору – зображення політичної ситуації українців після поразки україно-шведських військ під Полтавою. Приділено увагу дослідженню діалогів персонажів. Вони розкривають ціннісну орієнтацію героїв, ставлення до історичних процесів, політичного життя. Проаналізовано образ омріяної України, що постає з розповідей впливових політичних діячів, військових, церковних і державних лідерів. Розкрито специфіку художнього осягнення української історії в історичній повісті. З метою осмислення творчості Г.Лужницького в контексті соціокультурних тенденцій епохи застосовано культурно-історичний метод, що дав можливість простежити націософську концепцію автора в творі. Проаналізовано своєрідність вигадки, домислу та історизму в творі. Досліджено сюжет повісті «Сім золотих чаш», якому наявні дві лінії: перша – державницька, пов'язана з молодим дипломатом Андрієм Войнаровським, та його діяльністю щодо виборювання незалежності українського народу, а друга – релігійна, яка розкриває діяльність Федора Шептицького, що дбав про збереження Української греко-католицької церкви. Виокремлено місця пам'яті – Гамбург, Львів, Рим, де відбувалися вирішальні події для українського народу. Проаналізовано Батурин як місце травматичної пам'яті.

Ключові слова: історична пам'ять, травматична пам'ять, ідентичність, історична повість, поетика, жанр.

Сьогодні українське суспільство вкотре замислюється над питанням національної ідентичності, яку визначають не тільки етнічні критерії, а й ціннісні орієнтації. Взаємопов'язаними категоріями є: цінності → національна свідомість, національна ідентичність ← історична пам'ять. Варто зазначити, що питання історичної пам'яті стало предметом багатьох досліджень гуманітарної науки. Історична пам'ять асоціюється з перемогами й поразками, українськими героями, географічними та травматичними місцями пам'яті, релігією, духовністю. У цьому розумінні історичний твір, у якому автор за допомогою факту, авторської вигадки відтворює певні епохи, акцентує на доленосних подіях і ключових ролях історичних постатей, набуває все більшої популярності. Цікавою і самобутньою є історична проза Григора Лужницького (псевдоніми: С. Ордівський, Б. Поляннич, Меріям), естетичні погляди якого формувалися на засадах національної та християнської ідей. Він належав до когорта письменників Західної України, творчість яких розвивалася під впливом загальнокультурного розвитку католицького руху.

М. Ільницький, аналізуючи літературне життя міжвоєнного двадцятиліття, проаналізував головні напрямки літературного життя в Західній Україні. З-поміж інших схарактеризував католицький, що був під опікою Святоюрської гори й митрополита Андрея Шептицького<sup>126</sup>. Г. Лужницький був засновником й активним учасником Львівського літературного товариства «Логос» (1922–1939). І. Дмитрів та О. Кафлик у науковій розвідці визначили місце львівської групи християнських письменників у громадсько-культурному житті Західної України 20-30-х рр. ХХ ст. та в українському літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття, акцентувавши увагу на націософській концепції їхньої творчості. «Логосівці», «спираючись на ідеї християнського персоналізму та волюнтаризму, створювали культ духовно сильної особистості, яка була здатна розпізнати негативні суспільні явища і протистояти їм з позицій практикуючого християнства»<sup>127</sup>. Саме тому Г. Лужницький, усвідомлюючи культурну, історіотворчу та націєтворчу місію, залишаючись вірним українцем і за рубежем, у своїх історичних повістях «Багрянний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя», «Сім золотих чаш», «Замок янгола смерті» розширив кордони українського політичного життя й надав національним проблемам всеєвропейського масштабу.

---

<sup>126</sup> Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. Львів : Місіонер, 1999. 212 с.

<sup>127</sup> Дмитрів І., Кафлик О. Християнське осмислення національної історії у творчості письменників-«логосівців» // *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 295–304. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2012\\_3\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_38)

У різні часи художня спадщина Г. Лужницького зацікавлювала таких дослідників, як С. Андрусів, В. Антофійчука, Н. Вівчарик, О. Вешелені, М. Комарицю, Л. Рудницького, Т. Салигу та ін. **Мета статті** – інспірувати літературознавчий аналіз на художнє осмислення автором української історії в повісті «Сім золотих чаш»; з позицій загальноетичного, локального, особистісного (авторського) рівнів дослідити поетику історичної пам'яті у згаданому творі, простежити моделювання образів як «*imagines agentes*» (А. Ассман) української нації.

Осмисленню творчості Г. Лужницького в контексті соціокультурних тенденцій епохи, тлумаченню історичної концепції автора дасть можливість культурно-історичний метод; осягненню художньої реальності твору сприятимуть можливості естетичного методу; осмисленню значення історичної події, ролі лідерів у історичних працях та зіставлення з художнім твором дасть можливість залучення до аналізу порівняльно-історичного методу; елементи герменевтичного методу сприятимуть розумінні трансформації певного образу, тлумаченню інформації в культурних символах.

Звернення до праць Я. Ассмана, М. Альббакса, Х. Вельцера, Я. Грицака, В. Горобця, Ю. Зернія, З. Когута, П. Коннертона, С. Кульчицького, П. Нора, М. Рябчука, Т. Рейнджера, Й. Рюзена, М. Стріхи, Е. Тульвінга, К. Уайкема, Д. Фентресса Ю. Шаповала, Н. Яковенко та ін. дозволило виокремити один із концептів *memorialstudies* – історичну пам'ять.

Історична пам'ять є не лише одним із головних способів передачі досвіду, свідчень про минуле, але і важливою складовою самоідентифікації українців у цілому. Саме тому Г. Лужницький, сповідуючи загальнохристиянські закони, звертався до історичної та християнської тематики у своїх творах. Н. Вівчарик, досліджуючи проблему національної ідентичності в історичних повістях автора, зазначає: «Його звернення до історичної тематики стало своєрідною спробою збереження національної ідентичності, пасіонарного служіння Батьківщині поза її межами»<sup>128</sup>.

Оскільки Г. Лужницький використовує шпигунську лінію, сенсації в зображенні подій, О. Вешелені розглядає повість «Сім золотих чаш» як повість-сенсацію – різновид пригодницької<sup>129</sup>. Ми послуговуємося авторським визначенням твору –

---

<sup>128</sup> *Вівчарик Н.* Проблема національної ідентичності в історичних повістях Григора Лужницького // Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічні виміри національної літератури : зб. наук. пр. / упоряд. Л. К. Оляндер, Т. П. Левчук. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 47–55.

<sup>129</sup> *Вешелені О.* Жанр «сенсаційної повісті» в українській еміграційній літературі URL : [https://www.academia.edu/6997641/Жанр\\_сенсаційної\\_повісті\\_в\\_українській\\_еміграційній\\_літературі\\_The](https://www.academia.edu/6997641/Жанр_сенсаційної_повісті_в_українській_еміграційній_літературі_The)

історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років <sup>130</sup>. У передмові Л. Рудницький зазначає, що «... поле дії у творі – Україна і ціла західна Європа. Автор поєднує широку історичну ерудицію зі сміливою творчою фантазією та розкриває перед читачем інтриги інтернаціональної дипломатії, плани та проекти володарів західної Європи, серцеві пригоди аристократичних дам, і, що може найцікавіше, психологію українця-дипломата на інтернаціональній арені» <sup>131</sup>. За Л. Рудницьким, «Сім золотих чаш» – це історико-сенсаційна повість, тобто жанрова модифікація історичної повісті. Г. Лужницький передає «дух часу» першої половини XVIII ст. та важливих для українців історичних подій <sup>132</sup>.

У творі наявні дві сюжетні лінії: перша – державницька, пов'язана з молодим дипломатом Андрієм Войнаровським, та його діяльністю щодо виборювання незалежності українського народу, а друга – релігійна, яка розкриває діяльність Федора Шептицького, що дбав про збереження Української греко-католицької церкви. Образ України – її політичні та релігійні відносини – майстерно складається з географічних місць пам'яті: Гамбурга, Львова, Рима, де відбувалися важливі для України події, та Батурином як місцем травматичної пам'яті українців. Місця пам'яті тут є не лише географічними пунктами, а й своєрідними точками зіткнення, які репрезентують пам'ять колективну <sup>133</sup>.

Композиційно твір складається з дванадцяти розділів. Дотримуючись задуму, автор у кожному розділі зображує розв'язання політичних питань українців після поразки україно-шведських військ під Полтавою. Образ омріяної держави українців постає з численних діалогів, розповідей впливових політичних діячів, військових, церковних і державних лідерів.

Одним із географічних місць пам'яті твору є Гамбург, де на японському кораблі пан віцеграф Шаваліє де Мезон Руж – секретар посла короля Франції – зустрічається з керівником військового уряду Японії – Великим Шогуном Токугава, який правив на початку VIII століття в Японії. Він увійшов в історію як реформатор, що спрямував

---

[genre of sensational novel in the Ukrainian immigrant literature](#)

<sup>130</sup> Полянч Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225 с.

<sup>131</sup> Полянч Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225 с.

<sup>132</sup> Полянч Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>133</sup> Nora P. (Ed.) Les lieux de mémoire. I. La République; II. La Nation; III. Les Francs. Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1984 – 1992.

політику країни на освоєння цілини, збільшення податків, заощадливість чиновників, запровадив стандарти для розгляду судових справ та ін. Його реформи отримали назву «реформи Кьохо». Варто зазначити, що в цей час Японія була закритою для Європи. Японський уряд вів ізоляційну політику, з пересторогою ставився до стосунків з Росією та Європою, хоча посольства Російської імперії, Великої Британії неодноразово пропонували японцям укласти торговельні угоди, але шьогунат відмовляв. Японці пам'ятали західноєвропейську колоніальну експансію. Шьогунські аналітики «наполегливо шукали можливості «влитися» на рівних у «дружну сім'ю» колоніальних хижаків<sup>134</sup>. У діалозі політиків постає альтернативна історія, пов'язана з геополітичним розподілом світових територій. Так, пан віцеграф Шаваліє де Мезон Руж та Токугава говорять, що після битви під Полтавою козаки пристали на службу до шведської, німецької армій. Токугава має намір приєднати до Японії Маньчжурію (Монголію) та все, що розташоване між Амуром та Жовтим морем. Великий Шогун остерігається стосунків Китаю з Московщиною, які хочуть знищити Країну сонця, що сходить, – Японію. Завдяки художній майстерності автора в повісті створюється образ українських козаків як народу, що, за словами Шогуна, «хоробрі вояки, я навіть сказав би, що й хитрі, як мало хто з нас, і вірні»<sup>135</sup>. Автор художньо моделює прагнення Великого Токугави продовжити кордони Країни сонця, що сходить, приєднавши Маньчжурію до Японії: «...адже там чимала частина козацького війська»<sup>136</sup>. Г. Лужницький створює образ козацтва, що розкидане по світу, воно уособлює вічну боротьбу за волю та повернення на батьківщину. Щодо міцності та сили козацького війська історики говорять, що в першій половині XVII століття воно не поступалося кращим європейським арміям. Так, майстерністю відзначалася піхота; управно справлялися на морі, мала успіхи козацька кіннота, сторожова та охоронні служби; козаки виокремлювалися серед інших європейських армій вмільм веденням бою – використовували так звані рухомі фортеці, коли в чотирикутнику з возів знаходилася військова сотня й виходила заради бойових сутичок, а під час небезпеки могла зайти всередину укріплення. Отже, автор у XX столітті, згадуючи героїчне минуле українського народу, зображує козацтво, сила і міць якого була відома далеко за межами української території.

---

<sup>134</sup> Рубель В.А. Нова історія Азії та Африки : Постсередньовічний Схід (XVIII – друга половина XIX ст.) : навч. посібник. Київ : Либідь, 2007. 560 с.

<sup>135</sup> Полянч Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225 с.

<sup>136</sup> Полянч Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.



Також із діалогу читач дізнається про Пилипа Орлика, що є «начальним вождем козацьких військ поза межами держави», та про Андрія Войнаровського, який є приятелем королеви Саксонії – графині Аврори Кенінгсмарк<sup>137</sup>. Якщо Пилип Орлик згадується автором побіжно, то Андрію Войнаровському автор приділяє велику увагу.

Наступним географічним місцем пам'яті у творі є Львів, зокремагора Святого Юра, де Атанасій Шептицький у діалозі з племінником Федором Шептицьким обговорюють українські проблеми: польсько-українські взаємини, релігійні та територіальні питання, а головне – роз'єднаність української нації. Автор у моделюванні образу України застосовує мозаїчний принцип зображення. Україна постає здебільшого з діалогів персонажів протягом усього твору. Діалоги в Г. Лужницького розкривають ціннісну орієнтацію персонажів, ставлення до історичних процесів, політичного життя. Окрім того, пейзаж під час зустрічі та майстерно описані одна чи дві деталі передують розвиткові подій. Авторським новаторством є те, що діалог рухає сюжетом твору, що характерно для драматургії та кіномистецтва. Так, у довірливій атмосфері відбувається невимушена розмова Атанасія Шептицького з небожем Федором Шептицьким у владичій палаті на горі Святого Юра. З розмови читач дізнається, що після поразки під Полтавою частину козацтва, що залишилося на українській території, очолює Іван Скоропадський, який, за словами А. Шептицького, хоче зберегти частку українського. Йдеться про діяльність Чину св. Василя Великого – чернечої спільноти Української греко-католицької церкви. Специфіка історичної пам'яті полягає в умілому поєднанні історичної правди та художнього вимислу. Так, з історії відомо, що Атанасій Шептицький був єпископом Руської Унійної Церкви, а з 1729 року став Митрополитом Київським – предстоятелем Української греко-католицької церкви. Відзначився реформами, зокрема, латинізував візантійський обряд. Забороняв носити старий православний одяг, вводив римо-католицький, греко-католицьким священикам дозволяв голити бороди та стригти волосся<sup>138</sup>. З розповіді Атанасія Шептицького читач дізнається про Київського православного митрополита Йоасафа Кроковського, засудженого на довічну каторгу. У розмові Атанасій Шептицький апелює до відомих подій, адже за наказом Петра

---

<sup>137</sup> *Полянч Б.* Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>138</sup> *Скоцилас І.* Атанасій (Шептицький, 1723–1779)Канівський архимандрит і Перемишльський унійний єпископ // Генеалогічні записки. Львів, 2012. Вип. 10 (нової серії 4) С. 29–35.

І Йоасафа Кроковського викликали до Глухова після поразки українських військ під Полтавою. У творі автор використовує історично достовірний факт – виголошення анафема гетьману Іванові Мазепі. Атанасій зазначає, що зроблено це було під примусом. Окрім того, церковні діячі були присутні під час страти української старшини, козаків, церковних людей. Після того Йоасафа все одно було заслано до Твері, а у 1718 році під час поїздки на допит до Санкт-Петербурга він помер. Митрополит увійшов в українську історію як великий подвижник української церкви, сприяв розвитку Києво-Могилянської Академії. Далі Шептицький оповідає про утиски українського духівництва і Москвою, і Польщею.

У Гамбурзі доля України вирішується і королями, і провідними європейськими діячами; часто в знаних дамських салонах того часу. Художній простір твору Г. Лужницький розширює завдяки ретроспекціям під час діалогів. Марія Аврора графиня фон Кенінгсмарк була коханкою Августа Сильного – короля Саксонії та Польщі. За материнською лінією вона належала до знаного датського роду Врангелів, що відзначилися у військовій справі, перебували на службі в Данії, Німеччині, Австрії, Голландії, Іспанії, Росії.

Батько Аврори – Отто-Вільгельм – вчений, дипломат, військовий; був фельдмаршалом шведського короля. І тому Аврора здобула хорошу освіту. Вона писала вірші, драми, музику, цікаві репортажі в публіцистичному стилі, грала, танцювала, малювала. Говорила французькою, німецькою, італійською мовами. Аврора мала всі якості для громадської діяльності. Відстоюючи батьківську спадщину, Аврора певний час перебувала при дворі короля Швеції; відзначалася вмінням вести бесіди, була обізнаною в галузі географії, політики. Згодом стала коханкою Августа Сильного – короля Саксонії та Польщі. Аврора любила подорожувати; мала власний салон, брала участь у дипломатичних справах – відвідала короля Швеції Карла XII з метою переговорів щодо припинення війни, що стало відомо пізніше широкому загалу<sup>139</sup>. Цілком не випадково автор зображує вже не молоду, досвідчену графиню, яка веде діалог з лікарем, що хоче її повернути до впливу на політичній арені: «Вам не вільно жити спогадами! Ви шукаєте того, що минуло, на Кведлінбургу, Берліну чи Дрездену, а забуваєте, що життя йде далше і колеса історії завернути не можна». Лікар Ларі, як старий друг, закликає Аврору: «Вам треба знову так, як колись, почати ткати сіль

---

<sup>139</sup> *Винар Л.* Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 С.127.

політики, яка під цю пору вимагає зовсім іншого підходу»<sup>140</sup>. Із діалогу відомо, що графиня Аврора колись брала участь у політичних інтригах. За одними припущеннями, вона стала абатисою Кведлінбургського монастиря й вела розмірений спосіб життя, продовжуючи писати, а за іншими – намагалася впливати на політичні питання протягом усього життя. На жаль, архів графині, як і її повна біографія, надиктована самою Авророю, не збереглися. Під час зустрічі Ларі та Аврора обговорюють політичні питання, прораховують геополітичну рівновагу в Європі. Відомо, що у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. існував у Європі принцип збереження рівноваги сил. Якщо у XVII столітті Франція була найсильнішою та найвпливовішою країною в Європі, то у XVIII ст. лідерство перейшло до Великої Британії, хоча це право необхідно було виборювати. Після перемоги Росії у Великій Північній війні над Швецією, що дало можливість виходу до Балтійського моря, Петро I почав грати на політичній європейській арені. У ці часи європейський вектор політичного впливу зміщався до Австрії. Це шкодило прибічникам Мазепи розв'язувати українські питання. Андрій Войнаровський, перебуваючи в Гамбурзі, згодом у Відні, заохочував європейські країни, зокрема Англію, та уряди Османської імперії, Кримського ханства до війни з Росією. Л. Винар стверджує, що з часу перебування А. Войнаровського в Європі зароджується так звана «англійська орієнтація української еміграції»<sup>141</sup>.

Із діалогу графині Кенігсмарк з лікарем постає і образ молодого дипломата, який після поразки під Полтавою був на службі в короля Карла XII. Лікар говорить про нього як про «милу людину з європейською поведінкою»<sup>142</sup>. Складність характеру молодого дипломата розкривається під час розмови Войнаровського з графинею Авророю Кенігсмарк та Королем Англії Юрієм I.

У п'ятій частині «Гальціонині дні» автор інтерпретує зустріч Андрія Войнаровського з Авророю Кенігсмарк. Графині Андрій Войнаровський говорить, що попри успішну дипломатичну діяльність в Європі він залишається ізгоєм, тобто людиною, що має батьківщину, куди не може повернутися. Войнаровський щиро вірить у те, що «кує майбутнє України»<sup>143</sup>. З уст європейської дами постає українська жінка,

---

<sup>140</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225с.

<sup>141</sup> Винар Л. Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 с.127.

<sup>142</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225 с.

<sup>143</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225 с.

її місце в суспільстві. Аврора порівнює європейських і українських жінок. Так, жінки в Європі, кохаючись з королями, «мають високе відзначення», а в Україні це є гріхом.

Андрій згадує матір Мазепи – Марію Магдалину, її приїзд до сина-гетьмана, де за обідом, засвідчуючи велику повагу до матері, Мазепа сам її пригощав. Ментально українські жінки відрізнялися від європейських тогочасних жінок, і на противагу російським – не намагалися бездумно їх наслідувати. Графиня попереджає Войнаровського про небезпеку, яка чатує його на кожному кроці, оскільки за ним гониться ціла армія «московських дипломатів на чолі з Петром І»<sup>144</sup>.

В арешті молодого дипломата фатальну роль відіграла Аврора. Поданий автором пейзаж до зустрічі друзів і після неї створює емоційний фон подальшого розвитку сюжету. Влучні метафори передують розв'язці твору: «сонце пробиралося», «червоними плямами розсіялося», волосся гадючкою крутилося», «гори тонули в імлі»<sup>145</sup>; після зустрічі стояла Аврора і «дивилася на білі плямки, що гинули»<sup>146</sup>.

Г. Лужницький у художню тканину твору вплітає біографічні факти Андрія Войнаровського, зокрема, перебування на військовій службі у шведського короля Карла XII. Відомо, ще за часів шведсько-українського союзу небіж Мазепи був призначений зв'язковим старшиною між військами. В історичному нарисі «Андрій Войнаровський» Л. Винар говорить, що небіж Мазепи, а згодом – його права рука та спадкоємець, мав блискучі ораторські здібності, володів умінням розплутувати важкі політичні ситуації. У статусі заступника гетьмана Войнаровський спілкувався зі шведами, командував деякими гетьманськими й запорозькими частинами. Після поразки 27 червня 1709 року подався разом з гетьманом у великі мандри ізгоя. Царський уряд будь-якою ціною намагався дістати хворого гетьмана та його небожа. Граф Толстой звертався до Великого муфтія видати втікачів за 300 талерів і дістав відмову<sup>147</sup>.

Під час діалогу з королем Великої Британії Юрієм I Войнаровський розкриває свої патріотичні погляди. На пропозицію короля отримати маєток, титул і залишитися українцем у чужій державі Войнаровський не пристав, оскільки хотів бути «сином Української Козацької Держави». На заперечення короля Юрія I, що така держава не існує, Войнаровський відповідає: « – Вона існує, Юр, вона існує в серцях тисячів-

<sup>144</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225 с.

<sup>145</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225с.

<sup>146</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225с.

<sup>147</sup> Винар Л. Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 с.127.

тисяч таких, як я. І існуватиме завжди»<sup>148</sup>. Юрій дотримується поглядів «розумної любові до Батьківщини», оскільки дурна любов шкодить. Дурною любов'ю, на думку Юрія І, є життя спогадами, а Юрій закликає до боротьби з ворогом – Московщиною, яка не дає незалежності. Він обіцяє на європейському рівні відстоювати права України, але «...будувати тобі я державу не буду, бо хто її не будує, той не вартий держави». З уст короля постає принцип «державного характеру», що полягає в тому, щоб «де б не служити, завжди залишатися вірним своїй державі»<sup>149</sup>. Судження короля Англії суголосні поглядам самого Г. Лужницького про формування й утвердження нації, розбудови власної держави на національно-релігійних засадах, що було характерно учасникам літературно-християнського угруповання «Логос».

Десятий розділ «Царське золото» починається зі сну резидента царя Петра І Беттігера, що допомагає краще розкрити його психологію. В. Чайковська стверджує: «Інтерпретація тексту сновидінь, як будь-якого іншого тексту, неможлива без розуміння загальної атмосфери твору. Тільки узагальнений аналіз спроможний дати цілісне уявлення про змістову домінують художнього твору, його поетичний задум»<sup>150</sup>. Сумніви щодо гріховної діяльності Беттігера висловлює його дружина Матильда. Тому розуміти сон Беттігера необхідно в контексті ситуації та пов'язаних з нею переживань, якими наповнена душа ката. Автор використовує образ щурів, які кидаються на Беттігера, а також «вилазили з-під дверей, зіскакували з вікон, і бігли, бігли»<sup>151</sup>. А один із щурів кинувся на резидента царя і схопив його за рам'я (лахміття). Щури в цьому випадку відображають невдоволення людини у світі, а ті, що кидаються, є провісниками великої сварки. Матильда звинувачує Беттігера в торгівлі людьми, адже за затримання Войнаровського цар призначив досмертну виплату.

Для Російської імперії зрадником є не тільки той, хто бореться за незалежність державну, а й той, хто обстоює незалежність церковну. Полковник Свердлов дорікає шпигуну Остапенкові, що не слідкував за «зрадниками-уніатами» і пропустив василіянина отця Пузину, який поїхав до Рима. Після знущань і побиття в роздратованій психіці Остапенка постають картини зруйнування Батурина князем

---

<sup>148</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>149</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>150</sup> Чайковська В. Сон і сновидіння як художні прийоми психологічного розкриття персонажів в українській літературі. URL :[http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg\\_2002\\_9\\_40.pdf](http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg_2002_9_40.pdf)

<sup>151</sup> Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

Меншиковим. Зі спогадів виринають образи одноокого без ноги полковника; закривавлене обличчя батька без носа й вуха, який був прив'язаний до дошки і кинутий у Сейм; сотні таких же покалічених батуриців; пожежі в палатах гетьмана та гетьманських вельмож. Батурин у творі є травматичним місцем пам'яті, а ретроспекції Остапенка, з яких постають покалічені образи, – травматичними спогадами.

Розділ, у якому зображено схоплення Андрія Войнаровського, має назву «Лист Аврори графині Кенігсмарк». Діалог віцеграфа Шарона з Шогуном Токугава розкриває рецепцію європейських дипломатів факту захоплення шведського підданого Войнаровського. Не порушуючи історичної правдивості, автор зображує арешт Андрія Войнаровського після повернення з обіду від графині Аврори. Зображення цілої шпигунської сітки дало можливість визначити твір як сенсаційну повість. Інформація про виплати секретарю Войнаровського, покоївці, людям, що слідкували і вдень, і вночі, варті зберігаться у звіті Беттігера. На прохання царя Петра I магістрат Гамбургу розглянув лист, у якому йшлося про те, що Войнаровський не розраховувався з царською казною. Вважає, що на відвертий наклеп магістрат відреагував дозволом. На той час усім було відомо, що небіж Мазепи привласнив усі кошти гетьмана, а також і гетьманські клейноди. Автор умисно оминає досить марнотратний спосіб життя Войнаровського в Європі. Г. Лужницький, услід за історично достовірними фактами захоплення Андрія, вказує на звіти дипломатів про незаконні дії царя Петра I. Затримка українця набула європейського розголосу, адже французький дипломат Пуссен, шведський амбасадор Ротліб, датський амбасадор Гагедорн, пруський амбасадор Буркгардт зверталися з реляціями до своїх держав та спільними зусиллями намагалися владнати справу звільнення Андрія, який перебував під протекцією шведського короля. Незважаючи на погрози царя, магістрат не дозволяв видати Войнаровського цареві Петру I. Дипломати провідних країн Європи розгорнули акцію щодо звільнення Андрія Войнаровського, трактуючи цю подію як замах на міжнародне право. Л. Винар наголошує: «Справа Войнаровського стала загальноєвропейською, а тим самим значно активізувала проблеми України»<sup>152</sup>. Г. Лужницький у творі називає цю подію сенсацією. Попри опіку європейської дипломатії, Войнаровський після прочитання записки від графині Аврори звертається сам з проханням щодо видачі його Петру I. Так Аврора стала знаряддям московської інтриги, а Войнаровський жертвою терору Петра I. Розповідаючи про відомі

---

<sup>152</sup> Винар Л. Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 С.127.

перипетії, пов'язані з політичним емігрантом, віцеграф де Шарон зазначає: «І просто не хочеться мені вірити, щоб Андрій Войнаровський до такої міри завірив графині Кенігсмарк»<sup>153</sup>. Л. Винар робить припущення, що в записці графині були обіцянки царя Петра I щодо звільнення його близьких людей, дозволу жити в будь-якій країні Європи, урегулюванні українських питань<sup>154</sup>. Войнаровський, як і багато українців за часів царів, вождів імперії, був одурений і засланий у Сибір до Якутська.

Обидві сюжетні лінії перетинаються наприкінці твору; про долю персонажів читач дізнається здебільшого з діалогів. Форма діалогу домінує у створенні художнього світу повісті. Вони значущі, передбачені, предметні, етикетні, оскільки персонажі є творцями світової історії I половини XVIII ст.

У дванадцятому розділі під час розмови Федора Шептицького з європейським дипломатом Шароном постає географічне, культурне та релігійне місце пам'яті – Рим. Федір Шептицький зазначає: «І саме я ... є одним із тих церковних емісарів, що їх у важких хвилинах висилає столиця нашої Католицької Церкви, Львів, до єдиного міста, яке нас лучить зі світом, до Риму»<sup>155</sup>. А Атанасій Шептицький є найвищим зверхником нашої Церкви, Києво-Галицьким Митрополитом, що духовно об'єднує всі українські землі<sup>156</sup>. У авторському розумінні Чин Святого Василя, що «постійно тримає руку на живчику нашого національного життя та йде в першій лаві до бою за нашу державу» здійснює місію збереження нації. З історії відомо, що чернечий рух Святого Василя походить з III ст.; організаційно оформився у 1617 році, мав головне управління в Римі. У 1744 році цьому чину підпорядковувалися 195 монастирів, що були розміщені на українсько-білоруських землях. Після окупації цих земель Російською імперією у XIX ст. 89 монастирів чину було ліквідовано та передано Російській церкві<sup>157</sup>. Тож, із зображення релігійної сюжетної лінії у творі, пов'язаної з діяльністю Чину Святого Василя, постає християнська пам'ять твору.

---

<sup>153</sup> *Полянч Б.* Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>154</sup> *Винар Л.* Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 С.127.

<sup>155</sup> *Полянч Б.* Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>156</sup> *Полянч Б.* Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІАН, 1969. 225с.

<sup>157</sup> Василіани – Василіанки – Чин Святого Василя Великого. URL: <http://risu.org.ua/ua/index/resources/directory//>.

Отже, Г. Лужницький у творі «Сім золотих чаш» відтворив атмосферу першої половини XVIII століття, показав виборювання державної та релігійної незалежності українського народу. Поетика історичної пам'яті реалізується автором через сюжет твору, якому наявні дві лінії: виборювання незалежності державної і релігійної. Зображуючи реальні історичні факти, автор акцентує увагу читача на образі України, який складається за допомогою місць пам'яті: Гамбурга, Львова, Рима, де на той час відбувалися важливі для України події; надає їм загальноєвропейського значення.

### **Информация об авторе**

<https://orcid.org/0000-0003-2485-4425>

Богданова Марина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету. Основний напрям наукової діяльності – історична проза, феномен пам'яті в історичній прозі письменників української діаспори другої половини XX століття. Авторка понад 50 наукових і навчально-методичних праць.

Ключові слова: історична пам'ять, травматична пам'ять, ідентичність, історична повість, поетика, жанр.

Keywords: historical memory, traumatic memory, identity, historical novella, poetics, genre

### **THE HISTORICAL STORY OF B. POLIANYCH “SEVEN GOLDEN CUPS”: THE DIVINITY OF HISTORICAL MEMORY’S POETICS**

In the article there have been analyzed the historical memory’s poetics in the story of B. Polianych “Seven golden cups” from the position of general ethic, local, personal levels. There have been considered author’s views as a founder and active participant of the Lviv literary society “Logos”.

The author has studied the composition and plot of the work. So, compositionally it consists of twelve parts. In every part the author depicts the solution of Ukrainians’ political questions after defeat of Ukrainian-Swedish troops near Poltava. That’s why the image of a dream state of Ukrainians consists of numerous dialogues, military, church and public leaders. According to it there are two plot lines – state, religious. There have been defined memory places – Hamburg, Lviv, Rome where the important events for Ukrainian people took place.

So, one of the geographic memory places of the story is Hamburg, where on the Japan



ship the vice graph Chevalier de Meson Ruzh meets with the leader of military government of Japan – Great Shogun Tokugawa. In Hamburg the fate of Ukraine is decided. The next geographical memory place is Lviv, the Sent jour mountain, where Atanasii Sheptytskyi in the dialogue with Fedir Sheptytskyi discuss Ukrainian problems. Rome is presented as a geographical, cultural and religious memory place, which is associated with Catholic Church. The traumatic memory place – Baturyn – appears from Ostapenko's memories, in which one by one came crippled images of Ukrainians.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
2. *Апанович О.* Гетьман України емігрант Пилип Орлик. URL: <http://exlibris.org.ua/apanowicz/orlyk.html>
3. *Ассман А.* Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр. 2012. 440 с.
4. Василіани – Василіанки – Чин Святого Василя Великого. URL : <http://risu.org.ua/ua/index/resources/directory//>.
5. *Вешелені О.* Жанр «сенсаційної повісті» в українській еміграційній літературі URL : [https://www.academia.edu/6997641/Жанр\\_сенсаційної\\_повісті\\_в\\_українській\\_еміграційній\\_літературі](https://www.academia.edu/6997641/Жанр_сенсаційної_повісті_в_українській_еміграційній_літературі) The genre of sensational novel in the Ukrainian immigrant literature
6. *Вівчарик Н.* Григор Лужницький: митець, який назавжди залишився українцем // Диво. 2016, № 3. С.54–60.
7. *Вівчарик Н.* Проблема національної ідентичності в історичних повістях Григора Лужницького // Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічні виміри національної літератури : зб. наук. пр. / упоряд. Л. К. Оляндер, Т. П. Левчук. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 47–55.
8. *Винар Л.* Андрій Войнаровський. Мюнхен, Клівленд : Видавництво «Дніпрова хвиля», 1962 с.127.
9. *Вознюк О.* Еміграційна візія іншого: теоретичний аспект. Вісн. Львів. ун-ту. Серія : Філологія. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 178–184.
10. *Грицков'ян Я.* Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: група «Логос» / Я. Грицков'ян // Записки НТШ: Праці філологічної

секції. Л., 1995. Т. ССХХІХ. С. 170–178.

11. *Дмитрів І., Кафлик О.* Християнське осмислення національної історії у творчості письменників-«логосівців» // Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип. 3. С. 295–304. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2012\\_3\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_38)

12. *Льницький М.* Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. Львів : Місіонер, 1999. 212 с.

13. *Нагорна Л.* Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії . К. : ПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2012 . 324 с.

14. *Полянч Б.* Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років / передм. М. Рудницького. Торонто : ВИДАВНИЦТВО ОО. ВАСИЛІЯН, 1969. 225с.

15. *Рубель В.А.* Нова історія Азії та Африки : Постсередньовічний Схід (XVIII – друга половина XIX ст.) : навч. посібник. Київ : Либідь, 2007. 560 с.

16. *Скочиляс І.* Атанасій (Шептицький, 1723–1779) Канівський архимандрит і Перемишльський унійний єпископ // Генеалогічні записки. Львів, 2012. Вип. 10 (нової серії 4) С. 29–35.

17. *Чайковська В.* Сон і сновидіння як художні прийоми психологічного розкриття персонажів в українській літературі. URL : [http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg\\_2002\\_9\\_40.pdf](http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg_2002_9_40.pdf)

18. *Nora P.* (Ed.) Les lieux de mémoire. I. La Republique; II. La Nation; III. Les Frances. Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1984 – 1992.

## REFERENCES

1. *Andrusiv, S.* (2000). *Modusnatsionalnoiidentychnosti: Lvivskiyetekst 30-khrokivXXst.* : monohrafiia. Lviv : Lviv. nats. un-t im. I. Franka ; Ternopil : Dzhura. 340 s.

2. *Apanovych, O.* *Hetman Ukrainy emigrant Pylyp Orlyk.* URL : <http://exlibris.org.ua/apanowicz/orlyk.html>

3. *Assman, A.* (2012). *Prostory spohadu. Format transformatsii kulturnoi pam'ati* ; per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr. 440 s.

4. *Vasyliany – Vasylianky – Chyn SviatohoVasyliia Velykoho.* URL : <http://risu.org.ua/ua/index/resources/directory//>.

5. *Vesheleni, O.* *Zhanr «sensatsiinoi povisti» v ukrainskyi emihratsiinii literature.* URL : [https://www.academia.edu/6997641/Zhanr\\_sensatsiinoi\\_povisti\\_v\\_ukrainskii\\_emihratsiinii\\_literaturi\\_The\\_genre\\_of\\_sensational\\_novel\\_in\\_the\\_Ukrainian\\_immigrant\\_literature](https://www.academia.edu/6997641/Zhanr_sensatsiinoi_povisti_v_ukrainskii_emihratsiinii_literaturi_The_genre_of_sensational_novel_in_the_Ukrainian_immigrant_literature)

6. Vivcharyk, N. (2016). *Hryhor Luzhnytskyi: mytets, yakyi nazavzhdy zalyshyvsia ukrainsem*. Dyvo. № 3. S. 54–60.
7. Vivcharyk, N. (2011). *Problema natsionalnoi identychnosti v istorychnykh povistiakh Hryhora Luzhnytskoho*. Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Imaholohichni vymiry natsionalnoi literatury : zb. nauk. pr. / uporiad. L. K. Oliander, T. P. Levchuk. Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Vyp. 12. S. 47–55.
8. Vynar, L. (1962). *Andrii Voinarovskiy*. Miunkhen, Klivlend : Vydavnytstvo «Dniprova khvyliia». 127 s.
9. Vozniuk, O.(2008). *Emihratsiina viziia inshoho: teoretychnyi aspekt*. Visn. Lviv. un-tu. Seriiia : Filolohiia. Vyp. 44. Ch. 1. S. 178–184.
10. Hrytskovian, Ya.(1995). *Ukrainskikatolytskipysmennykymizhvoiennohodvadtsiatylittia: hrupa «Lohos»*. ZapyskyNTSh: Pratsifilolohichnoiseksii. Lviv. T. CCXXIX. S. 170–178.
11. Dmytriv, I., Kaflyk, O.(2012). *Khrystyianskeosmyslennianatsionalnoiistoriiutvorchohostipysmennykiv-«lohosivtsiv»*. Aktualnipytanniahumanitarnykh nauk. Vyp. 3. S. 295–304. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2012\\_3\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_38)
12. Ilnytskyi, M. (2005). *Mizh dvokh svitovykh. Literaturnyi protses 20-kh rr. u Zakhidnii Ukraini*. Dzvin. № 2. S. 123–137.
13. Nahorna, L.(2012). *Istorychna pamiat: teorii, dyskursy, refleksii*. Kiev : IPiENDim. I.F. Kurasa NAN Ukrainy. 324 s.
14. Polianych, B.(1969). *Sim zolotykh chash. Istorychna povist z chasiv Mazepynskoi emihratsii 1720 rokiv*. Toronto : Vydavnytstvo OO. Vasyliian. 225 s.
15. Rubel, V.A.(2007). *Nova istoriia Aziita Afryky : Postserednovichnyi Skhid (XVIII – druha polovyna XIX st.)* : navch. posibnyk. Kyiv : Lybid. 560 s.
16. Skochyliias, I. Atanasii (Sheptytskyi, 1723–1779) *Kanivskiy arkhymandryt i Peremyshl'skyy uniin yiyepyskop*. Henealohichni zapysky. Lviv. Vyp. 10 (novoiserii 4). S. 29–35.
17. Chaikovska, V.(2002). *Son i snovydinnia yak khudozhni pryiom y psykholohichnoho rozkryttia personazhiv v ukrainskii literaturi*. URL : [http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg\\_2002\\_9\\_40.pdf](http://library.zu.edu.ua/vz/9/Vg_2002_9_40.pdf)
18. Nora, P. (1984-1992). *Leslieuxdemémoire. I. La République; II. La Nation; III. Les Frances*. Paris, Gallimard (Bibliothèque Illustréedeshistoires).

Богданова Марина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету

e-mail: [mishukmarina36@gmail.com](mailto:mishukmarina36@gmail.com)

**Олена Дмитрієва**

**Olena Dmytriyeva**

Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Kyiv (Ukraine)

[olena.dmytrieva@gmail.com](mailto:olena.dmytrieva@gmail.com)

ORCID: [0000-0001-7205-2545](https://orcid.org/0000-0001-7205-2545)

DOI: <https://doi.org/10.34768/wyfk-sr30>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)

e-ISSN 2658-154X

**«Київський авангард» у діалогах елітарної та  
масової культур.**

**На прикладі творчих пошуків композиторів  
Володимира Губи і Святослава Крутикова**

"Kyiv avant-garde" in dialogues of elite and mass cultures.

On the example of creative searches of composers Vladimir Guba and Svyatoslav  
Krutikov

**Abstract**

Professional academic music occupies a special place in the system of culture. The composer's cultural activity is designed to expand the artistic and aesthetic horizons of public consciousness and to influence the formation of worldviews. In particular, the elite musical culture not only fills the deficit of self-worth of creativity, the spiritual growth of the individual, but also assumes the function of breaking stereotypes. The ideas of dialogue and integration

of mass and elite cultures are both negative and positive. On the example of cultural missions of Vladimir Guba and Svyatoslav Krutikov, prominent representatives of Ukrainian culture,

members of the group "Kyiv avant-garde" we will outline the influence of elite musical culture on the reconstruction of anthropocentric values.

Keywords: mass and elite culture, composer, dialogue, society, school of Borys Lyatoshynsky, "Kyiv avant-garde", film music, Vladimir Guba, Svyatoslav Krutikov.

**Ключові слова:** масова та елітарна культура, композитор, діалог, суспільство, школа Бориса Лятошинського, «Київський авангард», кіномузика, Володимир Губа, Святослав Крутиков.

У статті зазначено характерні ознаки масової та елітарної культури, окреслено їх інтеграцію, позитивні та негативні взаємовпливи. Розглянуто діалог ідей елітарної та масової культур в академічній музиці високого зразка. Проаналізовано музичний матеріал і наукові публікації, що стосуються соціальної функції та виховного значення елітарної музичної культури. Окрему увагу зосереджено на культуротворчій місії українських композиторів-шістдесятників Володимира Губи та Святослава Крутикова, учасників гурту під назвою «Київський авангард», що утворився 1965 року в стінах Київської консерваторії та об'єднав молодих учнів видатного композитора й педагога Бориса Лятошинського. Апелювання до творчих ініціатив Володимира Губи та Святослава Крутикова було викликано інтересом до їх плідної діяльності у сфері кіномистецтва, яке є не тільки важливою складовою масової культури, а й демонструє великі можливості для залучення широкої аудиторії до світу професійної музичної культури. Водночас, кіно, що служить засобом масової комунікації, давало можливість зазначеним композиторам активізувати самобутню авторську ініціативу та реалізувати найсміливіші творчі задуми.

Метою дослідження став пошук художньо-естетичних, філософсько-інтелектуальних та соціологічних компонентів взаємодії композитора і суспільства з означенням новаційної функції музики, відродження інтересу до фольклорних традицій, використання зображальних засобів та різноманітних композиторських технік. Інтерес до цієї тематики розширить уявлення про функціонування української професійної композиторської школи в лоні культури.

Культурна ситуація, що виникла у другій половині XX — на початку XXI століття, визначається нестримним розвитком інформаційних технологій, глобальних

змін, які сприяли перетворенню людства у взаємопроникаючу та взаємопов'язану цілісність. Наслідком цих процесів стала уніфікація, стандартизація культурних явищ і посилення ролі масової культури. Розвиток таких синтетичних видів мистецтва, як кіно, анімація, медіарт, попарт тощо, спонукав митців до пошуку нових засобів виразності, що ґрунтуються на взаємопроникненні різних видів мистецтва і стиранні граней між ними.

З одного боку, плюралізм стилів, поліжанровість, багатоспектровість стали провідними ознаками трансгресії культурних норм. З іншого, спостерігається прагнення окремих представників національних культур до збереження своєї ідентичності та самобутності, трансформування їх до вимог сьогодення. Відтак, звернімося до проблеми співіснування елітарної та масової культур в загальній парадигмі культурно-історичних особливостей другої половини ХХ — початку ХХІ століть. Для цього окреслимо загальновідомі ознаки елітарної культури та доповнимо їх оцінку з боку професійного музичного мистецтва:

- духовний аристократизм (високий ціннісно-художній рівень музичного мистецтва);
- принципова закритість, що апелює до обраної меншості суспільства (музика для вибраних, вузького кола професіоналів);
- опозиція до культури більшості (критично-іронічне відношення до масової та популярної музики);
- руйнування стереотипів і шаблонів, що склалися в масовій культурі (експериментальний або авангардний тип музичного мислення);
- провідна роль освіченої частини суспільства у творенні елітарної культури (композитор-професіонал — творець високих зразків музичного мистецтва).

На противагу до елітарної культури, масова культура демонструє такі якості:

- доступність, космополітизм (популярна музика та інші її різновиди);
- комерційний характер (пропагування музичної продукції низького зразка, реклама на телебаченні, в масмедіа, мережі Інтернет тощо);
- шаблонний та стереотипний виклад, створений для маргінальної частини населення (розважальна пісенно-танцювальна продукція, що викликає насолоду, легко захоплює серця, душі й розум масового споживача з його приземлено-примітивними потребами).

Однак дослідники обох видів культур зауважують процеси їх взаємопроникнення та взаємовпливу. Зупинімо свою увагу на характерних ознаках музичної елітарної

культури другої половини ХХ — початку ХХІ століть, яка суттєво відрізняється від такої, що панувала наприкінці ХІХ — на початку ХХ століть. По-перше, до високої культури музично-професійної галузі проникають елементи джазової, популярної та рокмузики, активно поширюється естрадна пісня, виникає численна кількість вокально-інструментальних ансамблів, для яких нерідко пишуть музику фахові композитори. По-друге, до елітарної музики долучаються кращі зразки музичного авангарду, окремі синтезовані жанрово-стильові форми, створені професійними композиторами. Ці тенденції мають двояку природу, адже поза безсумнівною примітивізацією та зниженням ціннісних орієнтирів, вони також вносять свіжий струмінь, доповнюють семантику академічного музичного простору. Думки дослідників щодо положення академічної музичної культури в суспільстві окреслюють широке коло проблем, які так чи інакше торкаються подальшої долі професійного композиторського мистецтва: «Академічна музика як явище елітарної культури з її різноманітними, тими, що склалися протягом віків, жанрами (опера, симфонія, квартет і багато інших), в сучасній ситуації тотального панування широко тиражованої продукції масової культури знаходиться на периферії суспільної свідомості і затребуваності, особливо в середовищі молоді»<sup>158</sup>. З одного боку, дослідники звертають увагу на підвищення градусу напруження між масовою та елітарною культурами, а з другого — знаходять оптимістичні тенденції у процесах загально-історичної еволюції взаємодій між ними: «В історичному хронотопі мистецтв, передусім у театрі, оперній, симфонічній музиці, частково в кінематографі, архітектурі тощо, частотнішим є критерій художнього й естетичного... Сьогодні конфлікт традиційної й нетрадиційної свідомості вирішується в тому числі і шляхом перетікання елементів елітної, масової та народної культури у форми своєрідного м'якого синтезу найконструктивніших з елементів кожної»<sup>159</sup>.

Творча та художня діяльність композиторів, які працюють у царині елітарної культури, вносить до її простору ідейно-естетичний вимір цілого світу явищ, феноменів, проєкцій, прозірливих думок, забезпечуючи у такий спосіб вплив на формування свідомості людей. Цьому сприяє загальна ситуація взаємопроникнення

---

<sup>158</sup> Devyatova O. L. Sudba sovremennoy rossiyskoy akademicheskoy muzyki // Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki. 2007. N 49, vyip. 13. S. 257–268.

<sup>159</sup> Goncharenko P. V. Vy`yavy` masovoyi ta elitarnoyi kul`tury` v social`nomu butti muzy`ky` v dobu postmodernizmu // Aktual`ni problemy` filosofiyi ta sociologiyi. 2017. # 16. S. 22–25.



кодів елітарної та масової культур, вирішуючи таким чином одвічне питання взаємовідносин ціннісних орієнтирів, що притаманні обоим культурам.

В історичному континуумі друга половина ХХ століття була неоднозначним і складним етапом української історії та культури. Період хрущовської відлиги дав поштовх до визволення потужних сил, що накопичили неабиякий енергетичний потенціал, затиснутий у лещата сталінських репресій. Після викриття «культу особи» настав час для вивільнення інтелектуальних і творчих потенцій, які вилилися в активний рух інтелігенції в різних галузях науки і мистецтва. В українській музиці 1960-х років, зокрема у Київській консерваторії, в класі видатного композитора Бориса Лятошинського з'являється ціла плеяда молодих митців, які об'єдналися в групу під назвою «Київський авангард». Концептуальною засадою цього гурту стало переосмислення традиційних ідей попередніх поколінь, пошук нових засобів виразності та мовно-стильових принципів. В результаті проникнення в Україну європейської авангардної музики нововіденської та польської композиторських шкіл, ініційоване самим Борисом Лятошинським, підхоплене диригентом Ігорем Блажковим та продовжене його учнями-шістдесятниками, активне вивчення нових композиторських технік стимулювало появу «нового слова» в українській музиці. Відродження інтересу до аутентичних фольклорних джерел започаткувало його нове прочитання, самотутню трансформацію до потреб часу, покликало до життя полістилістичні й поліжанрові знахідки композиторів групи «Київський авангард». Їхні творчі звершення не тільки довели причетність високого музичного мистецтва до елітарного типу культури, а й значною мірою вплинули на формування світоглядних позицій. Підтвердження цих думок маємо у висловах Олени Корчової: «Український досвід останніх років, гіркий і гідний одночасно, переконує нас у тому, що саме пасіонарії, тобто герої ідеї, рухають гори історії незалежно від сутності “гірської породи” — громадсько-політичної чи музичної...»<sup>160</sup>. Композитори-шістдесятники, демонструючи відкритість світові, працюють у різних галузях музичної культури. Основою індивідуальних стилів кожного учасника групи «Київський авангард» стали універсалізм, поліжанровість, стильовий плюралізм: «Разом із бароковими інтертекстами авангардизм жваво вбирає найрізноманітніші духовні імпульси, відкидаючи етико-естетичну різницю між світоглядом середньовічного світу і східної

---

<sup>160</sup> Korchova O. Muzy`chny`j modernizm yak terra cognita: monografiya. Ky`yiv: Muz. Ukrayina, 2020. 490 s., st. 209–210.

цивілізації, доісторичних часів і найсучаснішою ситуацією науково-технічного прогресу, мотивуючи їх зближення структурною схожістю»<sup>161</sup>.

В цьому сенсі показовою є творча діяльність Володимира Губи та Святослава Крутикова, які синтезували різні жанрово-стилістичні напрями творчості, як-от музика серйозна, академічна, призначена для вузького кола поціновувачів, та музика до художніх, науково-популярних фільмів, театральних спектаклів і радіовистав, естрадна пісня тощо.

### **Володимир Губа і його культурницька місія**

Життєтворчі наративи Володимира Губи стали своєрідним мостом, що зв'язує моральну сферу з емпіричним світом, виховує художні смаки й задовольняє одвічне прагнення людини до добра і краси в Україні та за її межами. В. Губа найбільш знаний як автор музики до 150 художніх, документальних і мультиплікаційних фільмів. Його спадщина є однією з наймасштабніших в українській музиці й охоплює різні жанри — від авангардних експериментів до духовної хорової музики, камерно-вокальної і фортепіанної музики та численної кількості творів для органу. Незважаючи на те, що музика митця часто звучала на фестивалях, сьогодні не існує жодної монографії, статей про його творчість. Володимир Губа — композитор, ім'я якого відоме в Україні та за її межами завдяки обширній та багатовекторній спадщині. Він був одним з перших, хто опанував стилістику авангарду і швидко зрозумів, що його шлях буде іншим. Композитор згадував, що слова «авангард» у 1960-ті не було, а було прагнення душі до нового, незвіданого, до музики, яка стараннями Ігоря Блажкова проникла в українське мистецьке середовище і захопила думки молодих митців.

Визначальним моментом долі Володимира Губи стало знайомство з кінорежисером Леонідом Осикою, який запропонував йому написати музику до кінофільму «Двоє», а згодом — до короткометражного фільму «Та, що входить у море». Так народився творчий тандем, який тривав багато років. Психотип Володимира Губи якнайкраще був пристосований до створення музики, що ввібрала мікс різних жанрів та стилістичних напрямів. Володимир Губа зауважував, що його споглядання світу подібне до того, як це відбувається у птахів: «Давайте зробимо метафоричне порівняння, наприклад із птахом. Ось він летить і все помічає, усього торкається, все бачить. Десь він сів, десь знову полетів, весь час вбираючи у себе більшість спостереженого. Інший

---

<sup>161</sup> Gorodecz`ka O. V. Ukrayins`ka muzy`ka 60-x rokiv XX st. u konteksti cilisnosti epoxy` : dy`s. ... kand. my`st-va: 17.00.03; Nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs`kogo. Ky`yiv, 2009. 213 s., s. 84–85.

приклад — склянка з чорнилами, яка падає і від неї йдуть різні лінії, напрямки, вектори...»<sup>162</sup>. Думки митця суголосні зі специфікою кіномистецтва, точніше мистецтвом кіномузики, яке має своєрідну художньо-естетичну природу. Дослідники зазначають характерні ознаки, що вирізняють кіномузику як особливий вид композиторської діяльності, яка потребує акцентуації на окремих елементах та засобах виразності, особливостях тематизму, метроритмічного, тембрального, мелодичного різнобарв'я. Уміння композитора писати «під кадр», відчувати тонкощі та специфіку екранного мистецтва, підсилюючи ефект виразності та значущості моменту, формують цілісне сприйняття фільму глядачем. Адже мистецтво писати музику для кіно «...обумовлене зоровим рядом. Музика кіно дискретна, фрагментарна, мозаїчна, бо програмою її розвитку стає зоровий ряд, що є більше мінливий та динамічний, ніж звуковий»<sup>163</sup>. Саме завершений зоровий ряд Володимир Губа називав «мистецьким документом»<sup>164</sup>. В цьому — його індивідуальне бачення функції композитора не тільки у царині кіно, але й у історико-культурному аспекті. Адже професія композитора має універсальну природу, що спонукає до багатоспектровості у пошуках творчої ідентичності, розширення простору художньо-інтелектуальних ідей, прагнення до самоідентифікації та самореалізації й, насамперед, розкриття власного творчого потенціалу. Оскільки саме так проявляється соціологічний компонент взаємодії композитора і суспільства, який комунікує зі світом через здатність створювати, сприймати, розповсюджувати художні цінності, у даному випадку — музичні твори, через «...інститути, які забезпечують процеси створення, збереження, розповсюдження та засвоєння художніх цінностей, а також вивчення цих процесів і цілеспрямований вплив на них (творчі союзи та організації, установи культури та мистецтва, художні студії та гуртки, наукові установи та учбові заклади культури та мистецтва, органи управління освіти та культури)»<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Goly`ns`ka O. A. «Muzy`chna shkola — fundament dlya majbutn`ogo muzy`kanta». Interv'yu z Volody`my`rom Guboyu // Muzy`ka [Elektronny`j zhurnal]. URL: <http://mus.art.co.ua/volodymyr-hubamuzychna-shkola-fundament-dlia-majbutn-oho-muzykanta/> (last accessed: 12.11.2021).

<sup>163</sup> Novoselova M. A. Spetsifika muzyikalnoy obraznosti v kinematografe. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzyikalnoy-obraznosti-v-kinematografe/viewer> (last accessed: 12.11.2021).

<sup>164</sup> Volody`my`r Guba: «Znajty` my`stecz`ky`j kod — muzy`chny`j, kinematografichny`j». URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1398](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1398) (last accessed: 12.11.2021).

<sup>165</sup> Ny`konenko T. Sociologichni komponenty` vzayemodiyi my`steczstva i suspil`stva. Dy`skursy`vny`j vy`mir suchasnoho my`steczstva: dialog kul`tur: zb. tez dopovidej nauk.-teoret. konf. z mizhnar. uchastyu, Ky`yiv, 30 ly`stopada 2016 r. K.: IK NAM Ukrainy`, 2016. 160 s., st. 107–108.

В епоху шістдесятництва поновився активний інтерес митців до прадавньої історичної пам'яті та до відтворення її спадщини у творах мистецтва. Таким чином, утворився синтез двох напрямів — українського «поетичного кіно» та «нової фольклорної хвилі» в музиці. Хоча українських композиторів завжди виокремлював тісний зв'язок з фольклором, але саме «...фольклорну тенденцію 1960-х років вирізняло тяжіння до “джерельної первісності”. Результати дослідження зразків фольклору прадавніх епох, опанування енергії висловлювання пращурів, вражаючої магії її впливу позначилися на різних жанрах академічного мистецтва. То був пошук життєдайності, мистецького коду, здатного забезпечити перспективу самостійного розвитку національної культури — незалежної і самобутньої»<sup>166</sup>. В зв'язку з цим Володимир Губа згадував свої численні археологічні експедиції, до яких його залучав Леонід Осика з метою пошуку аутентичних джерел. Успадкувавши ідеї свого вчителя Бориса Лятошинського, композитор майстерно застосовував добуті джерела у своїй кіномузиці, домагаючись максимального підсилення образного змісту фільму. Використовувався навіть віднайдений народний інструментарій, зокрема старі цимбали, бандура. Особливо вражає галицький хоровий церковний спів у фільмі Леоніда Осики «Камінний хрест». Голоси співаків перетворювали «...містичне на реальне, а реальному надавали містичності, — так через вокальну інтонацію виявлявся “зміст невимовного”»<sup>167</sup>. Володимир Губа ставився «...до музичної партитури фільму як до динамічної, гнучкої, багатовимірної, вельми розвинутої системи взаємодіючих яскравих звукових образів»<sup>168</sup>.

Окрім творчої діяльності, власну культурницьку місію Володимир Губа вбачав у тому, що «...кожен митець, а отже й композитор, повинен любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві. Потрібно постійно оновлюватись, знайомлячись з багатьма артефактами різних культур, часів і професійних напрямів»<sup>169</sup>. Митець наполегливо доводив, що необхідно активно працювати, осмислюючи накопичені знання, часто говорив про універсалізм особистості композитора, про неодмінне самовдосконалення,

---

<sup>166</sup> Ly`tvyn`nova O. Muzy`ka v kinematografi Ukrayiny`: Katalog. Chasty`na I. Avtory` muzy`ky` xudozhn`o-igrovu`x fil`miv, yaki stvoryuvaly`sya na kinostudiyax Ukrayiny`. Ky`yiv, 2009. 456 s., st. 22.

<sup>167</sup> Ly`tvyn`nova O., st. 22.

<sup>168</sup> Ly`tvyn`nova O., st. 22.

<sup>169</sup> Volody`myr Guba: «Znajty` my`stecz`ky`j kod — muzy`chny`j, kinematografichny`j». URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1398](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1398) (last accessed: 12.11.2021).

вивчення філософії, поезії, знання основ акторської та режисерської майстерності тощо. У цьому Володимир Губа є не тільки продовжувачем школи Бориса Лятошинського, а й натхненним пропагандистом її ідей. Вболівання за її долю митець висловив під час зустрічі з автором дослідження, що відбулася 21 серпня 2020 року. Він із сумом зауважив, що «...школа Бориса Лятошинського притихшена, майже поза уваги не тільки музикознавців, філософів, культурних діячів, а також радіо, телебачення і філармоній, ВУЗів. Треба чекати, коли народиться інше покоління, у яких буде мистецька можливість прожити, відчувати і обов'язково її (школу) поставити в сфері порівнянь різних композиторських шкіл світу... Діяльність Лятошинського унікальна, неповторна й непомітна досі. Бо це велика композиторська праця, яка потребує повної віддачі у всіх її аспектах і напрямках»<sup>170</sup>.

Володимир Губа часто висловлював свої погляди на українську культуру. В усіх інтерв'ю, що давав композитор за останні 10–15 років, провідною лінією його роздумів була тривога за долю української музики та культури загалом. Він небезпідставно вважав, що за роки незалежності нашої держави все менше кроків здійснюється в сторону активації сил для підтримки та популяризації високого мистецтва, вітчизняної академічної музики, професійної композиторської та виконавської діяльності, критично оцінював становище українського кінематографа, називаючи його «катастрофічним». Адже Володимир Губа віддав усі свої сили на реалізацію талановитих проєктів кінорежисерів Леоніда Осики, Романа Балаяна, Юрія Іллєнка та інших, доповнюючи неповторним колоритом образи українського «поетичного кіно». У творчому тандемі з видатними режисерами були створені такі шедеври, як «Камінний хрест», «Захар Беркут», «Каштанка», «Данило — князь Галицький», «Бірюк», «Гетьманські клейноди», «Подарунок на іменини», «Дід лівого крайнього» та багато інших, чимало музики до радіовистав та театральних спектаклів. Він продовжив естафету свого видатного вчителя Бориса Лятошинського, який чимало потрудився на Українському радіо. Підкреслюючи особливості створення музики до радіовистав, Володимир Губа наголошував: «...якщо кінематограф дає зоровий ряд, то в радіовиставах його нема, велике навантаження припадає на композитора, який повинен всіма засобами відтворити зоровий ряд, щоб музика впліталася в драматургію, доповнювала слово і робила зримою дію. До того ж треба інтонаційно відтворити те чи

---

<sup>170</sup> Запу`с beside` z Guboyu V. P. Ky`yiv, 21.08.2020 (Arxiv O. Dmy`triyevoyi).

інше століття, соціальне середовище»<sup>171</sup>. Попри це, митець за життя не був удостоєний жодного авторського концерту. В останній період життя Володимир Губа співпрацював з режисером Сергієм Марченком, який супроводжував композитора в поїздках містами Західної України (Дрогобич, Стрий, Самбір), де силами місцевої музичної спільноти були організовані концерти його музики. Багатоспектровість особистості Володимира Губи доповнила музичну творчість поетичною, бо він є автором віршів, які чекають на дослідження у майбутньому. Митець став продовжувачем кращих традицій композиторської школи Бориса Лятошинського, втілюючи у своїй багатогранній культуротворчій діяльності ідеї вічних цінностей культури.

Отже, серед традицій школи Бориса Лятошинського, які найповніше проявилися у культурницькій місії Володимира Губи, зазначимо:

- апелювання до образів минулого;
- використання фольклорних джерел в кіномузиці та їх своєрідна жанрова трансформація;
- принципи цитування та алюзії;
- поетична та експресивна функції мистецтва, що виразилися у концентрації максимального напруження в кожному музичному фрагменті;
- постійне самоудосконалення та розширення світоглядних позицій;
- прискіпливе відношення композитора до його місця в соціокультурному середовищі та ролі у формуванні людини в культурі з опорою на національно орієнтовані переконання.

### **Святослав Крутиков — композитор, художник, культурний діяч**

Святослав Крутиков — митець, який вирізняється з-поміж інших учнів Бориса Лятошинського особливою природою світобачення, відображеною у його музичних та художніх полотнах. У широкому спектрі його композиторського доробку переважають камерні жанри, в яких блискуче розвинута електроакустична сфера та серійна техніка, успадкована від авангарду. Його унікальні звуко-темброві експерименти утворили неповторний художньо-естетичний світ, у якому постають містичні образи космічного простору та глибинні філософські інтенції. С. Крутиков

---

<sup>171</sup> Koskin V. Volody`myr`r Guba: «Yangol mij, chy` bachy`sh ty` mene?». Interv'yu z Volody`my`rom Guboyu // Portal Ukrayincyа [elektronny`j resurs]. URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/01/16/volodymyr-guba-yangol-mii-chy-bachysh-ty-mene.html> (last accessed: 12.11.2021).

став творцем самобутніх художніх світів, що демонструють синтез мистецтв, доводячи ренесансну природу його особистості. Його музична творчість проникнута світлом та яскравою візуалізацією образів.

Багата палітра композицій у царині абстрактного живопису проникає у музичний тезаурус Святослава Крутикова. Така мистецька позиція утворює феномен творчої місії митця та її особливої ролі в українській культурі. Композитор наголошує, що, поряд з високопрофесійними вимогами до власних творів, він активно застосовує інтуїтивний метод, який ґрунтується на глибокому знанні філософії індуїзму. Винятково багатогранну специфіку явища «композитора-художника» підкріплено думками А. Павка, який зауважує, що «...феномен синтезу мистецтв належить до одного з найяскравіших виявів культури. Сутність його полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити складну, цілісну структуру, здатну більш повно передати узагальнений образ епохи, світорозуміння її діячів»<sup>172</sup>.

У творчому доробку композитора багато музики до кінострічок, в основному науково-популярних (понад 50). Звернімо увагу на цей вид діяльності Святослава Крутикова, позаяк саме науково-популярні фільми в радянській державі були важливою ланкою освітньо-наукової складової у вихованні глядацької аудиторії. Культурна політика радянської держави диктувала свої умови, тому перевага в цій галузі надавалася кінострічкам агітаційно-виховного змісту, сюжетам про трудові будні робітничих колективів та колгоспів, діяльність партійних організацій тощо. Але режисери, з якими працював С. Крутиков, створювали фільми, що мали відмінне від загальноприйнятого в ті часи ідейно-тематичне наповнення. Першою вдалою спробою сумісної роботи композитора з режисером Аркадієм Микульським стає фільм «Акварелі Києва», який отримав відзнаку на Всесоюзному фестивалі телефільмів. Тематика наступних кінострічок охоплює пласт цікавих подій з глибин прадавньої історії («Автографи Древньої Русі», «Промінь, зав'язаний у вузол»), сягає насущних проблем сучасності («Жінки Чорнобиля»), по-новому відкриває творчі горизонти відомих постатей («Іван Франко», «Реріх», «Втрачений рай», «Підніміть мені віі»). По-своєму унікальним виявився ігровий фільм «Сліпий дощ», в якому відсутні діалоги, а «...образ створюється виключно за допомогою взаємодії відеоряду та музики. За словами композитора, музика не стільки ілюструє, озвучує фільм, скільки постає його

---

<sup>172</sup> Павко А. Теоретичні аспекти взаємодії у образотворчого та музичного мистецтва.

Ду`скурсу`вну`ї` в`у`мир`сучасного`мистецтва:`dialog`kul`tur: zb. tez`dopovidej` nauk.-teoret. konf. z`mizhnar. uchastyu, Ky`yiv, 30 ly`stopada 2016 r. K.: IK`NAM`Ukrayiny`, 2016. 160 s., st. 112–116.

доповненням. Так, працюючи над стрічкою, окрім опрацювання сценарію, перегляду відзнятого матеріалу, чи не найважливішими митець позиціонує розмови з режисером на рахунок того, чого останній не зміг чи не встиг показати»<sup>173</sup>. Святослав Крутиков писав музику до кіно по-своєму, відштовхуючись від напрочуд тонкого відчуття атмосфери фільму, його позасвідомої природи, блискуче опанувавши техніку написання музики по хронометражу, а не під кадр. Композитор доводить, що дихання музики й відеоряду органічно співіснують та доповнюють одне одного. Звучання електронної, конкретної музики, барвистий калейдоскоп сонорних ефектів у переплетінні зі звуками природи та тембральною виразністю окремих інструментів (скрипки, флейти, фагота, ударних, клавесину тощо) є надзвичайно переконливими засобами і в анімаційних фільмах за участю Святослава Крутикова («Зайченя заблукало», «Пригоди малюка Гіпопо» та ін.). Майстерна стилізація в дусі необароко вдало й органічно співіснує з епізодами народного співу, багатоплановим нашаруванням містичного колориту у фільмах, присвячених Миколі Гоголю. Роздуми Святослава Крутикова апелюють до пошуків взаємовпливу різних видів мистецтва, ряд його живописних полотен має музичну тематику, а деякі музичні твори написані під враженням від власних картин. Дослідниця О. Афоніна, спираючись на лотманівську інтерпретацію художніх текстів, скерованих на комунікативні процеси, знаходить у творчості Святослава Крутикова ознаки «подвійного кодування», зокрема «...в п'єсі С. Крутикова *Nonexistent Civilizations Chronicles* для соло флейти візуальний супровід у стилі модерної графіки транслює образи народження неіснуючої цивілізації. Тож наявність такого діалогу між твором мистецтва і глядачем/слухачем створює герменевтичну множинність “подвійного кодування” як у творчості, так і у сприйнятті художніх образів»<sup>174</sup>.

Живописні полотна Святослава Крутикова «...охоплюють широкий жанровий та технічний діапазон: портрет, пейзаж, пастель, застосування техніки зім'ятого паперу, змішаної авторської техніки та ін., якими автор зображає найрізноманітніші тематичні мотиви — природу («Весна», «Осінь триває», «У міському парку», «Гурзуф», «Зоряне дерево»), побутові сюжети («Перед ніччю», «Вечір»), філософські роздуми

---

<sup>173</sup> Marunyak V. I. *Vzayemozv'yazok muzyky` ta malyarstva u tvorchosti ukrayins`ky`x kompozy`toriv XX stolittya v konteksti teorii intermedial`nosti*: Dy`pl. rob. na zd. st. «Magistr», L`viv, 2020. 120 s., s. 76.

<sup>174</sup> Aфонина О. S. *Kul`turny`j kod i «podvijne koduvannya» v my`stecztvi: dy`s. ... doktora my`st.*; 26.00.01 — *teoriya ta istoriya kul`tury`*; Nacional`na akademiya kerivny`x kadriv kul`tury` i my`stecztv. Ky`yiv, 2020. 445 s., s. 262–263.



(«Метаморфічність імовірного», «Кристалізація душі», «Над долями світів»), відчуття («Потаємні мрії службовців», «Завжди Твій», «Пригадування»)<sup>175</sup>.

Культуротворчий потенціал Святослава Крутикова доповнився багатолітньою роботою художнього керівника й диригента кількох ансамблів старовинної музики, що було продиктовано неабияким інтересом до музики бароко та ренесансу. Зокрема, завдяки цьому композитор по-новому осмислює музику Й. С. Баха та його попередників, що в свою чергу викликало інтерес до старовинного інструментарію, оволодіння технікою гри (на сьогодні Святослав Крутиков є володарем унікальної колекції рідкісних старовинних інструментів). Перший ансамбль «Ренесанс», створений С. Крутиковим в Києві 1980-го року, існує до нині під назвою «Silva Regum». Наступним колективом став «Camerata Taurica», організований у Ялті, точніше ялтинському Будинку культури при Нікітському ботанічному саду. Він розгорнув активну концертну діяльність не тільки в Криму, а й за кордоном, виконував неабияку просвітницьку функцію, доповнюючи концертний репертуар українською бароковою музикою. Третій ансамбль під назвою «Творча лабораторія старовинної музики» почав свою культурницьку місію 1994 року при Києво-Могилянській академії і лише недавно припинив своє існування, а інструментарій було передано до музею уславленого навчального закладу.

У бесідах з автором дослідження Святослав Крутиков висловив власні світоглядні позиції, етико-філософські погляди, принципову чесність і відвертість, нонконформізм інтелігента, що виразився у його активній громадянській позиції. Композитор говорить і про перспективи виходу української культури за межі держави: «...тут є і чорні фарби і світлі. І що переможе — залежить від обставин. При всьому трагізмі того, що відбувається, мені здається, доля повертається на наш бік»<sup>176</sup>. Шляхи творчого становлення композитора та його активна участь в історико-культурних подіях минулого й теперішнього століть доповнили цілісну картину уявлень про школу Бориса Лятошинського. Культурницька місія митця охоплює різні сфери діяльності, що стало виявом універсального типу особистості, яка комунікує зі світом власним інноваційним способом, народженим завдяки високорозвинутим внутрішнім чинникам, що спонукають до неповторної творчої ініціативи.

---

<sup>175</sup> Marunyak V. I., s. 67–68.

<sup>176</sup> Zapy`s besidy` z Kruty`kovy`m S. L. Ky`yiv, 23.08.2020 (Arxiv O. Dmy`triyevoyi).

**Висновки.** Аналіз феномену української елітарної музичної культури показує нам можливі варіанти її зв'язку і впливу на масову культуру. Творчі звершення Володимира Губи та Святослава Крутикова втілили провідні культурницькі ідеї школи Бориса Лятошинського, які насамперед стосувалися визначальної ролі митця-професіонала у творенні культури. Комунікативна, просвітницька, громадська і соціокультурна функції, що спираються на закладені засновником школи етнонаціональні та культурно-історичні традиції, відкривають художньо-естетичні та образно-семантичні дискурси реципієнтам, мотивуючи їх до культурного й духовного зростання.

### References

Afonina O. S. *Kul'turny`j kod i «podvijne koduvannya» v my`stecztvi: dy`s. ... doktora my`st.; 26.00.01 — teoriya ta istoriya kul'tury`;* Nacional`na akademiya kerivny`x kadriv kul'tury` i my`stecztv. Ky`yiv, 2020. 445 s.

Volody`myr Guba: «Znajty` my`stecz`ky`j kod — muzy`chny`j, kinematografichny`j». URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1398](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1398) (last accessed: 12.11.2021).

Goly`ns`ka O. A. «Muzy`chna shkola – fundament dlya majbutn`ogo muzy`kanta». Interv`yu z Volody`myrom Guboyu // Muzy`ka [Elektronny`j zhurnal]. URL: <http://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/> (last accessed: 12.11.2021).

Goncharenko P. V. *Vy`yavy` masovoyi ta elitarnoyi kul'tury` v social`nomu butti muzy`ky` v dobu postmodernizmu // Aktual`ni problemy` filosofiyi ta sociologiyi.* 2017. # 16. S. 22–25.

Gorodecz`ka O. V. *Ukrayins`ka muzy`ka 60-x rokiv XX st. u konteksti cilisnosti epoxy`:* dy`s. ... kand. my`st-va: 17.00.03; Nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs`kogo. Ky`yiv, 2009. 213 s., s. 84–85.

Devyatova O. L. *Sudba sovremennoy rossiyskoy akademicheskoy muzyiki // Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta.* Ser. 2, Gumanitarnyie nauki. 2007. N 49, vyip. 13. S. 257–268.

Zapy`s besidy` z Guboyu V. P. Ky`yiv, 21.08.2020 (Arxiv O. Dmy`triyevoyi).

Zapy`s besidy` z Kruty`kovy`m S. L. Ky`yiv, 23.08.2020 (Arxiv O. Dmy`triyevoyi).

Korchova O. *Muzy`chny`j modernizm yak terra cognita: monografiya.* Ky`yiv: Muz. Ukrayina, 2020. 490 s.

Koskin V. Volody`myr Guba: «Yangol mij, chy` bachy`sh ty` mene?». Interv`yu z Volody`myrom Guboyu // Portal Ukrayincyа [elektronny`j resurs]. URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/01/16/volodymyr-guba-yangol-mii-chy-bachysh-ty-mene.html> (last accessed: 12.11.2021).

Ly`tvynova O. *Muzy`ka v kinematografi Ukrayiny`*: Katalog. Chasty`na I. Avtory` muzy`ky` xudozhn`o-igrovy`x fil`miv, yaki stvoryuvaly`sya na kinostudiyax Ukrayiny`. Ky`yiv, 2009. 456 s.

Marunyak V. I. *Vzayemozv'yazok muzy`ky` ta malyarstva u tvorchosti ukrayins`ky`x kompozy`toriv XX stolittya v konteksti teoriiy intermedial`nosti*: Dy`pl. rob. na zd. st. «Magistr». L`viv, 2020. 120 s.

Ny`konenko T. Sociologichni komponenty` vzayemodiyi my`stecztva i suspil`stva. Dy`skursy`vny`j vy`mir suchasnogo my`stecztva: dialog kul`tur: zb. tez dopovidej nauk.-teoret. konf. z mizhnar. uchastyu. Ky`yiv, 30 ly`stopada 2016 r. K.: IK NAM Ukrayiny`, 2016. 160 s., st. 107–108.

Novoselova M. A. Spetsifika muzyikalnoy obraznosti v kinematografe. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzyikalnoy-obraznosti-v-kinematografe/viewer> (last accessed: 12.11.2021).

Pavko A. *Teorety`chni aspekty` vzayemovply`vu obrazotvorchogo ta muzy`chnogo my`stecztva. Dy`skursy`vny`j vy`mir suchasnogo my`stecztva: dialog kul`tur*: zb. tez dopovidej nauk.-teoret. konf. z mizhnar. uchastyu, Ky`yiv, 30 ly`stopada 2016 r. K.: IK NAM Ukrayiny`, 2016. 160 s., st. 112–116.

**Анастасія Емірівна Валєєва**

**Anastasiia Valieieva**

Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка, Київ (Україна)  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
Kyiv (Ukraine)

[anastasiia.valieieva@gmail.com](mailto:anastasiia.valieieva@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6202-912X

DOI: <https://doi.org/10.34768/hw01-nw53>



Nr: 3 (2021)

e-ISSN 2658-154X

## **Античні коди у символічних візуалізаціях українських митців Володимира та Тетяни Бахтових**

Ancient Codes in the Symbolic Visualizations of Ukrainian Artists Volodymyr and  
Tatyana Bakhtov

### **Abstract**

The author investigates the artwork of contemporary Ukrainian artists Volodymyr and Tatiana Bakhtov in the context of the intersection of the traditions of the Ancient Greek polis Olbia which is located on the territory of Ukraine and artistic innovations used by the artists in their work. The article presents a detailed culturological review of the main vectors of the Bakhtov's House art activities – the author's invention which is called «heliography», terra-theater, land-art and graphic works. It is observed that the artwork of these artists is profoundly symbolic in its essence, as there are always implicit, realistically unarticulated senses in works that require a particular thoughtful decoding. The powerful influence of ancient culture on artists' creativity, their conscious settling near the territory of ancient Olbia, foundation of their own House-museum, demonstrates us inseparable connection of art of modern Ukraine with European tradition, which symbolic codes have constantly appeared in the artistic space throughout the existence of our state.

**Key words:** Bakhtov's House, symbolism, symbol, visual art, heliography, terra-theater, land-art, sacral-symbolic reconstructions.

**Ключові слова:** Дім Бахтових, символізм, символ, візуальне мистецтво, геліографіті, терра-театр, ленд-арт, сакральні-символічні реконструкції

Візуальне мистецтво сучасної України є об'єктом постійного інтересу для дослідників у різних наукових сферах, серед яких значне місце займає культурологія, адже багатовекторний, міждисциплінарний розгляд інноваційних трансформацій, що відбулись після набуття нашою країною незалежності, вкрай необхідний для цілісного розуміння цих процесів і змін у характері художньої творчості митців. На противагу домінуючому принципу соціалістичного реалізму, що тривалий час панував на теренах СРСР, в українському модерному мистецтві формуються численні мистецькі спрямування, серед яких особливого значення набуває символізм, який радикально відходить від міметичного принципу зображення на користь візуальної поетики утаємниченості, недовимовленості й багатозначності образу. Дослідження символічних тенденцій у сучасному українському мистецтві є вкрай актуальним, оскільки означена проблематика залишається недостатньо проаналізованою й висвітленою, потребуючи застосування різноманітних наукових методів і нових підходів.

У контексті дослідження символізму особливого значення набуває творчість Володимира і Тетяни Бахтових, яка має безпосередній зв'язок з античною традицією, що виник внаслідок багаторічних подорожей Володимира до руїн давньогрецьких міст-полісів. Ці подорожі відбувалися на відтвореному ще за радянських часів у відповідності до античних традицій кораблебудування дерев'яному весловому човні «Івлія», на якому Володимир був простим веслярем. Натхненний духовним «підключенням» до культури Античності, митець разом зі своєю дружиною оселяється в селі Парутине поблизу «Історико-археологічного заповідника Ольвія», створюючи свій власний творчий простір - «Дім Бахтових», що стає не просто помешканням, а справжнім музеєм, який активно функціонував вже за життя авторів.

Вагомість внеску Володимира і Тетяни Бахтових у процес опанування античної культурної спадщини на теренах сучасної України підтверджується цілою низкою талановитих, креативних мистецьких акцій художників. Досліджуючи археологічні ландшафти давньогрецької Ольвії за допомогою авторських технік, митці здійснюють

сакрально-символічні реконструкції залишків античних будівель, розташованих на території заповідника, які, завдяки творчій майстерності Володимира, оживають у його новаторських творах. Серед них найбільшу увагу привертає проект «Реконструкція простору», що складається з двох взаємодоповнюючих художніх частин: геліографічного відтворення архітектурних споруд та перформативного видовища «Terra-театр».

### **Геліографіті: сакрально-символічні реконструкції**

Унікальним авторським винаходом Володимира Бахтова є «художньо-історична реконструкція», що виконується у специфічній техніці геліографіті. Сам термін «геліографіті» походить від давньогрецького слова «Ἠέλος», що перекладається як «сонце, світло» та італійського «graffito», що означає «зображення, написи». Техніка геліографіті полягає у фотофіксації просторового малювання вогнем зниклих об'єктів архітектури. Майстер за допомогою палаючого факела відтворює контури стародавніх споруд: античних храмів, вітарів, громадських будівель, житлових кварталів та давньогрецьких кораблів у тих локаціях, на місці яких раніше існували ці пам'ятки архітектури. Далі «завдяки установці на камері тривалої витримки він отримує фотографії, де шлях джерела вогню перетворюється на лінії, які відповідають силуетам давніх архітектурних споруд»<sup>177</sup>. Досить символічним є факт, що в якості графічного засобу обрана, згідно з античною натурфілософією, одна з чотирьох першооснов світу – стихія вогню.

Результатом цієї роботи Володимира Бахтова стали фотографії символічних вогняних «конструкцій», які виникають на місці зруйнованих сакральних архітектурних споруд й нібито «добудовуються» вогнем над залишками античних фундаментів. Ця перформативна дія є сакрально-символічним тривимірним геліографічним реконструюванням архітектурних об'єктів у чітко визначеній локації. Так, зазвичай, це дійство відбувається на околицях Ольвії, що є водночас проекцією стародавнього античного простору у Північному Причорномор'ї.

Як зазначає українська мистецтвознавця, одна із перших дослідниць творчості художників, Олександра Філоненко, «художня реконструкція Володимира Бахтова – це специфічний творчий метод, який полягає в художньому освоєнні і трансформації як реального простору археологічних об'єктів та його складових, так і «інформаційного

---

<sup>177</sup>Golubenko A. (2020). V zapovednike Olviya otkryivayut vyistavku panno v tehnikе geliografiti: Tekst v stat'ye [In the reserve «Olbia» opens the exhibition of paintings in the technique of heliography: Text in the article]. Retrieved from: <https://telegraf.com.ua/ukraina/mestnyiy/5498356-v-zapovednike-olviya-otkryivayut-vyistavku-panno-v-tehnikе-geliografiti.html> [in Russian].

поля», корелятивного йому: філософських, міфологічних, естетичних та етичних ідей»<sup>178</sup>.

Техніка геліографіті вимагає максимального відчуття простору й неймовірно точної орієнтації в ньому, адже митець не бачить того, що він малює – результат унаочнюється лише після остаточної фіксації процесу на фотокамеру. Володимир завдяки унікальній інтуїтивній творчій здатності чітко промальовує у повітрі необхідні лінії, що утворюють у кінцевому результаті вогняні силуети, які стають ніби візуалізацією платонівських ідей, що виринають із минулого, нагадуючи про існування колись могутньої давньогрецької цивілізації.

Як зазначає дослідниця символізму в мистецтві Світлана Стоян, «ця перформативна дія перетворюється на справжню містерію, у якій унаочнюється подвійна функція символу – з одного боку відкривати, а з іншого – приховувати утаємничені сенси. Як і в багатьох інших випадках, ми не здатні відразу вхопити, побачити ціле, схоплюючи своїми досить обмеженими фізичними можливостями лише окремих фрагмент реальності, навіть не здогадуючись, що за ним вимальовується масштабна картина численних значень і сенсів, які бачить той, хто вдихнув життя у цей неосяжний макрокосм»<sup>179</sup>.

### **Символічні сенси Terra-театру**

Також у межах проекту «Реконструкція простору» подружжя Бахтових організувало перформанс «Terra-театр», що впливає з античної ідеї пластичності світу і людського тіла. Як відомо, перформанс (від англ. performance - «вистава») – це форма візуального мистецтва, в якій твором є сукупність дій учасника або групи запрошених осіб за заздалегідь спланованим сценарієм. Для перформансу важливе значення мають 4 елементи: місце і час проведення, художник і відносини між ним та глядачем. У процесі перформансу «Terra-театру» волонтери перетворюються на живі скульптури за допомогою тканин, зволжених рідкою глиною різних кольорів. Так створюється вбрання на кшталт давньогрецького, а тіло фарбується тими самими глиняними фарбами. Волонтери розігрують той чи інший міф, організовуючись у класичні композиції, що нагадують античні скульптурні групи. Увесь мистецький процес фіксують на фото та відео. В одному з інтерв'ю Тетяна Бахтова прокоментувала цей

---

<sup>178</sup>Filonenko O. (2002). Stat'ya v kataloge proyektu «Oykumena». [Article to the catalog of the project «Oikumen»]. Printing house «Euro-Press», 20 p., article – p. 2-3. [in Russian].

<sup>179</sup>Stoyan, S. P. (2014). Kulturno-istorychni metamorfozy symbolizmu v yevropeiskomu obrazotvorchomu mystetstvi: Monohrafiia. [Cultural and Historical Metamorphosis of Symbolism in European Art: Monograph]. Kyiv: Millennium. [In Ukrainian].

процес: «Ця техніка полягає в тому, що ми працюємо з волонтерами – живими людьми. Ми розмальовуємо їх натуральною глиною різних кольорів, одягаємо в античні шати, і вони розігрують пантомімні сцени з античної міфології. Тобто відбувається реконструювання того чи іншого міфу, яке фіксується на фото або відео».<sup>180</sup>

Серед основних міфологем, які відтворюються у «Тетта-театрі», є Амазономахія, Кентавромахія, Гігантомахія, міф про Елізіум, проекти «Анімація Фідія» і «Ольвійські містерії». Слід розглянути ці міфологеми більш детально. Так в основі Амазономахії лежить відомий міфологічний сюжет про боротьбу давньогрецьких героїв Беллерофонта, Геракла, Тесея, Ахілла та інших з амазонками – войовничим племенем жінок. На думку вчених, Амазономахія могла символізувати перемогу грецької культури над варварами. Вважалося, що Кентавромахія – це битва між лапіфами (міфічними мешканцями гірської Фессалії) і кентаврами, які використовували в якості зброї кам'яні брили і стовбури дерев. Цей міф відображає зіткнення між племенами, які перебували на різних щаблях культурного розвитку. Гігантомахія – битва олімпійських богів з гігантами. Також, цікавим є звернення митців до міфу про Елізіум. Відповідно до античної міфології, Елізіум – це частина загробного світу, де панує вічна весна і де обрані герої проводять дні без печалі і турбот. У візуалізаціях Бахтових, які відтворюють саме цю тему, силуети античних персонажів максимально вибілені, на відміну від насиченого охристого кольору шкіри героїв з інших проектів-міфологем. І це не випадково, адже герої Елізіуму – це мешканці потойбічного світу, світу померлих, в якому саме такий безкровний вигляд тіла є символом опозиції життю, головним атрибутом якого постає саме кров, що живить тіло життєдайною силою. Зелене тло рослин, на фоні якого розгортається дійство в Елізіумі – це символ райських кущів, вічної молодості, яка вже у цьому вимірі не може бути зруйнованою підступною смертю.

Окрім цього, окремої уваги заслуговують мистецькі проекти родини Бахтових «Ольвійські містерії» та «Анімація Фідія». В античні часи існували численні культури, вчення, обряди, вірування і містерії, виникнення яких пов'язують з міфотворчою свідомістю людини античної епохи. Так, містеріями (від дав.-гр. Μυστήριον, «таїнство, таємне священнодійство») називали таємні культури і ритуальні практики на честь божеств. Вони завбачували послідовність обрядових дій, під час яких учасники, що

---

<sup>180</sup> Golubenko A. (2020). V zapovednike Olviya otkryvayut vystavku panno v tehnikе geliografiti: Tekst v stat'ye [In the reserve «Olbia» opens the exhibition of paintings in the technique of heliography: Text in the article]. Retrieved from: <https://telegraf.com.ua/ukraina/mestnyiy/5498356-v-zapovednike-olviya-otkryvayut-vystavku-panno-v-tehnikе-geliografiti.html> [in Russian].



проходили певну сакральну-символічну ініціацію (посвяту), досягали духовного преображення і розуміння таємниць загробного світу. Містерії склалися з ряду послідовних драматизованих дій, в яких жерці і неофіти розігрували сцени з життя різних богів та богинь – об'єктів культу, тим самим ілюструючи міфи. Ці дії супроводжувалися певним ритуалом і зазвичай процесіями, заклинаннями, оргіями та ін. Як зазначає О. Філоненко: «Центральною фігурою більшості містерій була Велика Богиня, прекрасна і жахлива, та, що дає життя і надію на безсмертя і та, що легко забирає життя. У неї багато імен та іпостасей: Гея, Рея, Кібела, Деметра, Кора-Персефона, Афродіта, Артеміда, Афіна... Це найдавніші хтонічні – пов'язані із землею, її невичерпним родючістю, з потойбічним світом, – божества»<sup>181</sup>. Власне у проєкті «Ольвійські містерії» подружжя Бахтових, надихаючись сакральну-символічними образами давньогрецьких богинь, актуалізують деякі з них у досить цікавому перформативному форматі. Митці спочатку знаходили у живописних глиняних рельєфах Ольвійського берега локації, в яких розміщували моделі, драпіруючи їх в обтяжені рідкою землею тканини і повністю покриваючи їх обличчя та тіло глиною. Використаний при цьому колір теракоти символічно пов'язує ідею створення людини з праху земного з античною уявою про світ богів, тіла яких скульптурно «вмонтовано» у природний ландшафт. Все це створює цілісний поетичний образ, який несе крізь простір та час неймовірний космічний імпульс. Одвічна ідея смерті та народження у досить оригінальний спосіб візуалізується митцями за допомогою жіночих теракотових образів, які або виходять (народжуються) з глиняних скель, або входять до них, завершуючи своє земне існування. Ці пластично-символічні ритми утворюють неймовірні ефектні твори, що стають частиною потужної авторської міфологеми, унаочненої завдяки можливостям сучасних фото-технологій.

У проєкті «Анімація Фідія» родини Бахтових давньогрецькі герої та боги ніби оживають, сходячи зі фризів славнозвісного скульптора й набуваючи персоніфікованих земних облич. Митці ніби вдихають нове життя у застигли кам'яні образи античної пластики, що на берегах Давньої Ольвії починають жити своїм, осучасненим життям, ніби вибудовуючи місток між світом минулого та сьогоденням.

Всі ці художні перформанси фіксуються на камеру і складають цілісну серію художніх робіт, що представлені у музеях, на виставках, у приватних колекціях, як в Україні, так і за кордоном.

---

<sup>181</sup>Filonenko O. (2005). Stat'ya v kataloge proyektu «Ol'viyskiye misterii». [Article to the catalog of the project «The Olbian Mysteries»]. Printing house «Euro-Press», 20 p., article – p. 9-18 [in Russian].

## **Ленд-арт: символічний вимір**

У творчості Бахтових окреме місце посідає мистецтво ленд-арту (від англ. land art – «земляне мистецтво, мистецтво землі»), в основі якого лежить принцип доповненої реальності, інтеграція художніх елементів у природний пейзаж, а також використання природних процесів як складової художнього об'єкта, що створюється. Володимир Бахтов як «художник простору» та майстер ленд-арту працює у двох напрямках: ландшафтній реконструкції та ландшафтному живописі.

На археологічних ландшафтах античної Ольвії митцем створено низку просторових символічних об'єктів-фетишів – куполів і курганів. Будівельним матеріалом для цих об'єктів слугують черепки античного посуду, уламки черепиці та інші фрагменти матеріальної культури прадавнього міста, вилучені археологами з культурних шарів і залишені біля розкопок у так званих відкритих сховищах. Такий вид художньої реконструкції фрагментів стародавнього світу дає можливість створення нових версій втраченого простору.

Також Володимир Бахтов створив серію малюнків на стінах стародавнього античного могильника. За допомогою природних барвників: кольорової глини, вапна і сажі, митець промалював силуети людей у групах, які уособлюють символічні сцени певних священних ритуалів та обрядів, які мали місце в релігійному житті жителів античної Ольвії. У такий спосіб художник ніби здійснює містичні ритуали над місцями, де колись покоїлись тіла ольвіополітів, символічно повертаючи атмосферу позачасового спокою до цієї місцевості, що ще з минулого століття перетворилась на справжню Мекку для археологів, які, хоча і з благими намірами, але все ж таки порушують спокій потойбічного царства мертвих.

І саме ольвійський простір стає максимально сприятливим для ленд-артівської творчості митця, який наголошує на некомерційній природі даного виду діяльності. В ленд-арті максимально унаочнюється природа справжньої творчості, яка не має на меті отримання прибутку, оскільки такий вид сучасного мистецтва існує або виключно на основі власної ініціативи й натхненного творчого імпульсу художника, або, у дуже щасливому і рідкісному варіанті може підтримуватися грантовими коштами. Природний простір за межами урбаністичного міського ареалу надає величезні можливості для реалізації творчих ідей, які генеруються закладеними у цю місцевість натяками і підказками, що декодуються художником і креативно переробляються у відповідності до особливостей власної авторської манери

й художнього задуму. Античні коди ольвійського простору стають генератором неймовірно своєрідної смислової лінії, що стає єдиною ланкою між культурою давньогрецьких полісів і інноваційним мистецтвом сучасності. І саме Дім Бахтових стає тим «передавачем», «ретранслятором» античного духу, що унаочнює прадавні коди в «одежу» сучасного арту.

### **Живопис і графіка: приховані символічні сенси**

Окрім вже зазначених інновацій, Володимир і Тетяна є унікальними графіками, що дуже тривалий час неймовірно майстерно працюють у техніці офорту, створюючи цілі серії творів різноспрямованої тематики. Володимира, як і в інших креативних експериментах, продовжує приваблювати історична тематика, що спрямовує наш погляд у глиб віків, до процесу формування слов'янського культурного ареалу, у процесі якого простежувались неодноразові соціокультурні інгресії кочових племен різної етнічної приналежності. У контексті цього з'являються цілі серії творів під назвою «Вітри Кімерії», «Таємниці Таврії», в яких не буквальною, символічною мовою Володимир Бахтов відтворює важливі моменти творення культурного простору Великого Степу. Кам'яні скульптури, загадкові містичні силуети, загорнуті у візерункові балахони, що біжать степом під час шквалу, жіночі фігури, які ніби злились в єдине ціле, символізуючи внутрішнє єднання життєдайної енергії першоначала, унаочнюють у віртуозних, авторських офортах майстра дух давніх часів, містична утаємниченість яких продовжує бентежити творчу фантазію сучасних художників.

Серія офортів Володимира «Світло та Темрява» спрямовує нас до споконвічної ідеї протистояння добра і зла, що візуалізується в офортах митця у глибоко символічних, далеких від міметичного принципу, образах, що нагадують лише просто окреслені людські силуети або чорного, або, відповідно, світлоносного кольору, що символізують вищезгадану одвічну опозицію диявольського та божественного, денного та нічного, правдивого та хибного. І Бахтов, як справжній філософ, графічною мовою демонструє нам, що Світло не може існувати без Темряви, як Добро не може існувати без своєї протилежності. Його світла фігура відкидає на стіну чорну тінь, унаочнюючи ідею єдності та боротьби протилежностей – незмінний діалектичний принцип існування усіх процесів і явищ, який відкрили для себе вже давні греки. Його символічні образи підштовхують глядача до власних розмірковувань на тему сенсу власного існування й сутності глибинних основ людського буття.

Але справжньою гучною подією художнього життя України останніх років, стає вихід у світ книги Ліни Костенко «Скіфська Одісея» з ілюстраціями Володимира Бахтова, які, насправді, є далеко не ілюстраціями, а самодостатніми творами, що «народились» ще у далеких 1980-90-х роках минулого століття (приблизно у той же час Л. Костенко писала і свій твір). Цей майже містичний збіг обставин остаточно визначив долю видання, що об'єднало два геніальних твори – поетичний і графічний, в яких представлено два авторських бачення греко-скіфської теми, трансформованої крізь призму бачення українських митців – наших сучасників.

## **Висновки**

Отже, культурологічний аналіз мистецьких робіт Володимира і Тетяни Бахтових дає підстави стверджувати, що їх творчість містить у собі потужний символічний контекст і потребує різнобічного вивчення з метою декодування й тлумачення наявних у їх творах символічних сенсів. Роботи митців були неодноразовими учасниками арт-проектів, присвячених темі символізму – «Символи безкрайнього степу» (2017, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Київ); Сучасний український символізм» (2019, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк); «Сучасний український символізм та Михайло Врубель. Діалог через століття» (2019, Національний музей «Київська картинна галерея», Київ), що свідчить про глибоку зануреність творчості авторів до символічної тематики, що стає надзвичайно потужним вектором розвитку у полістилічному просторі мистецтва сучасної України.

## **References**

1. Filonenko O. (2002). Stat'ya v kataloge proyektu «Oykumena». [Article to the catalog of the project «Oikumen»]. Printing house «Euro-Press», 20 p., article – p. 2-3. [in Russian].
2. Filonenko O. (2005). Stat'ya v kataloge proyektu «Animatsii Fidiya». [Article to the catalog of the project «Phidias Animation»]. Printing house «Euro-Press», 20 p., article – p. 2-8. [in Russian].
3. Filonenko O. (2005). Stat'ya v kataloge proyektu «Ol'viyskiye misterii». [Article to the catalog of the project «The Olbian Mysteries»]. Printing house «Euro-Press», 20 p., article – p. 9-18. [in Russian].
4. Golubenko A. (2020). V zapovednike Olviya otkryivayut vyistavku panno v tehnikе geliografiti: Tekst v stat'ye [In the reserve «Olbia» opens the exhibition of paintings in

the technique of heliography:Text in the article]. Retrieved from:  
<https://telegraf.com.ua/ukraina/mestnyi/5498356-v-zapovednike-olviya-otkryivayut-vyistavku-panno-v-tehnike-geliografiti.html> [in Russian].

5. Stoyan, S. P. (2014). Kulturno-istorychni metamorfozy symbolizmu v yevropeiskomu obrazotvorchomu mystetstvi: Monohrafiia. [Cultural and Historical Metamorphosis of Symbolism in European Art: Monograph]. Kyiv: Millennium. [In Ukrainian].

Наталя Мандра

Natalia Mandra

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ

Modern Art Research Institute

of the National Academy of Arts of Ukraine

[natalia.mandra.mail@gmail.com](mailto:natalia.mandra.mail@gmail.com)

ORCID: [0000-0002-9839-9405](https://orcid.org/0000-0002-9839-9405)

DOI: <https://doi.org/10.34768/e8y0-0n43>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Медіа-вплив на живопис:**

### **відображення у мистецтвознавчих поняттях**

Media influence on painting: reflection in the notions of art

#### **Abstract**

The material for the article was the texts of Ukrainian art critics about painting, which was significantly influenced by the media space. The influence is noticeable in the borrowing of themes, plots and techniques characteristic of popular cinema (action films, thrillers, erotica), social networks (Instagram), computer games, etc. The article analyzes art criticism notions that describe borrowing from media sources to painting. It is concluded that the conceptual and categorical apparatus of art criticism is expanding due to the appeal of art critics to media theory. It is stated that media theory replaces postmodern theory in the research of contemporary Ukrainian painting. New notions in the conceptual apparatus of painting research are characterized as those that mainly duplicate the dictionary of computer and cinematographic terms. Borrowing these lexemes from cinematography, film theory, media theory and computer science is part of a worldview change, namely the consequent of considering painting through the prism of its similarity to cinema or, more broadly, to any screen (smartphone, computer, television, etc.).

**Keywords:** art criticism, notions, painting, media, medium specificity

**Ключові слова:** мистецтвознавство, терміни, живопис, медіа, медіа-специфічність

**Вступ.** Рання теорія кіно спиралася на концепції теорії живопису, і навіть ще у другій половині ХХ століття був поширений погляд на відео як таку форму, що має в засновках подібність до живопису<sup>182</sup>. Наприкінці ХХ — початку ХХІ століття вектор змінюється на протилежний, і як практика, так і критика живопису починають послуговуватися розробками теорії та практики кіно (в ширшому розумінні, «екранності», або screen-based art). Цю зміну ми окреслюємо як світоглядну: вона виявляється у самих основах концептуалізації живопису.

В українському мистецтві наслідування кіно у живописній практиці з'явилося наприкінці ХХ століття (1990-ті роки) і пов'язане з художнім рухом «Нова хвиля». Детально розглянув рух «Нова хвиля» Гліб Вишеславський у дисертації. Він вказує, що цей «мистецький рух багато в чому спирався на спадщину попередніх років, але його розквіт став можливим завдяки скасуванню цензури та ідеологічного тиску у 1987 році. Саме тоді світоглядні установки невеликого кола митців стали доступними широкому загалу глядачів та діячів культури, суттєво впливаючи на нього. Естетика руху відповідала світогляду митців, а останній відповідав історичним, культурним та соціально-політичним реаліям певного проміжку часу, а саме 1988–1993 рр.»<sup>183</sup>. Приблизно з цього часу (тобто від 1993-го) до початку 2000-х представники київського гурту руху «Нова хвиля» (Олександр Гнилицький, Арсен Савадов, Василь Цаголов та ін.) експериментують з перформансом, інсталяцією, відеоартом, фото і т. п., тобто у своїй мистецькій практиці відходять від живопису. Цей епізод в українському мистецтві дістав назву «розкартинення» (за висловом Олександра Соловйова<sup>184</sup>). На початку 2000-х названі художники повертаються до живопису, а у ньому — до прийомів та образів кіно, телебачення, інтернету. Найбільше текстів творчості цих художників присвятили українські арткритики Вікторія Бурлака, Олександр Соловйов, Аліса Ложкіна. Тексти всіх трьох авторів утворюють своєрідну дискурсивну єдність, систему взаємопосилань. В різний час вони створювали тексти у співавторстві<sup>185</sup>. Найпоследовніше досліджує цю тему В. Бурлака, яка видала низку статей та дві

---

<sup>182</sup> Liz Kim. "Much ado about medium: Greenberg, McLuhan, and the formalist problem in early video criticism in New York", 48.

<sup>183</sup> Glib Vysheslavs`kyj. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrayiny kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt), 33–34.

<sup>184</sup> Aleksandr Solovev. "Na putyah «raskartinivaniya»". Hudozhestvennyiy Zhurnal, 1 (1993) : 15–17.

<sup>185</sup> Aleksandr Solovev, and Viktoriya Burlaka. "Stsena fantazma". Hudozhestvennyiy zhurnal, 43-44 (2002), dostep 08.06.2021, <http://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2034> ; Oleksandr Solovjov. Publikaciyi, dostep 08.06.2021, <https://archive.pinchukartcentre.org/people/oleksandr-solovjov>

книги<sup>186</sup>. Цілісний наратив, що охоплює сто років українського мистецтва (зі значним відрізком тексту, присвяченим сучасному мистецтву) представляє книга А. Ложкіної<sup>187</sup>. В цьому ж ряду стоїть збірка есеїв О. Соловйова «Турбулентні шлюзи»<sup>188</sup>.

Мета статті — розглянути тексти названих авторів, виокремити поняття, які відображають медійний вплив на живопис, та простежити зв'язок використання нових понять з культурологічними теоріями.

Наслідування кіно у живописній практиці художників «Нової хвилі» спершу розглядалося переважно в межах постмодерністської теорії, з відповідним понятійним апаратом. Наслідування кіноприйомам та кінообразам пояснювалося за допомогою понять «цитуння», «гри», «іронії» тощо. Втім, дехто з мистецтвознавців ще у першій половині 90-х років зауважував відхід нового покоління українських художників від постмодернізму: «Автор трохи іронізує <...> але не в іронії головний сенс. <...> У новій серії <...> іронія взагалі не важлива як засіб, хоча цілком допустима <...> Нове покоління художників уже визначило для себе, що постмодернізм як система сприйняття чи відтворення вже вичерпала себе <...> Хоча, не будемо робити з Цаголова первістка пост-постмодернізму» (рукопис мистецтвознавця Миколи Костюченка<sup>189</sup>). М. Костюченко зауважив перехід до нового етапу в практиці українських художників і досить точно охарактеризував відмінність нового художнього сприйняття, на яке згодом неодноразово вказуватимуть теоретики: сенсуальність, націленість на вплив на почуття, причому на почуття «не надто рафіновані» (рос. «чувства далеко не самые рафинированные»<sup>190</sup>). Це є наслідком надмірної кількості візуальних образів, передовсім екранних (зпродюкованих кінематографом, а згодом «новими медіа»). Ця надмірність візуальності, як зауважує Ольга Балашова, призводить до високої швидкості сприйняття інформації, що «здійснюється за рахунок відмови від акцентації на деталях, а специфікою сприйняття стає емоційність, антирефлексивність, асоціативність та іманентність»<sup>191</sup>. Емоційність у поєднанні з антирефлексивністю дає

---

<sup>186</sup> Viktoriya Burlaka. Postmedijna optyka. Ukrayins`ka versiya. Kyiv: ArtHuss, 2019 ; Viktoriya Burlaka. Istoriya Obrazu. Mystecztvo 2000-x. Kyiv: Fond pidtrymky vizual`nyh doslidzhen`, 2011.

<sup>187</sup> Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya. Mystecztvo Ukrayiny XX — pochatku XXI stolittya. K.: ArtHuss, 2019.

<sup>188</sup> Oleksandr Solovjov. Turbulentni shlyuzu: Zb. Statej, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU. K.: Interteknologiya, 2006.

<sup>189</sup> Parkomuna. «Misce. Spil`nota. Yavyshhe» (Kyiv: Publish Pro, 2018), 121–123.

<sup>190</sup> Там же, 122.

<sup>191</sup> Ol`ga Balashova. Mediamystecztvo: filosofsko-antropologichnyj vymir (avtoreferat dys. kand. filos. nauk. Nacz. ped. un-t im. M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010), 9.



визначену М. Костюченком художню орієнтацію на «не надто рафіновані почуття» глядача.

Подібне хронологічне розмежування подає також Г. Вишеславський: «протягом 1993–1995 рр. <...> з'явилися нові художні концепції світу, які краще відповідали новим рисам світогляду митців, що неминуче вплинуло на структуру мистецького твору. Отже, поступово розпочався новий період у мистецтві <...> рух “Нова хвиля” трансформувався у свою протилежність»<sup>192</sup>. Серед критиків постмодерністська теорія втрачає популярність пізніше, ніж серед митців, оскільки нові теоретичні концепції доводиться шукати деінде. Зрештою мистецтвознавці та арткритики звертаються до теорій кіно та медіа. Таким чином, виокремлення медійного впливу на живопис з загального корпусу художніх «цитувань» відбувається шляхом переходу від постмодерністської теорії до медіатеорії.

**Виокремлення понять.** Найзагальнішим з понять, що були запропоновані в українському мистецтвознавстві на позначення медійних впливів на різні форми мистецтва (зокрема, живопис), є поняття «загальна медійність у візуальному мистецтві», якому Г. Вишеславський присвятив окрему статтю у словнику термінології сучасного мистецтва<sup>193</sup>. «Загальну медійність» Г. Вишеславський пояснює виникненням «медіапростору», який «активно впливає на світовідчуття та світогляд сучасної людини, зокрема діячів мистецтв. Вплив медіа-простору простежується в тематиці та стилістиці їхніх творів»<sup>194</sup>; «Однак вплив позначився не на створенні власне “медіа-мистецтва”, а в наданні творам, що залишалися по своїй структурі немедійними, наприклад графіка чи живопис, певних зовнішніх рис, які мали викликати асоціації з інтерактивністю, мережевістю та ін. Досить розповсюдженими стали сюжети, запозичені з медіа-простору (трилери, фентезі, еротика), або імітування екранного телевізійного зображення чи фотографій зі сторінок журналів (Василь Цаголов, Ілля Ісупов, Віктор Покиданець, Максим Мамсіков, Рустам Мірзоев та ін.). Тобто, найчастіше, це були твори, що розповідали про медійність, а не являли її собою»<sup>195</sup>. А. Ложкіна пояснює відмінність загальної медійності у візуальному мистецтві від гіперреалізму у живописі наступним чином: «Живопис, реанімований після десятиліття експериментів із фото й відео, зазнає кардинальних змін. Виникає нова оптика.

<sup>192</sup> Glib Vysheslavs`kyj. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrainy kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt), 34.

<sup>193</sup> Glib Vysheslavs`kyj, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnoho mystecztva. Oznachennya, neologizmy, zhargonizmy suchasnoho vizual`nogo mystecztva Ukrainy (Paryzh ; Kyiv, 2010), 125-127.

<sup>194</sup> Там же, 125.

<sup>195</sup> Там же, 127.

На відміну від популярного у ХХ столітті гіперреалізму, тут ідеться не так про ідеальну подобу фотографії чи про досягнення фотографічної відчуженості погляду, як про спробу засобами живопису змалювати світ, де панують медійні образи»<sup>196</sup>.

Загальну медійність за типом медійного впливу можна розподілити на дві групи: образність (сюжети, теми) та оптику (технічні прийоми та ефекти).

Наприкінці ХХ століття медійна образність виступає для авторів живопису як джерело натхнення поряд з історією мистецтва. Тут мова про натхнення на рівні сюжетів, тем, цитат: «1988-й рік. Характерна риса цього періоду — активне використання цитат з історії світового мистецтва. Художники запозичують відомі сюжети й композиції, поміщають їх у сучасний контекст і вільно інтерпретують. Чорно-білі репродукції зі шкільних підручників та книжок з історії світового мистецтва часто стають джерелом, звідки митці черпають сюжети»<sup>197</sup> <...> З початком 1990-х арсенал цитат поповнює мова мас-медіа: реклама, телебачення, кінофільми, зокрема кримінальні, комікси. Хоча, на відміну від західних художників, до низової мас-медійної культури українські митці звертаються не так часто, натомість цінувалися фільми класиків кінематографа: Лукіно Вісконті, Райнера Вернера Фасбіндера, Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні й інших режисерів, які потрапили в масовий прокат. Перегляд «правильного» кіно був своєрідною перепусткою на Паркомуні. Художники напряду цитують кадри з фільмів цих режисерів або ж наслідують загальну естетику й настрій»<sup>198</sup>.

Поняття «медійна оптика» (подібна до оптики фотокамери або кінокамери) позначає характерні технічні прийоми, що відображають наслідування або імітацію машинних технологій, зокрема машинної оптики (також вживається поняття «постмедійна оптика»<sup>199</sup>). Ця група понять відображає вплив візуальності медіапростору<sup>200</sup> на живописну практику. Тут мова про натхнення на рівні технічних прийомів, ефектів, засобів виразності. Їх можна розділити за технічним джерелом. Наприклад, якщо мова йде про наслідування кінематографа, то з'являються такі композиційні прийоми, як розкадровка, стоп-кадр, титри, ракурс<sup>201</sup>. Розкадровка також характерна для наслідування коміксів, а специфічні ракурси — для наслідування фото.

<sup>196</sup> Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya, 436.

<sup>197</sup> Parkomuna, 83.

<sup>198</sup> Parkomuna, 91.

<sup>199</sup> Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy", dostup 08.06.2021, <https://artukraine.com.ua/a/chto-podrazumevaetsya-pod-postmediynoy-optikoy>

<sup>200</sup> Glib Vysheslavs`kyj, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnogo mystecztva, 125.

<sup>201</sup> Anna Filippova. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya", dostup 08.06.2021, <https://supportyourart.com/columns/golosij-kino>

Якщо мова йде про наслідування кібертехнологій, то тут з'являється комп'ютерний глітч<sup>202</sup>, хоча зустрічається також телевізійний глітч<sup>203</sup> або просто імітація пікселів: ««Піксельна» фактура картин Цаголова імітує механічне зображення»<sup>204</sup>.

Також існує група понять, які вказують лише на технічне джерело походження, не уточнюючи, йдеться про медійну образність чи медійну оптику, або не розділяючи їх. Наприклад, це такі поняття, як «кіноприйоми» (у живопису)<sup>205</sup>, «телекартини» (Олега Тістола)<sup>206</sup>, «тележивопис»<sup>207</sup>, «галюцинаторний реалізм»<sup>208</sup>, «паранормальний реалізм»<sup>209</sup>, «віртуальні, медійні імпульси» («картини ініційовані віртуальними, медійними імпульсами»)<sup>210</sup> тощо.

У живописі молодих митців, окрім відсилок до прийомів та образів кіно, телебачення, соцмереж та комп'ютерних програм (таких як «Adobe Photoshop» зі специфічними ефектами), також можна відзначити появу відсилок до комп'ютерних ігор. Наприклад, молоді київські художники Ігор Канівець та Маргарита Шерстюк самі визначають стиль, у якому працюють, як «перспектива від першої особи» (first face perspectives), а за тематикою — «приватна автодокументалістика»<sup>211</sup>. Полотна цього мистецького дуету виглядають як відзняті на смартфон кадри побуту, зазвичай з рукою або ногою автора у кадрі на передньому плані. Але живопис надто «згладжений» для гіперреалізму, не має гіперреальної деталізації. Він більше нагадує комп'ютерні ігри, звідки й запозичена естетика, заміксована з гіперреалізмом. Як у комп'ютерній грі на передньому плані видно зброю (або ж гравець бачить інший предмет в руках свого комп'ютерного аватара), так і в живописі дуету І. Канівець і М. Шерстюк на передньому плані з'являється рука «гравця» з горнятком кави або з білизною над білизняною мотузкою, через що побутова сцена, знята на смартфон на приватному балконі або в тролейбусі, починає виглядати як симуляція. Тобто І. Канівець і М. Шерстюк використовують інші медійні зразки, ніж попереднє покоління

<sup>202</sup> Maryna Yur. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva". *Suchasne mystecztvo*, 13 (2017) : 235–246. Dostep 08.06.2021, DOI : 10.31500/2309-8813.13.2017.142433.

<sup>203</sup> Katerina Yakovlenko. "Zhazhda krovi: Filmy Vasiliya Tsagolova", dostep 08.06.2021, [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html)

<sup>204</sup> Viktoriya Burlaka. "Perevirka real`nosti - postmedijny`j realizm u tvorchosti suchasnyh ukrajins`kyh mytciv". *Suchasne mystecztvo*, 2 (2005) : 20–30.

<sup>205</sup> Anna Filippova. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya".

<sup>206</sup> Viktoriya Burlaka. "Perevirka real`nosti", 29.

<sup>207</sup> Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmedijnoy optikoy".

<sup>208</sup> Maryna Yur. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva", 236.

<sup>209</sup> Solovjov, Oleksandr. "Ukrajins`ki «X-files»", dostep 08.06.2021, <http://kiev.guelman.ru/articles/x-files/>

<sup>210</sup> Там же.

<sup>211</sup> Igor Kanivecz, and Margaryta Sherstyuk. "Weekend", dostep 08.06.2021, <http://museum.net.ua/news/igor-kanivecz-margarita-sherstyuk-weekend/>

художників: не телевізор і навіть не «Інстаграм» з гіпертрофованими фільтрами (як у живописі Олега Тістола), а комп'ютерну гру і приватний фотоархів на особистому комп'ютері або в інтернет-хмарі.

**Уточнення понять.** Поняття «загальна медійність у візуальному мистецтві» Г. Вишеславський пояснює виникненням «медіа-простору»<sup>212</sup>. В свою чергу, поняття «медіа» має декілька значень. У складі терміну «медіамистецтво» (або «медіаарт») слово «медіа» означає «технічні пристрої для створення, передачі та зберігання інформації»<sup>213</sup>, а також «певний технологічний інструментарій, що надає нових можливостей міжлюдській комунікації»<sup>214</sup>. Медіатеоретик Фрідріх Кіттлер (Friedrich Kittler) вважав, що медіа — це певні технологічні апарати. У цьому розумінні історичний аналіз проблеми медіа передбачає вивчення проблематики філософії техніки, а розширення категоріального апарату відбувається за рахунок введення понять, пов'язаних з розвитком технічного інструментарію: віртуальна реальність, дигітальне середовище, медіапростір, медіареальність тощо<sup>215</sup>.

Маршалл Маклюен у визначенні медіа бере за основу ознаку комунікативності, тому включає у розуміння медіа будь-які засоби міжлюдської комунікації (включно з усним мовленням, письмом, дорогами, електричним світлом тощо). Спираючись на розуміння комунікативності як головної ознаки медіа, частина дослідників ототожнює медіа зі ЗМІ. Англomовним відповідником досліджень медіа в цьому розумінні будуть Media studies та Medium theory. Медіадослідження (Media studies) — це дисципліна та область дослідження, яка займається змістом, історією та ефектами різних медіа, зокрема ЗМІ<sup>216</sup>. Медіатеорія у значенні Medium theory, або теорія медіуму — це метод аналізу, який досліджує способи, якими певні засоби комунікації та їхні модальності впливають на конкретний контент (повідомлення), який вони мають передати<sup>217</sup>. Цей підхід базується на твердженні, що медіа (медіуми) — це не просто канали для передачі інформації між середовищами, але й самі є окремими соціально-психологічними середовищами, які заохочують певні типи взаємодії та перешкоджають іншим (тобто медіум може змінити значення та зміст інформації, яка передається через нього). Однина «медіум» (у множині це поняття звучить «медіа») використовується

---

<sup>212</sup> Glib Vysheslavskij, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnogo mystecztva, 125.

<sup>213</sup> Ol'ga Balashova. Mediamystecztvo: filosofsko-antropologichnyj vymir, 1.

<sup>214</sup> Там же, 9.

<sup>215</sup> Там же, 7.

<sup>216</sup> Frank Webster. Theories of The Information Society, London: Routledge, 1995.

<sup>217</sup> Daniel Chandler, and Rod Munday. "Medium theory". In A Dictionary of Media and Communication (1 ed.). Oxford University Press, 2011.

в назві теорії, щоб підкреслити особливі характеристики кожного медіума<sup>218</sup>. Теорія медіума стоїть дещо осібно від більш загальної «теорії медіа» (Media theory), яка наголошує на змісті комунікації, а не на її медіумі. До числа медіумів, які розглядаються у цій теорії, належать радіо, телебачення, книжки, журнали, газети, інтернет (і також інші медіуми, які мають такі характеристики, що роблять певний медіум фізично, соціально та психологічно відмінним від інших).

Перелічені значення поняття «медіа» є найбільш розповсюдженими в україномовному дискурсі. Проте всі ці значення з'являються лише з 1960-х років ХХ століття. Ранішим є розуміння медіа (медіуму) у теорії мистецтва у значеннях, які наводить Ноель Керролл. Він визначає медіа як «1) матеріали (речі), з яких створюються художні твори, та/або 2) фізичні інструменти, що використовуються для надання форми або певного вигляду цим матеріалам (речам)»<sup>219</sup>. Клотільда Торрегросса у дисертації<sup>220</sup> зазначає, що поняття «медіа» (синонім «медіум») у цьому значенні в теорію мистецтва ввів Г. Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон, або Про межі між живописом і поезією».

На початку ХХІ століття в українській та російській мовах як синонім «медіа» з'являється поняття «медіум». Поява цього поняття у слов'янських мовах у транслітерованому вигляді (раніше воно перекладалося як «вид мистецтва» або «засоби виду мистецтва») пов'язана з тим, що протягом ХХ століття «медіум» перетворився на самостійний концепт. На початок ХХІ століття визначення поняття «художній медіум» (у множині «художні медіа») вже мало такий вигляд: «У найзагальнішому сенсі медіум (medium) — це засіб передачі певної матерії чи вмісту від джерела до місця прийому. Функція медіума, в такому розумінні, — посередництво (mediation). Природні посередники (Natural media), такі як повітря і вода, опосередковують передачу звуків. Отже, художній медіум (Art medium) є тим, що опосередковує передачу змісту твору мистецтва одержувачу. Художні медіуми характеризуються різними способами: як матеріальні чи фізичні (наприклад, олійна фарба, бронза, камінь, рухи тіла); як діапазони раціонально визначених величин, що реалізуються в матеріальному чи фізичному вигляді (наприклад, висота, тон, текстура, колір); як способи цілеспрямованої реалізації конкретних значень таких визначених

---

<sup>218</sup> Medium Theory. Dostęp 08.06.2021, <http://communication.iresearchnet.com/communication-theory-and-philosophy/medium-theory/>

<sup>219</sup> Noël Carroll. *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2008), 35.

<sup>220</sup> Clotilde Torregrossa. *Remember the medium! Film, medium specificity, and response-dependence*. PhD Thesis (University of St Andrews, 2020), 52.

величин (наприклад, мазки, жести) або як системи знаків («мови» у більш-менш строгому сенсі)»<sup>221</sup>.

В сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі використовують поняття «медіа» (та «медіум» як одну цю цього поняття) в декількох значеннях: відповідно до наведених вище визначень Ноеля Керролла<sup>222</sup> та Девіда Девіса<sup>223</sup>; як тотожні поняттю «вид мистецтва»; а також в дусі тез Льва Мановича (на кшталт «традиційний міцний зв'язок між ідентичністю арт-об'єкту і його носієм був розірваний»<sup>224</sup>) як позначення «ідентичності» арт-об'єкту чи «ідентичності» художньої діяльності. Наприклад, коли художник говорить, що йому близький медіум живопису, це не завжди означає, що він працює за допомогою полотна і фарб, складених з пігментів (він може працювати за комп'ютером), — але залишається «ідентичність» об'єктів (намальовані) та «ідентичність» виду діяльності (малювання). Аналогічно, як вказує Герберт Рід, медіум скульптури не обов'язково означає висікання або ліплення, а може допускати конструювання (як у дизайні), але «ідентичність» тривимірного об'єкту залишається: «Ми продовжуємо називати усі тривимірні твори пластичного мистецтва, що вільно стоять, “скульптурою”, хоча вони не вирізьблені і не виліплені. Вони побудовані, як архітектура, або сконструйовані, як машина»<sup>225</sup>.

Вживання поняття «медіа» у значенні технічних пристроїв та пов'язаних з ними феноменів (медійності, медіапростору, дигітального середовища тощо) у мистецтвознавчих працях українських авторів пов'язано передусім з медіатеоріями Маршалла Маклюена та Бориса Гройса (зокрема, з його книгами «Під підозрою», «Політика поетики»). Найчастіше згадується афористична формула М. Маклюена «medium is the message», яка українською отримала звучання «медіа є повідомлення». Прямі посилання на Б. Гройса присутні не завжди, проте відтворюється його термінологія та аргументація. Б. Гройс оперує поняттям «медіальної поверхні» і розгортає думку в дусі кінотеорії, поділяючи твір мистецтва на видиму поверхню та закадровий простір. В. Бурлака переносить поняття «медіальної поверхні» з цієї теорії, застосовуючи його до поверхні живописного полотна, коли пише про твори

---

<sup>221</sup> David Davies. *Medium in Art*. The Oxford Handbook of Aesthetics, 2005. Dostęp 08.06.2021. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0009

<sup>222</sup> Noël Carroll. *The Philosophy of Motion Pictures*, 35.

<sup>223</sup> David Davies. *Medium in Art*.

<sup>224</sup> Lev Manovich. "Post-media Aesthetics", dostęp 08.06.2021, <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

<sup>225</sup> Gerbert Rid. *Kratkaya istoriya sovremennoy skulpturyi* (Moskva : Iskusstvo — XXI vek, 2018), 17.

художників, у живописі яких помітне наслідування кінематографу, телебаченню, інтернету та спеціальним комп'ютерним програмам (таким як «Adobe Photoshop»)<sup>226</sup>.

**Поняття «постмедійний живопис».** До основних понять, що утворилися на основі медіатеорії та використовуються для характеристики українського живопису початку XXI століття, належить поняття «постмедійність». Зокрема, українська мистецтвознавиця В. Бурлака для аналізу живопису використовує поняття «постмедійність», «постмедійна оптика»<sup>227</sup>; О. Соловійов описує це ж художнє явище як «особливий живопис, нова оптика якого викликана медійною генеалогією»<sup>228</sup>; А. Ложкіна використовує терміни «феномен постмедійного живопису»<sup>229</sup>, «постмедійна фігуративність»<sup>230</sup>, «постмедійна естетика»<sup>231</sup>, «постмедійність» мистецтва («...чинник, який визначив характер мистецтва середини нульових, — його постмедійність»)<sup>232</sup>. В. Бурлака експлікує поняття «постмедійності» наступним чином: «Якщо вже піклуватися про правильність термінології, то більш адекватним, ніж “постмедійність”, є поняття “іншомедійності” — запозичення арсеналу художніх засобів одного медіа іншим. Кожному медіа притаманний особливий набір технічних прийомів і художніх засобів, які складають його так звану “медіа-специфічність”. Постмедійність, трансмедійність передбачають розмиту, трансформовану медіа-специфічність. Іншомедійність з'являється в живопису з поширенням фотографії. Яскравим її прикладом можна вважати імпресіонізм: фрагментарна композиція імітує погляд крізь рамку видошукача. Крім рамування та фрагментування погляду, посилюються немислимі до того часу, форсовані контрасти світла і тіні, які відсилають до світлонасиченості фотографії. Імпресіонізм запозичив у фотографії сам принцип “світопису”»<sup>233</sup>. На додаток до перелічених вище різновидів вживання поняття «медіа» у цій цитаті використовується також його грінбергівське розуміння, з розгортанням у концепцію медіа-специфічності.

Клемент Грінберг — американський арткритик, який у есеї «Назустріч новішому Лаокоону» (Towards a Newer Laocoön, 1940)<sup>234</sup> висунув вимогу «чистоти медіума»

<sup>226</sup> Viktoriya Burlaka. "Media ye povidomlennya". Suchasne mystecztvo 14 (2018) : 91–106. Dostęp 08.06.2021, <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152208>

<sup>227</sup> Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy".

<sup>228</sup> Oleksandr Solovjov. Turbulentni shlyuzu, 186-187.

<sup>229</sup> Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya, 379.

<sup>230</sup> Tamže, 432.

<sup>231</sup> Tamže, 360.

<sup>232</sup> Tamže, 436.

<sup>233</sup> Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy".

<sup>234</sup> Clement Greenberg. "Towards a Newer Laocoön", in John O'Brian (ed.), Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 1, Chicago University Press, 1986.

і дотримання його «законних» кордонів. Такий крок він назвав «кінцевим підсумком здорової реакції на помилки живопису і скульптури останніх декількох століть», які були викликані змішанням засобів мистецтв. Ідеал «чистоти медіума», за К. Грінбергом, означає, що «мистецтва загнані назад до відповідних їм медіумів і там ізольовані, сконцентровані і визначені»<sup>235</sup>, що начебто має відновити «ідентичність» видів мистецтв, зокрема живопису.

Довгу історію полеміки з концепцією медіа-специфічності можна охарактеризувати як опозицію есенціалістської (ідеал чистоти феномену, його чистої сутності) та антиесенціалістської (неможливість виявити «сутність» феномену) позицій, оскільки підґрунтям вивищення певного виду мистецтва ставав «ідеал чистоти» (чистоти його «ідентичності»).

Якщо взяти як приклад до розгляду позицію В. Бурлаки, виявимо, що в її текстах також наявна призма есенціалізму. Своє розуміння медіа-специфічності В. Бурлака експліцитно подає на прикладі приставки «пост-» у слові «постмедійність»: «Префікс “пост-” народжує відчуття певної фіктивності <...> Скептичне запитання: чи вижив насправді живопис після того, як пелена медійності остаточно закрила наші очі?»<sup>236</sup>. Тут присутнє есенціалістське трактування живопису, який «насправді» (як «чиста» сутність) не пов'язаний з медійністю, а присутність медійних впливів в ознаках твору означає «фіктивність» живопису («нечистоту» його як медіума). Те саме розуміння медіуму живопису передають метафори «живопис помер», «я працюю з живописом як з зомбі», якими користується художник В. Цаголов: «Для мене живопис помер на початку 1990-х. Я не хотів нічого оживляти. Мені не залишалося нічого іншого, як працювати з мертвим тілом, тілом зомбі...»<sup>237</sup>. Це так само метафори есенціалістського трактування живопису, оплакування смерті його чистої сутності, його чистоти як медіума і сумніви в його праві на існування як «нечистого», «зіпсованого» медіума.

Есенціалістський погляд на поняття «вид мистецтва» (зокрема, живопис) у дискурсі медіа-специфічності зазвичай перетворюється на прескрептивну норму, яка передбачає, що «вид мистецтва» має якусь особливу «чисту» сутність, змішання якої з іншими «сутностями» є ознакою «падіння» (по аналогії з моральним падінням). Зокрема, Стівен Марас та Девід Саттон зазначають: «Занадто швидко аргументи медіа-

---

<sup>235</sup> Clement Greenberg. "Towards a Newer Laocoön".

<sup>236</sup> Viktoriya Burlaka. "Media ye povidomlennya", 91.

<sup>237</sup> Burlaka, Viktoriya. "Vasiliy Tsagolov: Otritsanie otritsaniya". Suchasne mystecztvo 9 (2013): 12–28.



специфічності, здається, стають аргументами медіа-чистоти. Це небезпечна тенденція при прагненні описати медіуми, які знаходяться на ранніх стадіях виникнення, або при прагненні вивчити змішані форми медіа»<sup>238</sup>. Зрештою, при розгляді гібридних форм мистецтва концепція медіа-специфічності скоріше заважає дослідникові, оскільки гібридні форми розглядає як порушення початкової «чистоти» і початкової «сутності» медіума. У ситуації, коли гібридні форми мистецтва являють собою основний масив джерел для досліджень сучасного мистецтва, тобто є правилом, а не винятком, сам розгляд цих форм через імператив «чистоти» медіа-специфічності являє собою методологічний глухий кут. Але якщо при розгляді гібридних *форм* мистецтва або гібридних художніх *творів* концепція медіа-специфічності скоріше заважає дослідникові, то при аналізі *сприйняття* творів мистецтва та аналізі художніх *практик* ця концепція, навпаки, може виявитися плідною. Розгляд можливостей антропологічного підходу до концепту медіа-специфічності ми відносимо до подальших напрямків досліджень.

**Висновки.** Отже, під впливом медіапростору трансформуються художні засоби живопису. У творах українських художників з'являються художні засоби, що є похідними від машинних технологій: кінопродукції та інших відеотехнологій, телебачення, інтернету та інших комп'ютерних технологій, присутня деяка тяглість фототехнологій. Поява нових понять у мистецтвознавчому тезаурусі відображає зміну способів виробництва картини, зокрема демонструє виробництво картини на основі медійного зображення. Слова на означення конкретних прийомів, ефектів, засобів виразності, пов'язані з наслідуванням машинних технологій у сучасному живописі, вкладаються у достатньо компактний словник, лексичне наповнення якого дублює комп'ютерну чи кінематографічну термінологію (розкадровка, стоп-кадр, титри, пікселі, глітч тощо). Запозичення цих лексем з кінематографії, теорії кіно, теорії медіа та інформатики є складовою світоглядних змін, а саме — розгляду живопису крізь призму його подібності до кіно чи, в ширшому розумінні, до будь-якого екрану (смартфону, комп'ютера, телебачення тощо).

### **Bibliografia:**

Balashova, Ol'ga. *Mediamystecztvo: filozofsko-antropologichnyj vymir* : avtoreferat dys. kand. filos. nauk. Nacz. ped. un-t im. M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010.

---

<sup>238</sup> Maras, Steven, and Sutton David. "Medium Specificity Re-visited". *Convergence* 6, 2 (2000) : 98-113. Dostęp 08.06.2021, <https://doi.org/10.1177/135485650000600207>

Burlaka, Viktoriya. *Istoriya Obrazu. Mystecztvo 2000-x*. Kyiv: Fond pidtrymky vizual`nyh doslidzhen`, 2011.

Burlaka, Viktoriya. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy". Dostep 08.06.2021, <https://artukraine.com.ua/a/chto-podrazumevaetsya-pod-postmediynoy-optikoy>

Burlaka, Viktoriya. "Media ye povidomlennya". *Suchasne mystecztvo* 14 (2018) : 91–106. Dostep 08.06.2021, <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152208>

Burlaka, Viktoriya. "Perevirka real`nosti — postmedijny`j realizm u tvorchosti suchasnyh ukrayins`kyh mytciv". *Suchasne mystecztvo*, 2 (2005) : 20–30.

Burlaka, Viktoriya. *Postmedijna optyka. Ukrayins`ka versiya*. Kyiv: ArtHuss, 2019.

Burlaka, Viktoriya. "Vasiliy Tsagolov: Otritsanie otritsaniya". *Suchasne mystecztvo*, 9 (2013) : 12–28.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.

Chandler, Daniel, and Rod Munday. "Medium theory". *In A Dictionary of Media and Communication (1 ed.)*. Oxford University Press, 2011.

Davies, David. *Medium in Art*. The Oxford Handbook of Aesthetics, 2005. Dostep 08.06.2021. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0009

Filippova, Anna. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya". Dostep 08.06.2021, <https://supportyourart.com/columns/golosij-kino>

Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoön", in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 1*, Chicago University Press, 1986.

Kanivecz, Igor, and Sherstyuk Margaryta. "Weekend". Dostep 08.06.2021, <http://museum.net.ua/news/igor-kanivecz-margarita-sherstyuk-weekend/>

Kim, Liz. "Much ado about medium: Greenberg, McLuhan, and the formalist problem in early video criticism in New York". *The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)* 5, 1–2 (2016) : 44–57. Dostep 08.06.2021, [https://doi.org/10.1386/miraj.5.1-2.44\\_1](https://doi.org/10.1386/miraj.5.1-2.44_1)

Lozhkina, Alisa. *Permanentna revolyuciya. Mystecztvo Ukrayiny XX — pochatku XXI stolittya*. Kyiv: ArtHuss, 2019.

Manovich, Lev. "Post-media Aesthetics". Dostep 08.06.2021, <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

Maras, Steven, and Sutton David. "Medium Specificity Re-visited". *Convergence* 6, 2 (2000) : 98–113. Dostep 08.06.2021, <https://doi.org/10.1177/135485650000600207>

Medium Theory. Dostep 08.06.2021, <http://communication.iresearchnet.com/communication-theory-and-philosophy/medium-theory/>

Parkomuna. «Misc. Spil`nota. Yavyshhe». Kyiv: Publish Pro, 2018.

Rid, Gerbert. *Kratkaya istoriya sovremennoy skulpturyi : monografiya*. Moskva : Iskusstvo — XXI vek, 2018.

Solovev, Aleksandr, and Burlaka Viktoriya. "Stseny fantazma". *Hudozhestvennyy zhurnal*, 43-44 (2002). Dostęp 08.06.2021,  
<http://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2034>

Solovev, Aleksandr. "Na putyah «raskartinivaniya»". *Hudozhestvennyy Zhurnal*, 1 (1993) : 15–17.

Solovjov, Oleksandr. Publikaciyi. Dostęp 08.06.2021,  
<https://archive.pinchukartcentre.org/people/oleksandr-solovjov>

Solovjov, Oleksandr. *Turbulentni shlyuzy: Zb. Statej*, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU. Kyiv: Intertehnologiya, 2006.

Solovjov, Oleksandr. "Ukrayins`ki «X-files»". Dostęp 08.06.2021,  
<http://kiev.guelman.ru/articles/x-files/>

Torregrossa, Clotilde. *Remember the medium! Film, medium specificity, and response-dependence*. PhD Thesis. University of St Andrews, 2020. Dostęp 08.06.2021. DOI :  
<https://doi.org/10.17630/10023-19586>

Vysheslavs`kyj, Glib. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrayiny kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt). Rozprawa doktorska, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU, Kyiv, 2014.

Vysheslavs`kyj, Glib, and Sydor-Gibelynda Oleg. *Terminologiya suchasnogo mystecztva. Oznachennya, neologizmy, zhargonizmy suchasnogo vizual`nogo mystecztva Ukrayiny*. Paryzh ; Kyiv, 2010.

Webster, Frank. *Theories of The Information Society*, London: Routledge, 1995.

Yakovlenko, Katerina. "Zhazhda krovi: Filmy Vasiliya Tsagolova". Dostęp 08.06.2021,  
[https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html)

Yur, Maryna. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva". *Suchasne mystecztvo*, 13 (2017) : 235–246. Dostęp 08.06.2021,  
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142433>

Julita Polańska

Uniwersytet Zielonogórski

[julita.polanska@vp.pl](mailto:julita.polanska@vp.pl)

ORCID: [0000-0001-5323-0289](https://orcid.org/0000-0001-5323-0289)

DOI: <https://doi.org/10.34768/m0ma-8171>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Die Frauen auf Kongressen und philosophischen Versammlungen<sup>239</sup> (Überprüfung der Veröffentlichungen nach dem Kongress)**

Women in philosophical congresses and conventions  
(the overview of postcongresional publications)

### **Abstract**

Higher education for women in Europe became public after The First World War and the October Revolution. Before this time women had to really make effort to obtain it. Nevertheless women were taking part in scientific conferences especially philosophical ones. There are no data how many women finished philosophy courses in Europe. To find it out, one would need to visit every single university separately, analyse lists of female graduates and then aggregate it. This article shows that women not only studied philosophy in the XIX century, not only translated philosophical literature in native languages, not only run philosophical publishing houses, but also gave philosophical lectures. At the same time this article shows, that women took part in scientific and philosophical life at the same level as men. Therefore they participated in conferences and philosophical congresses. Until 1918 there were four global philosophical congresses: in Paris (1900), in Geneva (1905), in Heidelberg (1908) and again in Bologna (1911). In this paper we analyse women's

---

<sup>239</sup> Der Text wurde als Ergebnis der Arbeit an einem vom National Science Center Poland finanzierten Stipendienprojekt erstellt: „Zweiter Plan: Frauen in der russischen Philosophie“ vertragsgemäß (UMO Nr. 2017/25/B/HSI/00530).

speeches in these congresses and present their short intellectual biographies. We rely on published Books of Papers.

**Keywords:** philosophical congress, woman, women in Philosophy, women higher education for women womanhood, feminism, self-fulfillment.

**Keywords:** philosophischer Kongress, Frau, Frauen in der Philosophie, Hochschulbildung für Frauen, Feminismus, Selbstverwirklichung.

Der Artikel stellt die Analyse der Teilnahme der Frauen an den Kongressen und philosophischen Versammlungen in Jahren 1900-1914 vor sowie ihre kurzen intellektuellen Biografien. Ich bespreche vor allem die Auftritte von Frauen bei den ersten vier Philosophischen Kongressen, denn die Teilnahme der Frauen an diesen war beschränkt. Eine der Ursachen war bestimmt die Tatsache, dass Frauen nicht studieren durften und demzufolge keine akademischen Grade erreichen und keine Vorlesungen halten konnten. Die Hochschulbildung für Frauen (in Europa) wird erst nach dem ersten Weltkrieg<sup>240</sup> und der Oktoberrevolution allgemein möglich. Dann war ihre Teilnahme am wissenschaftlichen Leben kein Problem mehr. Zuvor haben Frauen viel dafür tun müssen, um sie zu erreichen. Die Arbeit an der Universität war auch problematisch<sup>241</sup>. Ohne Rücksicht auf alle Hindernisse haben Frauen schon früher an wissenschaftlichen Konferenzen teilgenommen (sowie an philosophischen Kongressen). Das war aber nicht nur mit gewissen intellektuellen Anstrengungen, sondern auch mit der Brechung (dem Abbau) der Bewusstseinsbarrieren verbunden. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Tür

---

<sup>240</sup> Von der Jahrhundertwende bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs bildeten Studenten des Russischen Reiches die größte Gruppe ausländischer Studenten in Deutschland. In der jüngsten russischen Literatur galten Frauen sogar als Pionierinnen der Hochschulausbildung für Frauen in Deutschland, wo die Zulassung von Frauen als reguläre Studierende später als in anderen europäischen Ländern gestattet wurde. T. Maurer, *Russian Women in German Universities – Pioneers of Female Higher Education?* S. 68

<sup>241</sup> Margherita von Brentano wies darauf hin, wie an deutschen Universitäten das Verhältnis von Professorentätigkeit zwischen Männern und Frauen in den 1950er und 1960er Jahren vertreten war. In Bezug auf die Statistik argumentierte sie, dass Frauen in der Gesamtzahl der Professoren nur einen geringen Prozentsatz darstellen. Sie schrieb, dass die Anzahl der männlichen und weiblichen Professoren 23,6% aller in der Wissenschaft Beschäftigten betrug, von denen nur 2,8% Frauen waren. Brentano führte ihre Forschungen an der Freien Universität Berlin, wo der Anteil weiblicher Studierender sehr gering war. Laut dem deutschen Philosophen ist der Anteil der Frauen, der mit der zunehmenden Bekanntheit abnimmt, kein spezifisches Problem für eine bestimmte Universität. Dieses Phänomen war in Deutschland weit verbreitet. Vgl. M. von Brentano, *Die Situation der Frauen und das Bild „der Frau“ an der Universität*, [in:] H.P. Bahrdt, K. A. Bettermann, M. von Brentano, J. Habermas, K. Hübner, G. Kotowski, P. Müller, F. Neumark, A. Nitschke, E. Schröder, W. Schulz, J. Taubes, *Universität und Universalität*, Berlin 1963, S. 76.

der Universitäten für Frauen weit geöffnet und nach dem Zweiten Weltkrieg wurden ihr Studieren (auch an philosophischen Fakultäten) und ihre Berufstätigkeit allgemein üblich<sup>242</sup>.

Bis zum Jahr 1911 fanden vier philosophische Weltkongresse statt: der erste in Paris (1900), der zweite in Genf (1904), der dritte in Heidelberg (1908) und der vierte in Bologna (1911). Die Materialien des ersten Kongresses sind im Jahr 1900 in Paris, in der Publikation *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, in vier Bänden erschienen. Der erste Band wurde von dem französischen Verlag *Librairie Armand Colin*<sup>243</sup> unter dem Titel *Philosophie generale et Metaphysique* herausgegeben<sup>244</sup>. Das Komitee des Kongresses ist durch die Staaten Frankreich, Deutschland, England, Österreich-Ungarn, Belgien, Dänemark, die USA, die Niederlande, Italien, Russland, Schweden und die Schweiz repräsentiert worden. Diesem haben nur Männer angehört, es gab dort keine Frau. Der zweite Band des ersten Kongresses heißt *Morale Generale*<sup>245</sup> und wurde 1903 durch denselben Verlag herausgegeben. In dem Band befindet sich ein von einer Frau – Alys Russel<sup>246</sup>, der ersten Frau von Bertrand Russel<sup>247</sup> – geschriebener Artikel. Ihrem Text hat sie den Titel *L'éducation des Femmes* gegeben. Im Artikel hat sie sich auf Überlegungen der Bildung von jungen Mädchen beschränkt, die zum Bürgertum gehören<sup>248</sup>. Sie hat das Problem der Frauen-

---

<sup>242</sup> Erst im 20. Jahrhundert hörten die meisten Universitäten auf, nur Männer in die Gruppe der Studenten aufzunehmen. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die vorherrschende Ansicht, dass der Grund für die geringere Beteiligung von Frauen an der Wissenschaft ihre biologischen und psychologischen Eigenschaften waren, die ihre eingeschränkte Fähigkeit zur Ausübung wissenschaftlicher Tätigkeiten verursachen sollten. Nur wenige Beispiele bekannter Wissenschaftlerinnen galten damals als Ausnahme, die die allgemeine Regel bestätigten. Derzeit herrscht die Ansicht vor, dass der Hauptgrund die sozialen, kulturellen und religiösen Bedingungen (kultureller Determinismus) sind, die Frauen auf verschiedene Weise daran hindern, sich wissenschaftlich zu betätigen und auf diesem Gebiet erfolgreich zu sein. B. Malinowski, *Kultura i jej przemiany*, [in:] „Dziela”, t. 9, PWN, 2000, S. 90.

<sup>243</sup> *Librairie Armand Colin* – Französischer Verlag, gegründet 1870 von August Armand Colin. Er ist spezialisiert auf Bücher in den Bereichen Geisteswissenschaften, Wirtschaft und Bildung.

<sup>244</sup> *Philosophie generale et Metaphysique*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1900, Bd. I.

<sup>245</sup> *Morale Generale*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II.

<sup>246</sup> Alys Russell (Pearsall Smith) – (1867-1951) strebte nach der Verbesserung der sozialen Bedingungen der armen Frauen. Sie engagierte sich intensiv für die Verbesserung der Bedingungen in der Hochschulbildung für Frauen. Sie gründete 1907 eine innovative Schule für Mütter und war Vorsitzende des Refugee Aid Committee. Das weitere Schicksal des Autors ist unklar und ungeordnet. S. [file:///C:/Users/Julita/Downloads/1325-Article%20Text-1640-1-10-20140922%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Julita/Downloads/1325-Article%20Text-1640-1-10-20140922%20(4).pdf)

<sup>247</sup> Sie heirateten am 13. Dezember 1894 im Quaker Meeting House in St. Martins Lane in London und sie trennten sich 1911 und ließen sich 1921 scheiden. Mehr s.

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw211992/The-Wedding-of-Bertrand-Russell-and-Alys-Pearsall-Smith>

<sup>248</sup> In der Kindheit, während der Sozialisation, lernten die Bürger eine Kultur voller Nuancen, die sie von Kindern der Arbeiterklasse unterschieden. Zum Beispiel las man nur in den Familien der reichen Bürger Kindern Bücher vor – jeweils unterschiedliche für Mädchen und Jungen. S. R. Burnand, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris 1947, S. 61.

Arbeiter<sup>249</sup> angesprochen. Nach der Autorin ist es von den ökonomischen Bedürfnissen determiniert. Die Philosophin hat geschrieben: „Die Töchter der Arbeiter werden zur Arbeit erzogen und müssen für ihren Unterhalt arbeiten, außer wenn sie den schwierigsten Hausarbeiten nachgehen. In der Bourgeoisie dagegen sind junge Mädchen normalerweise nicht zur Arbeit geeignet, weil ihre Eltern es wegen des [spezifisch begriffenen – J.P.] Geschmacks oder des Stolzes, bevorzugen, sie untätig zu Hause zu halten<sup>250</sup>. Die Philosophin hat bemerkt, dass die Frauenbildungsfrage sich in Abhängigkeit vom jeweiligen Staat wesentlich unterscheidet, in Anbetracht der besonderen Unterschiedlichkeit der Bildung, aber grundsätzlich ist das Problem der Bildung von jungen Mädchen genauso interessant und wichtig für alle Nationen<sup>251</sup>.

Alys Russel hat darauf hingewiesen, dass die Bildungsform für Mädchen anders als diese für Jungen sein kann. Sie muss sich jedoch immer auf das Frauenideal beziehen. Sie hat das auf folgende Weise dargestellt: „Wollen wir, dass sie nur Frauen und Mütter sind, oder wollen wir sie auch lehren, Weltbürgerinnen zu sein, die ihre Pflichten verstehen und sich der Verantwortung sowohl für die ganze Gesellschaft als auch für ihre eigenen Familien bewusst werden?“<sup>252</sup> Die Autorin hat bemerkt, dass die erste Pflicht einer Frau mit durchschnittlicher Intelligenz – die Pflicht gegenüber der Familie ist<sup>253</sup>, besonders gegenüber den Kindern. Andererseits jedoch hat sie behauptet, dass die Arbeit der Frauen bei der Organisation des gesellschaftlichen Lebens, in Stadtmächten, genauso nötig ist. Eine durchschnittlich intelligente Frau, schreibt sie weiter, eignet sich auch für andere Rollen in der Gesellschaft, nicht nur für Haushalt und Familie. Sie hat das Bild der Frau aus der Vergangenheit geschildert, als sie keine Zeit für sich selbst hatte, außer der Arbeit zu Hause. Dies war aus einigen Gründen so. Die Frauen waren nämlich vor allem gezwungen,

---

<sup>249</sup>Im neunzehnten Jahrhundert war die sogenannte Haushaltsform - Erwerbsfamilie Wirtschaft üblich. Dies bedeutet, dass nur Frauen, die ihre eigene Existenz sichern oder Kinder unterhalten mussten, eine berufliche Tätigkeit aufnehmen. Sie waren hauptsächlich Vertreterinnen der untersten sozialen Schichten - unverheiratete Landbewohnerinnen, Fabrikarbeiterinnen, arme Einwanderinnen. S. A. Wojtewicz, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja* [in:] „Literaria Copernicana”, 2017 Bd. 2(22) S. 105.

<sup>250</sup> *Morale generale*, [in:] Bibliotheque Du Congres International de Philosophie, 1903, Bd. II S. 309.

<sup>251</sup> Ebd., S. 309

<sup>252</sup> Ebd., S. 310

<sup>253</sup> Aus den Diskussionen in Warschauer Magazinen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geht hervor, dass Frauen nicht das Recht auf Lernen und Selbstverwirklichung verweigert oder sogar auf eine berufliche Tätigkeit genommen wurde, sofern sie die Rolle von Frau, Mutter und polnischer Frau ordnungsgemäß ausübten, was offensichtlich widersprüchlich blieb. H. Markiewiczowa, *Wizerunek kobiety II połowy XIX w. w prasie warszawskiej*, [in:] Partnerka, matka, opiekunka, S. 236–237; vgl. A. Żarnowska, *Modele rodziny i pozycja w niej kobiety w uprzemysławiającym się mieście na przełomie XIX/XX wieku. Tradycja i modernizacja*, [in:] *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomięskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska i A. Szwarz, Warszawa 2013, S. 17–26.

zu Hause zu arbeiten und für die ganze Familie Essen vorzubereiten. Den ganzen Tag haben sie gesponnen, gewebt, Brot gebacken, Bier gebraut, Mahlzeiten für alle vorbereitet usw.<sup>254</sup> Die Frau hatte also keine Zeit, die sie sparen und für sich selbst bestimmen konnte. Sie wurde nicht gelehrt, wie sie diese Zeit richtig ausnutzen kann<sup>255</sup>. Frauen sollten höflich und ergeben, flexibel und angepasst sein. Sie sollten sich nur um die Bedürfnisse der Familie kümmern. Sie waren gezwungen, ihre eigenen Interessen und Ambitionen zu vernachlässigen. Laut Russel sollten Frauen fühlen, dass fügsam zu sein und unter Kontrolle zu stehen, nicht nur ihre Pflicht, sondern auch ein Teil ihrer Natur ist. Der völlige Verzicht auf ihre Bedürfnisse und Tugenden wurde zu ihrem endgültigen Ideal.

Die Philosophin hat betont, dass es für Frauen keine vernünftige Aufteilung der Zeit zwischen Arbeit und Freizeit gab. Sie konnten die Zeit für sich selbst nutzen, aber dann haben sie die Familienpflichten vernachlässigt<sup>256</sup>. Aber in der Praxis hatten sie immer keine Zeit. „Sie durften sogar keine Stunde täglich auf Lesen oder Studieren verwenden. Sie sollten immer bereit sein, Blumen zu binden, Briefe an die Mutter zu schreiben, sie zu besuchen oder mit den jüngeren Geschwistern zu spielen“<sup>257</sup>. Ein Fehler wäre es, die Frau egoistisch zu nennen, wenn sie die Hausarbeiten dem Lesen oder der Hilfe der Armen gewidmet hätte. Russel stellt die Frage: „Sollte man die Egoismussteuer einführen, wenn wir ein paar Stunden Freizeit den Hauspflichten, statt der Arbeit für andere Menschen widmeten?“<sup>258</sup> Sie hat bemerkt, dass ein Mangel an Aktivität der Frauen in der Arbeit zugunsten der anderen nicht nur ein großer Verlust für sie und ihre Familien, sondern auch ein großer ökonomischer Verlust für die Gesellschaft ist. Die Gesellschaft tut nämlich viel für die Frauen, schützt ihre Gesundheit, ihre Angelegenheiten, gibt große Geldmittel aus, um ihnen eine gute Ausbildung zu sichern. Wenn es aber keine Erstattung aus dieser Investition gibt, wenn die Frauen sich keine Mühe beim Dienst an der Gesellschaft geben, bedeutet das, dass das eine schlechte Investition ist und dass die ökonomischen Verluste sehr groß sein werden. Sogar wenn das Recht eines bestimmten Staates es Frauen nicht erlaubt, in den lokalen

---

<sup>254</sup> *Morale generale*, [in:] *Bibliothèque Du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II S. 310.

<sup>255</sup> Ebd., S. 311

<sup>256</sup> Gegenwärtig hat sich die Rolle der Frau in der Familie gegenüber der traditionellen Rolle erheblich verändert. Frauen nehmen massenhaft berufliche Arbeit auf, was bedeutet, dass sie auch zum Ernährer der Familie werden und infolgedessen ihre Rechte in der Familie erhöhen. Diese Tatsache führt jedoch nicht zu einer gleichmäßigen Verteilung der Pflichten in der Familie - Frauen erledigen den größten Teil der Hausarbeit immer noch, während sie beruflich arbeiten. S. A. R. Hochschild, *The Second Shift. Working Parents and the Revolution at Home*, Viking, New York 1989.

<sup>257</sup> *Morale generale*, [in:] *Bibliothèque Du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II S. 311

<sup>258</sup> Ebd., S. 312



Selbstverwaltungen zu arbeiten<sup>259</sup>, können sie auf andere Weise die tatsächlichen, mit diesem Ziel verbundenen Dienstleistungen erbringen<sup>260</sup>. In der Gesellschaft gibt es viel Arbeit, die erfolgreich von Frauen ausgeübt werden kann. Die an die Hausarbeiten gewöhnten Frauen könnten die ganze Gesellschaft „umsorgen“. Russel hat die Tatsache berücksichtigt, dass das gesellschaftliche Wohlbefinden genauso von der Organisation der Gemeinden, Städte und Dörfer, wie von der Regierung abhängt. Die Mitglieder jeder Gemeinschaft schaffen in gleichem Maße gute und schlechte Bedingungen für die Regierung eines bestimmten Staates, also können Frauen genauso wie Männer von ihren Bürgerrechten Gebrauch machen.<sup>261</sup> Die Autorin hat unterstrichen: „Es gibt ein großes Maß an professionellen Arbeiten, die gut, sogar besonders gut, von unverheirateten Frauen gemacht werden können, die keine Kinder haben. Also könnte ihr Beitrag zum Dienst an der Gemeinschaft sehr messbar sein; sogar, wenn sie privates Einkommen hätten, darf die Gesellschaft sie nicht untätig lassen“<sup>262</sup>. Sie hat zugegeben, dass sie lernen sollen, die Zeit zu schätzen, ihre eigene Originalität und ihre Kraft als Lehrerinnen zu entwickeln, um die Zeit sinnvoll zu nutzen. Sie hat sich auf den Kongress des Oberschulwesens berufen, dessen Teilnehmer viele Reden über die Notwendigkeit der Entwicklung der Initiative unter den Kindern angehört haben. Sie haben von den Methoden gesprochen, die man anwenden sollte, um die Aktivität der jungen Mädchen zu erhalten, nachdem sie das Schulungszentrum verlassen. Die Folge dieser Initiative wäre, Frauen dazu zu bewegen, dass sie an sich selbst denken<sup>263</sup>.

Am Ende ihres Artikels hat sich Alys Russell auf das Problem der Eltern der jungen Mädchen bezogen, die meinten, dass das im Elternhaus wohnende Mädchen gezwungen ist, auf die Interessen zu verzichten, welche gegen den nächsten Familienkreis verstoßen hätten<sup>264</sup>. Wenn sie im Familienhaus bleiben und mit einigen Freunden verkehren, werden

---

<sup>259</sup> Was jedoch Frauen zu Beginn des 19. Jahrhunderts unabhängig von ihrem Wohnort und ihrer Klassenzugehörigkeit vereinte, war die Tatsache, dass sie keine sozialen und politischen Rechte hatten. Aus sozialwissenschaftlicher Sicht waren die Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts im Westen eine Zeit beispielloser Veränderungen in der Familie (Veränderungen in Struktur und Funktionen), als das Patriarchat infolge des Handelns emanzipierter Frauen begann, in seinen Grundfesten erschüttert zu sein, begannen die Frauen Universitäten zu erobern und den Arbeitsmarkt zu stürmen. Es lohnt sich daher zu untersuchen, wie es passiert ist, wie Frauen die Realität des 19. Jahrhunderts verändert haben und wie die sich modernisierende Gesellschaft die Frauen selbst verändert hat. S. M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, S. 118–119.

<sup>260</sup> *Morale generale*, [in:] *Bibliothèque Du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II S. 312.

<sup>261</sup> Ebd., S. 313

<sup>262</sup> Ebd., S. 314

<sup>263</sup> Ebd., S. 314

<sup>264</sup> Für einige Stadtbewohnerinnen war Arbeit eine offensichtliche Notwendigkeit - sie beschäftigten sich mit Handel, arbeiteten in Familienwerkstätten, waren Näherinnen, Floristinnen und Wäscherinnen. Frauen aus der Arbeiterklasse arbeiteten ebenfalls, obwohl das Verdienen von verheirateten Frauen Einwände hervorrief. S. A.

sie ihrer Ziele beraubt, haben sie nichts anzustreben. Darum sollen die jungen Mädchen nie im Elternhaus bleiben, sondern es verlassen, so wie Söhne. Auf diese Weise könnten sie die eigene Existenz beeinflussen, weit von der niederdrückenden Auswirkung der Eltern<sup>265</sup>.

Die Philosophin fügt hinzu: „Wenn es möglich ist, soll man ihnen volle Berufsausbildung sichern. Es wäre gut, dass jede Frau, ohne Rücksicht auf das Eigentum der Eltern, ihre eigenen Existenzmittel hat. Dann wird die Frau unabhängig, ihre Eltern müssen ihre Meinung schätzen und sie nicht für ein von ihnen abhängiges Kind, sondern für ein aktives und unabhängiges Gesellschaftsmitglied halten. Aus diesem Grund hört das Elternhaus nicht auf zu existieren. Es wird jedoch heilig sein, wenn sowohl die Töchter als auch die Söhne es für den Ausgangspunkt für die Inspirationen und Liebe zur eigenen Arbeit halten können, für einen Ort der Erholung und des Trostes nach der Arbeit. Das Familienleben wird nur dann reicher sein, wenn wir die Interessen sowohl der Kinder als auch der Eltern vernünftig verbinden“<sup>266</sup>.

Nach Russell war die Familie früher eine Form der Unterdrückung für die Individualität ihrer Mitglieder, mit Ausnahme von Vater und Mutter. Andere Mitglieder waren sowohl der Initiative als auch der Verantwortung beraubt. Statt dieses Modells hat die Autorin vorgeschlagen, dass den jungen Mädchen das Bürgerpflichtbewusstsein und der Ideenkult beigebracht werden soll, was immer für eine der besten männlichen Tugenden gehalten wurde<sup>267</sup>.

Der dritte Band mit den Texten des ersten Philosophischen Kongresses, unter dem Titel *Logique et Histoire des Sciences*<sup>268</sup>, wurde im Jahr 1901 in Paris herausgegeben, auch durch den Verlag *Librairie Armand Colin*. Nach seinem Inhaltsverzeichnis zu urteilen, erscheint da kein Frauenname.

---

Wojtewicz, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja* [in:] „Literaria Copernicana”, 2017 Bd. 2(22) S. 105.

<sup>265</sup> *Morale generale*, [in:] *Bibliothèque Du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II S. 315.

<sup>266</sup> Ebd., S. 316

<sup>267</sup> Ebd., S. 316

<sup>268</sup> *Logique et Histoire des Sciences*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1901, Bd. III.

Der vierte und letzte Band mit den Texten des ersten Kongresses trägt den Titel *Histoire de la Philosophie*<sup>269</sup>. Er erschien im Jahr 1902 in Paris im selben Verlag. Auch hier gibt es keine gebildete Frau.

Die Materialien vom zweiten Philosophischen Weltkongress, der vom 4. bis 8. September 1904 stattgefunden hat, wurden im Jahr 1905 in Genf, in der Publikation unter dem Titel *Congres International de Philosophie II*<sup>270</sup> publiziert. Sie wurden durch den schweizerischen Verlag *Kraus Reprint Limited* herausgegeben. Aus dem Inhaltsverzeichnis des ersten Teils der die Plenarberatungen widerspiegelnden Publikation geht hervor, dass hier nur männliche Namen erschienen. Der zweite Teil der Publikation ist die allgemeine Philosophie, hier treten auch nur männliche Namen auf. Der dritte Teil ist die angewandte Philosophie, hier gibt es auch keine Frauen. Erst im vierten Teil der Publikation – Die Geschichte der Philosophie erscheint der Name einer Frau – Anna Tumarkin<sup>271</sup>. Die schweizerische Philosophin russischer Abstammung war mit dem Vortrag: *Kants „Spiel der Kräfte“* aufgetreten. Für Kants Philosophie hat sie sich schon während des Studiums in Bern interessiert. Die Philosophin hat erzählt, im Zentrum von Kants Ästhetik befindet sich der Begriff des „Spiels der Kräfte“. Das ist *das a priori Prinzip, das transzendente Prinzip*, das die Position der Ästhetik in Immanuel Kants System leitet. Sie fügte hinzu: „Im Mittelpunkt der Kantischen Aesthetik steht der Begriff des Spiels der Kräfte; das ist jenes „Prinzip a priori“, jener „transzendente Grundsatz“, welcher der Aesthetik ihre Stellung anweist im Kantischen System. Nicht nur erheben wir beim ästhetischen Urteil tatsächlich den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, von dem Schönen so sprechend, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes wäre, sondern wir dürfen auch worauf es Kant vor allem ankommt, diesen Anspruch erheben, weil das ästhetische Urteil, insofern es sich nicht auf ein Interesse an der Existenz des Gegenstandes gründet, zwar nicht eine bestimmte begriffliche Erkenntnis formuliert, wohl

---

<sup>269</sup> *Histoire de la Philosophie*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1902, Bd. IV.

<sup>270</sup> *Congres International de Philosophie*, 1904, Bd. II S. 281

<sup>271</sup> Anna Tumarkin - (1875-1951) geboren als Anna-Ester Pavlovna Tumarkina in Dubrov, Russisches Reich, heute Weißrussland. Schweizerische Philosophin russisch-jüdischer Herkunft. Sie war die erste Professorin in Europa, die das volle Recht hatte, zu forschen und im Senat für Doktorarbeiten zu sitzen. Im Jahr 1906 wurde Tumarkin Titularprofessor. 1898 wurde sie als erste Frau in Bern habilitiert und nach Emilia Kempin-Spyri aus Zürich und Ida Welt aus Genf als dritte Frau in der Schweiz habilitiert. 1937 erhielt sie in Bern den Theodor-Kocher-Preis für ihre philosophische Arbeit. Aufgrund der politischen Unruhen in ihrer ehemaligen Heimat beantragte die Philosophin im Alter von 46 Jahren erfolgreich die Schweizer Staatsbürgerschaft. Ihre wichtigsten Werke sind: *Herder und Kant (Heder i Kant*, Bern 1985); *Spinoza. Acht Vorlesungen gehalten an der Universität Bern; Die romantische Weltanschauung*. S. [https://www.unibe.ch/universitaet/portraet/wissenschaftlerinnen\\_der\\_uni\\_bern/anna\\_tumarkin/index\\_ger.html](https://www.unibe.ch/universitaet/portraet/wissenschaftlerinnen_der_uni_bern/anna_tumarkin/index_ger.html)

aber aus einem Zustand entspringt, welcher Erkenntnis überhaupt bedingt, einem Zustand, in welchem die beiden zur Erkenntnis gehörenden Vorstellungskräfte, Einbildungskraft und Verstand, in einem freien Spiel harmonisch zusammenwirken und welcher, „als subjektive Bedingung des Erkennens“, ebenso mitteilbar sein muss, wie dieses“<sup>272</sup>. Tumarkin fragte: „Eine Frage scheint sich mir da aufzudrängen: wenn im reinen ästhetischen Urteil von allem Interesse abgesehen wird, sowohl von der sinnlichen Lust der Empfindung, als von jeder andern, auf dem Bewusstsein der Existenz des Gegenstandes beruhenden Wertung, woher bekommt das ästhetische Verhalten seinen spezifisch lustvollen Charakter? Und sie hat geantwortet: „Es ist die Lust an der „Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte“<sup>273</sup>. Die Philosophin hat Kant die nächste Frage gestellt „Warum empfinden wir aber diese Lust nicht auch bei der logischen Erkenntnis, bei welcher die beiden Vorstellungskräfte doch auch zusammenstimmen, wenn auch nicht im freien Spiel, sondern in einer durch Begriffe geregelten Tätigkeit?“<sup>274</sup>.

Nach Tumarkin hatte Kant keine einfache Antwort auf diese Frage, denn wenn man sagt, dass „das Spiel der Kräfte“ der Geistverstand ist, der „sich hält“, indem er in sich „die innere Kausalität“ trägt, wo sich die beiden Kräfte gegenseitig beleben, war das, ihrer Meinung nach, keine Erklärung, sondern nur die Beschreibung des Vergnügens<sup>275</sup>. Die Autorin des Textes hat festgestellt, Kant wollte die gesamte Kommunikativität des ästhetischen Vergnügens durch die transzendente Analyse des ästhetischen Urteils erklären, aber er hat nur die Tatsache des Vergnügens bestätigt. Sie hat hinzugefügt, dass die Erklärung wahrscheinlich aus der psychologischen Analyse des ästhetischen Verhaltens besteht.

Anna Tumarkin war überzeugt, dass das, worauf sich das ästhetische Urteil Kants<sup>276</sup> bezieht, kein mit der Existenz des Gegenstands verbundenes Vergnügen ist, sondern nur Nachdenken über ihn. Das ästhetische Vergnügen „hängt nicht von der Vorstellungskraft

---

<sup>272</sup> S. *Congres International de Philosophie...* S. 282.

<sup>273</sup> Ebd., S. 282.

<sup>274</sup> Ebd., S. 282.

<sup>275</sup> Ebd., S. 282.

<sup>276</sup> In der Kritik der Urteilskraft unterscheidet Kant zwischen Schönheit und Erhabenheit. Erstens weist es darauf hin, dass unter schön diejenigen Objekte zu verstehen sind, deren Form bestimmten Einschränkungen unterliegt, sodass sie in die ästhetische Beurteilung einbezogen werden können. Dieses Urteil basiert auf einem Eigeninteresse, das die Fähigkeit zum Ausdruck bringt, ein Objekt zu bewerten - Geschmack als die Fähigkeit, ästhetische Beurteilungen zu formulieren. „Geschmack ist die Fähigkeit, ein bestimmtes Objekt oder eine bestimmte Art der Präsentation auf der Grundlage eines völlig selbstlosen Mögens oder einer Abneigung zu bewerten. Das Objekt eines solchen Geschmacks heißt schön“. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, in der Übers. von J. Gałęcki, Warschau 1986, S. 73.

ab, durch das der Gegenstand gegeben wird“, sondern ist „das Vergnügen in der Harmonie der kognitiven Möglichkeit“, „das Gefühl des freien Spiels der Vorstellungskräfte“<sup>277</sup>. Die Philosophin meinte, dass das ästhetische Vergnügen keine Eigenschaft des bestimmten Objekts ist, sondern „der Geiststand“ des Subjekts. Es ist das Vergnügen im Erfassen des psychischen Stands, im Erfassen von sich selbst, des menschlichen Verstandes<sup>278</sup>. Die von Kant gestellte Frage war, nach ihr, der Schlüssel zur „Kritik des Geschmacks“: „Ob im Geschmacksurteil das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes vorhergehe“<sup>279</sup> – eine Frage, der Kant eindeutig widersprach. Anna Tumarkin hat geschrieben, dass das ästhetische Vergnügen sich nicht mit der direkten emotionalen Erfahrung deckt, dass das kein Vergnügen der unmittelbaren Erfahrung ist, sondern das Vergnügen des Verständnisses von Vergnügen. Kant verglich, ihrer Meinung nach, das ästhetische Vergnügen mit dem moralischen Respektgefühl. In beiden Situationen fühlen wir das subjektive Vergnügen, aber das ist ein Willenszustand – hier hängt der Stand des Wissens davon ab, wie wir die unmittelbare Erfahrung in der Praxis beurteilen, wie wir sie kontemplativ begreifen. Das ästhetische Verhalten wird, nach der Philosophin, der unmittelbaren ursprünglichen Erfahrung gegenübergestellt, ist eine Art der Nebenerfahrung, die Widerspiegelung dessen, was in uns passiert, eine Art des Selbstbewusstseins<sup>280</sup>, in dem wir bewusst werden, nicht nur durch unser „identisches Ich“, wie in der transzendentalen Einheit der Apperzeption, sondern in der ganzen Vielfalt ihrer Erfahrung, nicht Denken, sondern Fühlen<sup>281</sup>.

Anna Tumarkin schrieb, dass das ästhetische Vergnügen in seiner Eigenartigkeit von anderen Arten des Vergnügens abgetrennt ist, von dem emotionellen Ton des unmittelbaren Erlebens. Weiter schrieb sie: „Das unmittelbare Erleben ist bloß der Inhalt, die Materie des Geschmacksurteils und sein Gefühlston ist für den Gefühlston des letzteren so wenig ausschlaggebend, dass er ihm entgegengesetzt sein kann: auch wo das unmittelbare Erleben Unlust gewährt, kann seine ästhetische Betrachtung lustvoll sein“<sup>282</sup>. Die Philosophin meinte, dass der emotionelle Zustand des unmittelbaren Erlebens ebenso gleichgültig

---

<sup>277</sup> S. *Congres International de Philosophie...* S. 283.

<sup>278</sup> G. Böhme weist darauf hin, dass das Vorhandensein eines Objekts, das ein Gefühl der Erhabenheit hervorruft, es dem Objekt ermöglicht, sich selbst zu erfahren. S. G. Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999, S. 84.

<sup>279</sup> S. *Congres International de Philosophie...* S. 283.

<sup>280</sup> Kant geht davon aus, dass ästhetische Erkenntnis, um tatsächlich Erkenntnis zu sein, intersubjektiv sein und gleichzeitig die Disposition mentaler Autoritäten subjektiv stimulieren muss. S. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, in der Übers. von J. Gałęcki, Warschau 1986, S. 122.

<sup>281</sup> S. *Congres International de Philosophie...* S. 283.

<sup>282</sup> Ebd., S. 284.

zur Bestimmung der ästhetischen Beurteilung ist, wie die sinnliche Vorliebe zur Bestimmung des moralistischen Willens. In beiden Fällen hat Kant sich solche Mühe gegeben, um die Materie von der Form zu unterscheiden, es scheint, als stünden sie in Opposition zueinander, wenn sie sich, aufgrund ihrer inneren Unterschiede nicht gegenseitig definieren können. Zu der Materie des ästhetischen Urteils gehört die sinnliche Empfindung, aber auch der Begriff, was der Gegenstand „für Dinge“ sein soll: „dazu gehört mit einem Worte alles, was an Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen in mir durch den Gegenstand erzeugt wird, bis auf jenes eine Gefühl, in welchem ich mir aller jener inneren Vorgänge, als solcher bewusst werde“<sup>283</sup>. In allen seinen Lebensauszeichen fasst es der Mensch auf diese Weise zusammen und dadurch freut er sich in dem ästhetischen Verhalten – das ist ein Vergnügen in sich, im freien Handeln der eigenen Kräfte, das nichts Anderes zum Ziel hat, als dem Menschen bewusst zu machen, dass er diese Kräfte besitzt, in dem freien Spiel seiner Kräfte<sup>284</sup>.

Anna Tumarkin verglich die ästhetischen Theorien des Spiels von Friedrich, Schiller, Herbert und anderen mit der Theorie Kants, auf die sich diese bezogen haben. Sie bemerkte die Unterschiede und schrieb: „Kant spricht nicht vom Spiel aller menschlichen Kräfte, sondern bloß vom Spiel der Vorstellungskräfte und noch genauer – vom Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes“<sup>285</sup>. Nach Tumarkin sinnvoll wäre die Beschreibung der Stellung Kants als den Reichtum des ästhetischen Erlebens auf einen rein intellektuellen Prozess zwischen dem Intellekt und der Vorstellung beschränkend, mit Ausnahme von allen anderen menschlichen Kräften, die Aktivität verlangen<sup>286</sup>. Sie schrieb weiter „Ich glaube nämlich, dass Kants „Spiel der Kräfte“ sich nicht auf das Erlebnis bezieht, das wir in ästhetischer Betrachtung erfassen, sondern auf die Art, wie wir es erfassen, es ist die Form, in welcher wir unserer inneren Vorgänge bewusst werden“<sup>287</sup>. Sie glaubte auch, dass das freie Handeln aller menschlichen Kräfte, gewöhnlich als ästhetisches Spiel verstanden, nicht nur der Inhalt dieser Bewusstseinsform ist, den Kant das „Spiel des Vorstellens“ nannte, sondern ihr einziger Inhalt, auch alle neueren Theorien des ästhetischen Spiels „der inneren Perzeption“, der Selbsteinschätzung.

---

<sup>283</sup> Ebd., S. 284.

<sup>284</sup> Ebd., S. 284.

<sup>285</sup> Ebd., S. 284.

<sup>286</sup> Ebd., S. 284.

<sup>287</sup> Ebd., S. 284.

Die Selbsteinschätzungen sind nichts mehr als psychologische Ergänzung der Analyse von Form des von Kant vollbrachten ästhetischen Urteils.<sup>288</sup>

Nach Kant dient im ästhetischen Verhalten, im Gegensatz zum logischen Wissen, „der Intellekt der Vorstellung“, das Verhältnis zwischen diesen beiden Kräften ist das freie Spiel, das durch keinen bestimmten Begriff reguliert wird. Die Philosophin meint, wenn das Verständnis jedoch die Grenzen der logischen Verwirklichung der Vorstellungskraft setzt, durch die Wahrnehmung der Idee nach bestimmten Begriffen, durch Aufnehmen derer in die Wirklichkeitssphäre als „die Fähigkeiten der Erkennung des Gegenstands durch die Ideen“, und wenn es weiter mit der Verständnisdominante im Spiel der Kräfte dieser Wahrnehmung ist, als das letzte festgelegte Ziel des Wissens, bleibt nichts als Gegenstand „des allgemeinen Wissens“, als Zustand des Subjekts, wenn das Objektivieren-Spiel nur die mittelbare Phase schafft, von der das Subjekt immer zu sich selbst reicher zurückkommt<sup>289</sup>.

Die Autorin schrieb weiter, dass die Tiefe des Seelenlebens, die sich nicht auf die Konzeption der unbeschreiblichen „ästhetischen Idee“ Kants reduzieren lässt, nach Kant „der Stoff“ ist, der die Geisteskräfte „in solch ein Spiel steckt, dass sie unabhängig ist“<sup>290</sup>. In einem logischen Wissen setzte die Philosophin fort, begreifen wir den Gegenstand, die Welt im ästhetischen „Wissen allgemein“, im freien Spiel der Vorstellungskräfte begreifen wir das Subjekt, uns selbst. Der Mensch ist also das tatsächliche Objekt des ästhetischen Urteils, sogar wenn er die Gegenstände der Außenwelt die Träger, Symbole seiner Selbsteinschätzung macht. Tumarkin hat die Worte von Friedrich Nietzsche zitiert, der das ziemlich paradoxal ausgedrückt hat: „Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön“<sup>291</sup>.

Die Philosophin schrieb weiter, wenn es jedoch wahr ist, dass die innere Perzeption, eigene Aktivität als solche, der notwendige und einzige Gegenstand des ästhetischen Urteils, des Vorstellungskräftespiels ist, kann also der Inhalt des ästhetischen Urteils das erklären, was ungeklärt von seiner Form blieb. Das Gefühl des Vergnügens im ästhetischen Verhalten ist eine instinktive Affirmation von sich selbst, sowie die Grundlage dieses ästhetischen Verständniszustands, der in Nietzsches Worten zum Ausdruck kommt: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut“. Anna Tumarkin setzte fort, dass Selbstbestätigung uns auch zum

---

<sup>288</sup> Ebd., S. 284.

<sup>289</sup> Ebd., S. 284.

<sup>290</sup> Ebd., S. 284.

<sup>291</sup> Ebd., S. 284.

Bedürfnis danach zwingt, dass alle anderen mit unserer Selbsteinschätzung einverstanden sind, indem sie uns erlauben, nicht nur an die Möglichkeit des ästhetischen Urteils allgemein zu glauben, das als wichtig für alle gehalten werden könnte, was Kant selbst begründete, aber auch an die Universalität unseres individuellen ästhetischen Urteils<sup>292</sup>.

Der letzte Teil der Materialien des zweiten Philosophischen Kongresses ist *Die allgemeine Philosophie und Psychologie*, hier gibt es auch keinen Frauennamen. Die Materialien des dritten Philosophischen Kongresses wurden im Jahr 1908 in Heidelberg publiziert. Der Herausgeber dieses Bands war Theodor Elsenhans. Die Publikation hieß: *Über den III. Internationalen Kongress für Philosophie*<sup>293</sup>. Sie wurde auch durch den schweizerischen Verlag *Kraus Reprint* herausgegeben. Die Materialien des Kongresses wurden zum Teil mit Vorträgen aus der Plenarsitzung und sieben Abteilungen geteilt. An der ersten Abteilung hat nochmal die Philosophin Anna Tumarkin teilgenommen. Sie ist erneut mit einem Vortrag über Kants Philosophie aufgetreten. Der Titel ihres im Band mit Materialien publizierten Textes ist: *Das kritische Problem in den vorkritischen Werken Kants*. In dieser Abteilung erschien kein Frauennamen mehr. Der Text der Autorin stellt eine Analyse des Streites um die Entwicklung von Kants Philosophie dar. Tumarkin sagt, es existiert ein Problem, das sein ganzes Schaffen erfüllt. Das ist das Problem der Begründung des objektiven Wissens. Sie schrieb, dass jede Realität, die sich nicht aus unseren Vorstellungen möglicher Dinge abgeleitet, sondern als Grundprinzip hinzugefügt werden könne, auf der Existenz Gottes als Ursache aller Möglichkeiten beruhe. Die Autorin setzte fort: „das ist der Standpunkt, von dem Kant ausgeht; die Realität tritt nicht von außen zu unseren Bewusstseinsinhalten hinzu, sondern ist selbst eine Form unseres Bewusstseins das ist der neue Standpunkt, den Kant begründet. Von jenem zu diesem führt die Reihe seiner vorkritischen Werke. Dort also die Zurückführung der letzten Prinzipien der Erkenntnis auf Gott, in dem so die beiden Grundbedürfnisse Kants, das theoretische und das praktische zugleich ihre Befriedigung finden; hier die Bereicherung der rationalen Erkenntnis, die außer rein logischen Prinzipien auch die Realität in sich aufnimmt, und dadurch die immanente Begründung der Wissenschaft auf der einen und die Entlastung des Gottesbegriffs in theoretischer Hinsicht, die Trennung der theoretischen und praktischen Betrachtungsweise auf der anderen Seite“<sup>294</sup>. Sie fügte hinzu, dass sogar die wissenschaftliche Arbeit, mit der wir uns zu Beginn von Kants Schreibtätigkeit befassen, auf der Idee basiert,

---

<sup>292</sup> Ebd., S. 285.

<sup>293</sup> *Über den III. Internationalen Kongress für Philosophie*, Heidelberg 1908, Bd. III S. 273.

<sup>294</sup> Ebd., S. 273.



dass die Göttlichkeit nicht in Gottes wunderbarem Eingreifen gesucht werden sollte, sondern in der Funktionsweise der Ordnung in der natürlichen Welt<sup>295</sup>. Und wenn Kants erster philosophischer Text, die lateinische Habilitation, Gott als Quelle aller Wirklichkeit beschreibt, das heißt, Gott schafft Substanzen, die so perfekt sind wie in Descartes, wie Spinozas *deus sive natura*, wie Malebranches Schauen in Gott, wie Leibnizens vorgefertigte Harmonie, dann ist dies ein Zugeständnis an die vorherrschende Denkweise, aber ein ernsthafter Verzicht auf die endgültige theoretische Rechtfertigung für die Wissenschaft, rationale Kenntnis der Realität als solche<sup>296</sup>. Gott selbst, als ein absolut notwendiges Wesen, wollte Kant, wie Spinoza und konsequenter als Descartes, nicht weiterarbeiten, nicht nach dem ontologischen Verfahren, um die Existenz der Gelegenheit zu demonstrieren, sondern erklärt die Existenz Gottes wegen aller Möglichkeiten für die Wirklichkeit als solche; eine absolute Entscheidung, bei der die Grenze zwischen Sein und Denken aufgehoben wird oder – in Kants Sprache – Existenz mit Möglichkeit identisch ist. Und als Grund für alle Möglichkeiten ist Gott nicht nur die erste Ursache aller Dinge, sondern das Prinzip ganzer Effektivität, aller realen Beziehungen im Allgemeinen, die möglich sind nur zwischen den Dingen infolge dieses gemeinsamen Prinzips ihrer Existenz<sup>297</sup>. Die Philosophin glaubte, dass dieses Bild von Gott, so ähnlich wie Spinozas Interpretation, wie sie betont, in fast allen vorkritischen Werken Kants vorkommt. Sie fügte hinzu: „Die erste so gut wie die letzte Schrift dieser Epoche nennt Gott den Grund aller Existenz und aller Wirksamkeit; die Betrachtungen über den Optimismus suchen Gottes Vollkommenheit in seiner Realität; die Preisschrift findet die größte philosophische Evidenz in der Erkenntnis Gottes als des schlechterdings notwendigen Wesens; als der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes gilt die Notwendigkeit einer solchen absoluten, nicht ableitbaren Realität, ohne die alles Denken, resp. alle Möglichkeit keinen Sinn hätte; und in immer neuen Formen tritt derselbe Gedanke wieder auf: Gott als Grund nicht bloß des Daseins, sondern auch der Möglichkeit, nicht die erzeugende Ursache von dem oder jenem Einzelding, sondern der Grund, dass überhaupt etwas sein und wirken kann, Gott bewiesen

---

<sup>295</sup> Im Gegensatz zu den vorkritischen Studien konzentriert Kant in seiner kritischen Philosophie seine Stärke auf das Erkennen (und die Grenzen des Erkennens) der Welt, während dies kein traditionelles Problem von Wissen und Erkennen ist, das sich auf eine Realität bezieht, die unabhängig vom Thema ist, sondern das Studium von Bedingungen, die das Erlernen von Objekten ermöglichen als Korrelate der kognitiven Handlungen des Subjekts. Kant hat sich also von naturwissenschaftlichen und ontologischen Studien zu Studien einer spezifischen, transzendenten Problemfamilie entwickelt. Kants Kontinuität in der Forschung bedeutet, dass vorkritische Schriften auch zusätzliches Licht auf seine kritische Philosophie werfen. Trotzdem betrachtet Kant einige Probleme in der vorkritischen Zeit, von denen er in seinen späteren Studien abweicht. S. F. Kobiela, *Struktura i geneza świata w filozofii przedkrytycznej Immanuela Kanta* [in:] *Diametors* nr 7, 2006 S. 34.

<sup>296</sup> S. *Über den III. Internationalen Kongress für Philosophie...* S. 274

<sup>297</sup> Ebd., S. 274

aus Verstandesbegriffen des Möglichen, nicht aus Erfahrungsbegriffen des Existierenden“<sup>298</sup>. In Kants späteren Schriften ist die Unzulänglichkeit des transzendenten Denkens bekannt. Nach Ansicht der Philosophin widersetzte sich Kant dem logischen Prinzip des Widerspruchs als eigentlicher Quelle von Wahrheit, Rationalismus, formalen und materiellen Prinzipien, einer die Begriffe der Analyse erklärenden Synthese, die Konzepte real macht, dem logischen Widerspruch des realen Widerspruchs, der logischen Vernunft. Kant deckte in jedem Urteil den Zusammenhang mit der Realität auf und betonte insbesondere „unbeweisbare Urteile“ die diese Beziehungen auf direkte Weise zum Ausdruck brachten, sowie unlösbare Konzepte realer Beziehungen, die mit ihnen zusammenhängen<sup>299</sup>. Die Philosophin fuhr fort, dass Kant mit seinem klaren, rein wissenschaftlichen Interesse auch ohne Humes‘ Einfluss auf Dauer nicht in der Lage sein würde, die Realität auf Gott zu gründen. Auf diese Weise schrieb Anna Tumarkin weiter über Kant: „Nun wächst ihm aber, durch Hume angestachelt, auf dem Boden des Realitätsproblems der Zweifel an der rationalen Erkenntnis nach langem, an inneren Schwankungen und „Umkippen“ zu jener beißenden Satire, in der er das eigene metaphysische Bedürfnis als leere Träume verspottet. Wir erkennen, heißt es in der Schrift über Swedenburg, nur, was uns die Sinne zeigen; die dahinterliegende Welt der Realität, die Verhältnisse von Ursache und Wirkung, Substanz und Handlung bleiben uns in ihrem inneren Wesen verborgen“<sup>300</sup>. Erst jetzt, wenn sich das Fundament des wahren Wissens Gott zugewandt hat, hat ein neues Fundament der Realität in der Wissenschaft seinen Platz.

Die Mathematik zeigt den Weg, wenn Kant bisher den Raum hinter Leibniz<sup>301</sup> als Ordnung der realen Dinge verstand und ihn wie alle realen Beziehungen Gott zuschrieb, war es das erste Mal, dass er in einem kleinen Aufsatz von 1768 „*Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*“<sup>302</sup> darüber sprach. Dort bedachte er den absoluten Raum, der seine eigene Realität hat, unabhängig nicht nur von Dingen, sondern auch von Gott. Die Philosophin führt fort, dass sich eine Wendung in Kants Denken anschließt, von der aus er selbst den Beginn seiner kritischen Periode gezählt hat. Der Philosoph hat darüber schon in einem Brief an Moses Mendelssohn geschrieben, wo er sagt, wenn diese erste, von Gott unabhängige Realität für uns einen wissenschaftlichen Wert haben sollte, muss sie für unsere Erfahrungswelt wichtig sein, darf unser Bewusstsein nicht übersteigen, sondern der bestimmte Inhalt dieses Bewusstseins sein.

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 275

<sup>299</sup> Ebd., S. 275

<sup>300</sup> Ebd., S. 275

<sup>301</sup> Kant glaubte wie Leibniz, das Universum entwickle sich deterministisch. Zob. F. Kobiela, *Struktura i geneza swiata w filozofii przedkrytycznej Immanuela Kanta* [in:] *Diametros* Nr. 7, 2006 S. 34.

<sup>302</sup> I. Kant, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768, s.

Denn Sinneserfahrungen erklären die allgemeine Natur und Notwendigkeit des Lernens, der Form in der wir diese Wahrnehmung und sinnliche Perzeption, bilden nicht. Die Formen, die wir bilden, sind Formen der sinnlichen Wahrnehmung<sup>303</sup>.

Somit ist die Mathematik nach Tumarkin eine wissenschaftlich verstandene Realität, die nur von Gott unabhängig ist. In Kants Dissertation wird sie mit einer anderen Realität konfrontiert, der metaphysischen Realität der intelligenten Welt der Dinge, nicht solchen, wie wir denken, sondern wie sie sind; diese Realität steht jedoch unserem menschlichen, nicht-intuitiven Verstand mit seiner logischen Anwendung nicht zur Verfügung. Aus dieser dogmatischen Sicht der Dissertation bleibt nur ein Schritt bis zur kritischen Philosophie übrig. Am Ende ihrer Überlegungen fügte Tumarkin hinzu, dass die wahre Wissenschaft ihre immanente Grundlage in der Erfahrung gefunden hat, in der einzigen Welt, in der Dinge das sind, was wir wahrnehmen. Der Gottesbegriff ist theoretisch entlastet, die Annahme einer der Erfahrungswelt zugewandten intelligenten Welt ist in der theoretischen Reflexion überflüssig geworden. Nur aus praktischen Gründen, nur weil Kant „Wissen aufheben muss, um Platz für den Glauben zu schaffen“, konfrontierte er eine Welt des wahren Wissens mit einer anderen Welt der Dinge, mit der er die praktische Realität vergleicht. Diese Welt erhält, dank ihrer Existenzberechtigung nur durch den Glauben, den Anschein einer höheren Wirklichkeitserfahrung an sich, indem sie die Ideale, die im dogmatischen Zeitalter in die verständliche Welt der metaphysischen Wirklichkeit übergegangen sind, in sich überträgt<sup>304</sup>.

Am Ende fasste Tumarkin zusammen: „Ich denke, es wäre nur eine konsequente Umsetzung der von uns gewählten Entwicklung, wenn wir den Begriff der Dinge an sich vollständig aus dem theoretischen Kontext von Kants Philosophie ausschließen und nur eine Welt (Sein und Wissen) behalten würden, was natürlich schon damals nicht mehr die Welt der Phänomene genannt worden wäre, sondern die Realität *par excellence*. In jedem Fall würde dies auf Vorwürfe stoßen, die sich bis heute gegen Kants Philosophie richten – Phänomenalismus, subjektivistischer Apriorismus und Anthropologismus. Diese Behauptungen beruhen auf einem Missverständnis der rein immanenten Tendenz von Kants Philosophie“<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> S. Über den III Internationalen Kongress für Philosophie... S. 276.

<sup>304</sup> Ebd., S. 277

<sup>305</sup> Ebd., S. 277

Der zweite Teil des Kongresses hieß: Allgemeine Philosophie, Metaphysik und Naturphilosophie. Der dritte Abschnitt – Psychologie, der vierte Abschnitt – Logik und Epistemologie, der fünfte Abschnitt des Kongresses – Ethik und Soziologie, der sechste Abschnitt – Ästhetik und der siebte Abschnitt – Religionsphilosophie. In keiner dieser Abteilungen erschien eine Wissenschaftlerin.

Wichtige Redefragmente von Teilnehmern des vierten Kongresses, des letzten vor dem Ersten Weltkrieg, wurden 1911 in Bologna in der Publikation *Biblioteca di Filosofia e di Pedagogia* veröffentlicht, in Form von drei ähnlich betitelten Bänden: *Atti del IV Congresso Internazionale di Filosofia*<sup>306</sup>. Sie wurden durch den schweizerischen Verlag *Kraus Reprint* herausgegeben. Der erste Band enthält Materialien zu den allgemeinen Sitzungen und achte Abschnitte. Der erste Abschnitt erhielt den Namen - Allgemeine Philosophie und Metaphysik, der zweite – Philosophiegeschichte, der dritte – Logik und Wissenschaftstheorie, der vierte Abschnitt – Moralphilosophie, der fünfte – Religionsphilosophie, der sechste – Rechtsphilosophie und Sozialphilosophie, der siebte – Ästhetik und Methodik und der achte und letzte – Psychologie. In keinem davon erschien eine Frau als Vorträgerin der Forschungsergebnisse. Der zweite Band präsentiert Material aus den Sektionen: die erste Allgemeine Philosophie und Metaphysik, die zweite – Geschichte der Philosophie, die dritte – Logik und Wissenschaftstheorie. Der dritte und letzte Band der Kongressunterlagen enthält die Materialien des vierten Abschnitts mit dem Titel „Moral“, des fünften Abschnitts „Religionsphilosophie“, des sechsten Abschnitts „Rechtsphilosophie und Sozialphilosophie“, des siebten Abschnitts „Ästhetik und Methodik“ und des achten Abschnitts „Psychologie“. In keiner Abteilung war eine Frau.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts begannen die Universitäten, sich für Frauen zu öffnen, aber es war ein langwieriger Prozess. Obwohl Frauen schon immer auf dem Gebiet der Wissenschaft tätig waren, werden ihre Leistungen bis heute übersehen. Es ist charakteristisch, dass Philosophen jahrhundertlang hauptsächlich Männer waren. Frauen, die versklavt und ihres Eigentums beraubt waren, konnten nicht studieren und nahmen daher nicht am öffentlichen Leben teil. Der Zustand der Unterdrückung von Frauen in zahlreichen Kulturen hält bis heute an. In Europa hat sich seit der Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert vor Christus viel verändert. Die Philosophie wurde auf den Ionischen Inseln geboren. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich alles geändert hat, dass Frauen gleiche

---

<sup>306</sup> *Atti del IV Congresso Internazionale di Filosofia*, [w]: Biblioteca di Filosofia e di Pedagogia, Bologna 1911, S. 352.

Rechte und die gleichen Chancen in Bezug auf Bildung, Arbeit und Leben haben. Dies ist die Theorie, aber in der Praxis sind sie unterschiedlich.

### **Literatur:**

1. Ciechomska Maria. *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, s. 118–119.
2. Brentano Margherita. *Die Situation der Frauen und das Bild „der Frau“ an der Universität*, [in:] H.P. Bahrdt, K. A. Bettermann, M. von Brentano, J. Habermas, K. Hübner, G. Kotowski, P. Müller, F. Neumark, A. Nitschke, E. Schröder, W. Schulz, J. Taubes, Universität und Universalität, Berlin 1963, S. 76.
3. Burnand Robert. *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris 1947, s. 61.
4. Böhme Gernot. *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999, s. 84.
5. Hochschild Arlie Russell. *The Second Shift. Working Parents and the Revolution at Home*, Viking, New York 1989.
6. Kant Immanuel. *Krytyka władzy sądzenia*, in der Übers. von J. Gałęcki, Warschau 1986, s. 73.
7. Kant Immanuel. *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768, s.
8. Kobiela Filip. *Struktura i geneza świata w filozofii przedkrytycznej Immanuela Kanta* [in:] *Diametors* nr 7, 2006 s. 34.
9. Malinowski Bronisław, *Kultura i jej przemiany*, [in:] „*Dzieła*”, t. 9, PWN, 2000, s. 90.
10. Markiewiczowa Hanna. *Wizerunek kobiety II połowy XIX w. w prasie warszawskiej*, [in:] *Partnerka, matka, opiekunka*, S. 236–237; vgl. A. Żarnowska, *Modele rodziny i pozycja w niej kobiety w uprzemysławiającym się mieście na przełomie XIX/XX wieku. Tradycja i modernizacja*, [in:] *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomiejskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. A. Janiak-Jasieńska, K. Sierakowska i A. Szwarc, Warszawa 2013, s. 17–26
11. Maurer Trude. *Russian Women in German Universities – Pioneers of Female Higher Education?* s. 68.
12. Wójtewicz Anna. *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja* [in:] „*Literaria Copernicana*”, 2017 Bd. 2(22) s. 105.
13. *Atti del IV Congresso Internazionale di Filosofia*, [w]: *Biblioteca di Filosofia e di Pedagogia*, Bologna 1911, s. 352.

14. *Histoire de la Philosophie*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1902, Bd. IV.
15. *Logique et Histoire des Sciences*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1901, Bd. III.
16. *Morale Generale*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1903, Bd. II.
17. *Philosophie generale et Metaphysique*, [in:] *Bibliothèque du Congrès International de Philosophie*, 1900, Bd. I.
18. *Über den III. Internationalen Kongress für Philosophie*, Heidelberg 1908, Bd. III s. 273.

Марина Рябченко

Київський національний університет

імені Тараса Шевченка

[marynariabchenko@gmail.com](mailto:marynariabchenko@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9349-9784>

DOI: <https://doi.org/10.34768/2nj9-cp65>



INTERNATIONAL  
JOURNAL  
OF SLAVIC STUDIES

TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC  
AND SPECULATIVE HORIZONS  
OF POPULAR LITERATURE AND  
CULTURE

Nr: 3 (2022)  
e-ISSN 2658-154X

## МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КОМБАТАНТСЬКІЙ ПРОЗІ

The melodramatic component in contemporary ukrainian combatant prose

### Abstract

This article analyses combatant novels with a melodramatic component. The relevance of such an analysis is caused by the presence of a significant number of veteran artists' texts in contemporary Ukrainian literature and at the same time by the current absence of runner studies of the indicated layer of works. The main features of melodrama as a genre of mass literature were identified, and by means of comparative analysis the dual and distinctive qualities of the novel by a writer with combat experience and a non-combatant were shown.

### Анотація

У пропонованій статті проаналізовані комбатантські романи, яким притаманний мелодраматичний компонент. Актуальність такого аналізу зумовлена наявністю значної кількості ветеранських художніх текстів в сучасній українській літературі й водночас відсутністю на сьогодні ґрунтовних досліджень означеного пласту творів. Було виокремлено провідні ознаки мелодрами як жанру масової літератури,

і за допомогою компаративного аналізу показані спільні та відмінні риси роману письменника з бойовим досвідом та некомбатанта.

**Ключові слова:** масова література, формула, мелодрама, мелодраматизм, комбатантська проза.

Значний обсяг текстів у сучасній українській літературі про російсько-українську війну привертає увагу своєю багатогранністю та різножанровістю. Твори, написані як цивільними письменниками, так і комбатантами по-різному висвітлюють події, створюючи множинність поглядів та ракурсів, що дає змогу читачу досить повно (на скільки це можливо за посередництвом друкованого тексту) сформувати уявлення про реалії війни на сході України. Щоденник, спогади, есе, художній роман, новела, оповідання – до цих прозових форматів найчастіше звертаються автори-комбатанти, створюючи цікаві синкретичні жанрові поєднання, які при цьому утруднюють чітку літературознавчу класифікацію.

У поле зору дослідників зазвичай потрапляють тексти вже відомих письменників. Так Я. Поліщук у своїх монографіях «Реактивність літератури» та «Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі» аналізує доробок С. Жадана, Г. Вдовиченко, В. Рафєєнка; Н. Герасименко у статті «Особливий погляд (огляд романів українських письменниць про події Революції Гідності та війну на сході України)» серед інших звертається до текстів Г. Вдовиченко, С. Талан; М. Крупка (стаття «У кожного покоління своя війна: образ жінки-солдата в сучасній літературі») на прикладі роману Ю. Ілюхи висвітлює художні особливості жіночого погляду на мілітарну ситуацію. Твори ж авторів-комбатантів розглядаються або побіжно, або їм взагалі не приділяється увага, хоча на сьогодні літературний ветеранський доробок – це понад двісті найменувань виданих книжок, тому тема даної розвідки є актуальною.

Мета статті – проаналізувати мелодраматичний компонент у текстах сучасних українських письменників-комбатантів. Для реалізації мети поставлено такі завдання: виокремити провідні ознаки сучасної літературної мелодрами; простежити спільні та відмінні риси мелодраматичної формули в комбатантському та цивільному текстах; виокремити особливості мелодраматичного наративу письменника-комбатанта. Об'єкт дослідження: романи «Люди війни» Бориса Гошка та «Цуцик» Віталія Запеки.

Не зважаючи на значний пласт в українській літературі мілітарних текстів, що висвітлюють події великих війн (Першої і Другої світових) та локальних конфліктів



XX ст., в яких українці брали участь, і часто – по різні боки барикад, вони мало або й взагалі не відомі широкому загалу. У багатьох з цих текстів воєнні дії оприявлюються через особистий досвід бійця, у центрі оповіді – людина зі своїми відчуттями й проживанням катастрофічного часу. Натомість у суспільній свідомості як результат довгої масової пропаганди часто зринає суто радянська традиція представлення війни, що не містила приватного досвіду. Як зазначає І. Захарчук, для цього нарративу характерна розбудова знакових мілітарних міфів, «намагання влади уніфікувати багатогранність і неоднозначність досвіду війни, звівши його до простих і зрозумілих схем. Механізми функціонування такої схеми продукували епічну монументальність із наголосом на всенародному пориві й масовому характері війни. Загальноприйнятою стає художня аксіома трактування героя передусім як суспільного діяча, вольового індивіда, позбавленого вагань, сумнівів, урешті, і права на помилку. Такий герой одержимий спрагою помсти й перемоги»<sup>307</sup>. Пафос, плакатність, гіперболізація героїчності – усі ці соцреалістичні штампи мимоволі впливають на сприйняття і формування образу воїна сучасної російсько-української війни як загалом у суспільстві, так і в масовій літературі. Це призводить до популярності саме мелодрами. Проте такі тенденції зазвичай не спостерігаються в комбатантському творі. Однією з якісних ознак останнього є якраз відсутність пафосності та сльозливо-драматичної героїзації. Окрім того, немає образу жертви: українські бійці зображуються не безпомічними заручниками обставин, а міцними людьми, які таки долають труднощі, а в кожній поразки чи помилки завжди є конкретна причина, і це не злий фатум. Учаснику бойових дій не потрібно вигадувати відчуття та почуття, оскільки він точно знає, що переживає людина на передовій, а тому комбатантський текст завжди достовірний, а його щирість та відкритість дозволяє читачу емоційно включитися в події, які описуються.

Водночас в окремих ветеранських творах простежується мелодраматичний компонент. Оскільки, як зазначалося вище, тексти комбатантів часто не вкладаються у чіткі жанрові матриці, то й цей компонент також має свої особливості. Щоб з'ясувати спільні та відмінні риси мелодрами в романах письменників з бойовим досвідом та некомбатантів, варто спочатку ці риси виокремити та зафіксувати.

Жанрова система – літературознавча категорія, яка періодично змінюється, адже на її формуванні, становленні та побутуванні окремих жанрів позначається історико-

---

<sup>307</sup> Iryna, Zakharchuk, *Militarna stratehiia sotsrealizmu*, Slovo i chas 10 (2006), 52

культурна доба. На функціонування мелодрами також впливали як літературні закони, так і екстралінгвальні чинники. Як зазначається в «Літературознавчому словнику-довіднику», у XVII–XVIII ст. означення стосувалося опери, у середині XVIII ст. – це драматичний твір з музичним супроводом діалогів та монологів. Такі історичні обставини як французька революція чи монархічні тенденції у Російській імперії вплинули на популярність та тематичне наповнення мелодрами. У XIX ст. цей жанр все ще належить до літературного роду драми, саме в цей час виокремлюються його характерні риси: «відверта морально-дидактична тенденція, гостра інтрига, гіперболізоване зображення пристрастей («сльозливість»), прямолінійний поділ героїв на «добрих» і «злих»»<sup>308</sup>. Окрім того, з'являється обов'язковий *happy end*. У XX ст. у зв'язку з розвитком масової індустрії жанр мелодрами переходить до епічних текстів, а також починає активно використовуватися в кіно. Зміна сфери побутування призводить до втрати рис драматичного твору, а велика популярність саме в масовій літературі навіть дала підстави Дж. Кавелті виокремити мелодраматичну формулу з відповідним набором компонентів: відсутність високої художності, стандартизовані герої, яким притаманні соціальні стереотипи, сюжет побудований за принципом життєподібності, обов'язковим елементом якого має бути покарання за злочини та винагорода для позитивних персонажів<sup>309</sup>.

Проаналізувавши існуючі визначення цього жанру та простеживши його еволюцію, дослідниця А. Кривопишина виокремила найтиповіші риси літературної мелодрами:

- на тематичному рівні найчастіше розробляються питання кохання, стосунків у родині, при цьому повністю відсутня філософська складова, герої діють у типових ситуаціях, які легко впізнавані, бо знайомі для більшості читачів;
- на ідейному рівні наявні пряме моралізаторство й дидактичність, адже спрямованість на масового читача не передбачає інтелектуальної ускладненості тексту;
- конфлікт зосереджений в особистісній площині, як правило сімейно-побутовий, проте він може бути підсилений соціально-політичними обставинами;

---

<sup>308</sup> Roman, Hromiak, «Melodrama», в *Literaturoznachnyi slovnyk-dovidnyk* (Kyiv: VTs «Akademiiia», 1997), 448

<sup>309</sup> Dzhon, Kavelti, *Izuchenie literaturnykh formul*, *Novoe literaturnoe obozrenie* 22 (1996): 33–64.

- чіткий розподіл персонажів на позитивних і негативних, які переважно статичні упродовж усього тексту. Обов'язково присутній трикутник: героїня-герой-негідник;
- сюжетним каталізатором виступає щасливий або нещасливий випадок;
- емоційна гіперболізація та неодмінний позитивний фінал<sup>310</sup>.

Жанрова дифузія комбатантських творів пов'язана не стільки з наміром створити експериментальний текст, скільки із мимовільним розширенням існуючих канонічних меж: значна частина ветеранів до війни не мала письменницького досвіду і, напевне, це дає можливість не озиратися на існуючі категорії, натомість по-новому осмислювати життєвий матеріал. Так зазначені романи Б. Гошка і В. Запеки хоча й мають значний мелодраматичний компонент, все ж таки не зовсім вписуються в усталену формулу масової літератури. Розглянемо ці твори детальніше, взявши за основу виокремлені ознаки мелодрами.

*Тематичний рівень.* Часто для письменників з бойовим досвідом дуже важливо проговорити цей досвід, розповісти читачам про воєнні реалії та зберегти пам'ять про загиблих побратимів. Тому в комбатантському романі поряд із художнім вимислом завжди наявна фактологічна складова. У такому випадку «правдоподібність», обов'язкова для мелодрами, перетворюється на правду життя: місцевість, де відбуваються події та йдуть бої, відзначається картографічною точністю; герої мають або прямих прототипів, або ж є збірними образами, списаними знову ж таки з реальних побратимів; сюжетні ситуації часто носять автобіографічний характер. Так головний герой роману «Люди війни» – Максим Онищак – родом із невеликого західноукраїнського містечка, воює у складі 128 окремої гірсько-піхотної бригади, бере участь у важких боях за м. Дебальцеве – усе перераховане є фактами біографії Б. Гошка. Особливість роману «Цуцик» В. Запеки у несподіваній точці зору: події подаються крізь призму сприйняття цуценяти, яке після втрати своєї собачої зграї поневіряється дорогами війни. Але навіть такий ракурс не позбавляє текст реалістичності, адже в основу розповіді покладено дійсні факти. Роман присвячено Юлії Угнівенко – дівчинці, яка загинула разом із сім'єю на власному подвір'ї під час обстрілу – і ця подія є однією із сюжетотворчих у тексті; під час презентацій книги автор неодноразово наголошував на тому, що частина героїв має реальних прототипів, а окремі з них наділені і його власними рисами; навіть епізод із появою собаки

<sup>310</sup> Anna, Kryvopushyna, Zhanr suchasnoi melodramy: heneza, oznaky, typolohiia, Dyvoslovo 8 (2012): 52–53.

на одному з військових укріплень в Луганській області (В. Запека воював добровольцем саме тут), описаний у романі, відбувся під час бойового чергування комбатанта. Таким чином, можна говорити про превалювання у ветеранському романі реальних подій і фактів над художнім вимислом. Окрім того, війна в цих текстах не є просто сюжетним тлом, а перетворюється на важливий тематичний компонент. Також звужується кількість реципієнтів для ознаки мелодрами «типові люди в типових обставинах»: вона, можливо, залишається актуальною для бійців-читачів натомість для некомбатантів війна не входить у межі повсякденного досвіду.

*Ідейний рівень.* Як правило, морально-дидактичні настанови в мелодрамі транслуються крізь призму сильних емоцій та хвилюючих подій. Таким є роман «Цуцик» – перший в сучасній українській військовій прозі твір, у якому події подаються з точки зору не людини, а тварини. Уже від народження цуцику не пощастило: він з'явився під час війни й гул канонади сприймає як щось звичне та заспокійливе. Але ці «бабахи» можуть бути ще й смертоносними, у чому невдовзі переконується собача. Його дорослішання та самостійні спроби пізнати світ могли би здатися кумедними, якщо б потрапили в «мирний» текст. Але простір, у якому живе цуценя, – це жорстоке середовище війни. Постійні втрати своєї «зграї», самовідданий захист Друзів ціною мало не життя, намагання зрозуміти оточуючих, щоб вижити, – усе це повністю виправдовує авторське жанрове визначення твору як антивійськовий роман. Адже у будь-якому конфлікті найменше на страждання заслуговують невинні – діти та тварини – але які, на жаль, страждають чи не найбільше. Такий прийом текстотворення дозволяє авторові, уникнувши прямої дидактичності, показати справжню суть кривавих людських ігрищ, що стають причиною приреченості невинних, і засудити російського загарбника, з вини якого останні втягнуті у військовий вир. В. Запека витворює в романі пронизливий світ дружби, відданості та любові. Ці риси людяності в здегуманізованому світі війни розкриваються якнайкраще й не підвладні страшній реальності.

Як зазначає Т. Журавльова, ґрунтом для появи жанру мелодрами став мелодраматизм – «естетичне явище, що експонує такі базові психологічні якості глядача, як-то: жага дивуватися, співпереживати. Поняття «мелодраматизм» насправді є ширшим, ніж уявлення про конкретний жанр. Укорінене в людській психіці, це явище має трансжанровий характер. Витоки мелодраматизму сягають незапам'ятних часів і є власне реакцією на природні емоційні потреби й запити людської свідомості, а ще

більше підсвідомості»<sup>311</sup>. На важливості емоційної включеності, обстоюючи право на існування мелодрами, наголошує також Е. Бенлі: «Сльози публіки на виставах вікторіанської мелодрами потрапляють у категорію «гарно виплакати». Їх можна охарактеризувати як очищення для простих душ, про яке говорив Аристотель. Скоріше за все, не горезвісне моралізаторство, а саме це очищення (катарсис) і є головною метою популярної мелодрами»<sup>312</sup>. У творі В. Запеки наявний саме мелодраматизм, який налаштовує читача на емоційне співпереживання.

Роман «Люди війни» Б. Гошка натомість має значну частку прямих морально-дидактичних настанов, які відповідають сучасному суспільному запиту в Україні. Так Максим Онишак переконаний, що багато проблем в країні спричинені соціальною нерівністю та постійною брехнею влади: «Народи не ворогують, ворогують політики, олігархи, бандити і тому подібне. Народ – це найбільша сила, тому «лідери» стараються тримати його біля себе для своєї безпеки, а в разі потреби надручити одних проти других, і все, головне не забувати вчасно плювати людям в очі»<sup>313</sup>. Це призводить до того, що система виявляється прогнилою на всіх рівнях: «Максим почувався невинуватим зрадником, він ненавидів військових командирів, які наживаються на нещасних солдатах, голодних багачів, які ніяк не нажеруться»<sup>314</sup>. Відповідно, вихід із такої соціальної ситуації хлопець бачить у дусі ліво-пролетарської ідеології: «Неодмінно прийде час помсти, і ми тоді почнемо карати! Ми забагато втратили, щоб це все так просто залишити. Зрадники українського народу, які заробляють мільйони на нашій крові, тією ж кров'ю будуть ригати!»<sup>315</sup>.

*Конфлікт і персонажі.* У романі «Люди війни» також наявні типові для мелодрами любовний конфлікт та трикутник. Вдома на Онишача чекає його дівчина Мар'яна, стосунки з якою тривають ось вже два роки. Проте злагоду між ними порушує несподіваний дзвінок від невідомого Богдана, який повідомляє, що вона тепер зустрічається з ним. Для підтвердження цього факту наводиться інтимна подробиця, що дає підставу Максиму різко розірвати стосунки. Хлопець навіть не намагається вислухати Мар'яну, одразу повіривши невідомому, і кидається в нові любовні взаємини з місцевою знайомою Настею. Таким чином, маємо стандартний для мелодрами сюжетний поворот. Окрім того, можна говорити про два любовні трикутники (Мал.1):

<sup>311</sup> Tetiana, Zhuravlova, Reabilitatsiia melodramy v ukrainskii ekranni kulturi, Studii mystetstvovnavchi 4 (2008), 98

<sup>312</sup> Jerik, Bentli, Zhizn dramy (Moskva: Ajris-press, 2004), 228.

<sup>313</sup> Borys, Hoshko, Liudy viiny (Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 2018), 99

<sup>314</sup> Tamže, 140.

<sup>315</sup> Tamže, 236.

перший з них (Максим – Мар’яна – Богдан) є, скоріше, псевдолюбовним, адже насправді дівчина залишається вірною Максиму, Богдан же тут функціонує як мелодраматичний негідник; другий (Максим – Настя – Мар’яна) з’являється в результаті попереднього й потребує подальшого розв’язання.

#### Мал. 1.

Варто також відзначити і статичність цих персонажів. Максим упродовж тексту мужніє як воїн, проте в особистих стосунках він не еволюціонує: два роки для нього не стають підставою для довірливих взаємин і він різко їх розриває через звичайний наклеп, а потім через випадкову зустріч з Мар’яною відновлює, при цьому вже маючи стосунки з Настею – таким чином, можна констатувати емоційну інфантильність героя упродовж усього тексту. Мар’яна – героїня, яка через підступ страждає, але водночас залишається вірною своєму коханню й швидко пробачає Максиму і розрив, і зраду, не роблячи жодних висновків на майбутнє. Богдан – негідник, який усіма правдами й неправдами намагається завоювати дівчину, проте цей герой взагалі не виписаний, він з’являється як важлива сюжетна функція.

Конфлікт у романі «Цуцик» розвивається в гуманістичній площині. Тут увага зосереджується на загальнолюдських відносинах, а не любовній колізії (остання взагалі відсутня). Відповідно, усі персонажі більш пластичні, їхні ролі в сюжеті не мають чіткого позитивного чи негативного маркування. Навіть персонаж Баглюд (до речі, він має реальний прототип) – не стереотипний негідник, а людина з нестерпним характером, за що його й не люблять побратими.

Аналізуючи емоційний вплив мелодрами, Е. Бентлі говорить про жаль та страх як провідні переживання: «Ми співвідносимо себе з тими, кому загрожує небезпека; жалість, яку ми відчуваємо до них, є жалістю до самих себе; подібним чином ми розділяємо і їх страхи. Ми жаліємо героя мелодрами, тому що він потрапляє в жахливе становище, ми боїмося разом з ним ... Одного перерахування цих фактів достатньо для того, щоб відтворити драматичну ситуацію типової популярної мелодрами: чесноту переслідує порок, героя переслідує злочинець, героя та героїню оточує злий, ворожий світ»<sup>316</sup>. Оскільки в обох романах події розвиваються в умовах активних бойових дій, читач перебуває майже в постійному страху за головних героїв.

---

<sup>316</sup> Jerik, Bentli, Zhizn dramy, 230-231.

Усвідомлення ж того, що війна не просто художній антураж, а відбувається в українській реальності, цей страх посилює і не дає можливості реципієнту сприймати текст як правдоподібну вигадку. Таким чином, не зважаючи на наявність структурних елементів мелодрами (Б. Гошко) чи значний мелодраматизм (В. Запека), ці тексти прочитуються з іншою емоційною тональністю, аніж традиційна формульна мелодрама.

*Мелодраматичні сюжетні ходи.* Щасливий чи нещасливий випадок є шаблонним рушієм сюжету для формули мелодрами. І в романі «Люди війни», і в романі «Цуцик» наявні нещасливі випадки, які впливають на подальший перебіг подій. Проте й ця мелодраматична ознака має своє нюансування. Так саме нещасливий випадок позбавляє Максима потреби робити вибір між двома дівчатами: Настя гине під час обстрілу. Цуцик вдруге втрачає дім так само через трагічну загибель усієї людської родини в результаті потрапляння снаряду на подвір'я. Проте у комбатантському тексті ці випадки не є просто сюжетним кліше: і Настя, і родина мали прототипів, які дійсно трагічно загинули в такий спосіб. Таким чином, маємо включення реальних фактів у канву художнього тексту, а не ілюзію правдивості.

*Емоційна гіперболізація.* Виразна емоційна складова – одна з базових для мелодрами. Кожен з аналізованих письменників реалізує це в тексті по-різному. В. Запека використовує образи тварини і дитини, які *a priori* емпатичні, їхні поневіряння не зможуть залишити байдужим чи не кожного читача. Проте в романі «Цуцик» мова йде не стільки про емоційну маніпуляцію, скільки про вміння письменника створити образи-метафори, які допомагають осмислити трагедію війни, а сприйняття подій крізь призму відчуттів беззахисної істоти якраз і витворює потужний антивоєнний пафос твору. Не вдається автор і до почуттєвої гіперболізації. Навпаки, часто драматична напруга нівелюється гумористичним описом. Наприклад, нагнітання передчуття трагічної смерті бійця Віктора несподівано змінюється сміховою тональністю: «Віктор помирав. З кожною хвилиною життя полишало його ... В якусь хвилину відчув, що летить. Зрозумів, що непомітно для себе вмер, а зараз здіймається вгору, до небес. Зібрався з силами, трохи відкрив повіки. Зміг розгледіти щось металево-сірого кольору над головою. Надто низько, надто близько. Здивувався цьому кольору незвичному, неприродному – Той Світ, в його уяві, мав бути чисто білого або

зеленого кольору від яблучних дерев Раю. Ще здивувала лампочка, що світила боляче в очі. Яка на Тому Світі могла бути лампочка? Чудасія»<sup>317</sup>.

Якщо В. Запека не вдається до гіперболізації почуттів, то Б. Гошко, навпаки, часто використовує цей прийом: вже згадувані гнівні інвективи в бік соціальної несправедливості, моральні терзання Максима спочатку через нібито зраду Мар'яни, а потім – через муки совісті від перебування в любовному трикутнику. Досить емоційно хлопець сприймає і власну недосконалість як бійця – намагання відповідати ідеальному образу спонукає хлопця виголошувати пафосні монологи.

Спільним для обох романів є щасливий фінал.

С. Філоненко наголошує на тому, що при дослідженні масової літератури важливим питанням є взаємодія жанру і гендеру. Така взаємодія проявляється в адресації певним категоріям читачів. Доволі часто в залежності від цього спостерігається упереджене ставлення до відповідних жанрів, з явним приниженням саме жіночої аудиторії. Над таким станом речей свого часу іронізувала ще В. Вулф: «Грубо кажучи, футбол та інші види спорту «важливі», а поклоніння моді, купівля одягу «банальні». І ці цінності неминуче переходять із життя в літературу. Ця книжка важлива, припускають критики, тому що в ній ідеться про війну. А це пуста книжка, тому що в ній ідеться про відчуття жінки у вітальні. Сцена на полі бою важливіша за сцену в крамниці – ця різниця цінностей існує в завуальованому вигляді всюди»<sup>318</sup>. С. Філоненко пропонує виокремити дві умовні групи масових жанрів: «адреналінові» (детектив, бойовик, горор, трилер) та «ендорфінові» (мелодрама, любовний роман, чикліт) – цей поділ корелюється зі стереотипами відносно цільової аудиторії реципієнтів. Відповідно, перша група задовольняє потребу в гострих відчуттях і адресується чоловікам, друга – в романтичних мріях і призначена для жінок<sup>319</sup>. Такий розподіл не є абсолютизованим, тим цікавіше поглянути на комбатантську мелодраму крізь його призму.

Роман В. Запеки через свій гуманістичний та антивоєнний пафос навряд чи має конкретну гендерну адресацію, адже містить універсальні категорії, а співпереживання, що його викликає мелодраматизм, властиве представникам обох статей. Оскільки головний герой роману Б. Гошка чоловік, він транслює традиційні патріархальні погляди, зокрема, це вимоги до того, якою має бути «правильна» жінка, щоб зробити

<sup>317</sup> Vitalii, Zapeka, Tsutsyk (Zhytomyr: Vydavets O.O.Ievenok, 2019), 179.

<sup>318</sup> Sofiia, Filonenko, Masova literatura v Ukraini: dyskurs/hender/zhanr (Donetsk: LANDON-XXI, 2011), 190–191.

<sup>319</sup> Tamże, 160–161.



цього чоловіка щасливим: вона обов'язково цнотлива («ідеал для чоловіка й ідол для жінок»), не має проявляти ініціативи у стосунках, бо це ознака гулящої («дівчина сама напросилась на так зване побачення з хлопцем, якого перший раз бачить, і не повія?»), непитуща («Мар'яна мучилась та кривилася, але таки допила [горілку]») тощо. Ці погляди підтримують і друзі-побратими Максима, дозволяючи жінкам існувати лише в межах традиційної дихотомії «ідеальна дружина – відьма», свобода дій або ж варіації поведінки викликають лише афективний осуд: «Тепер такий час, що жінкам не потрібна честь, вигода – ось що їм треба. Мені сорок, але чому я ще не жонатий? А через таких лицемірних сучок, які на людях вдають з себе вірних дружин, а в ліжку з коханцями відверто плюють своїм чоловікам в душу»<sup>320</sup>. Вимоги патріархального суспільства тиснуть і на самого Максима: він має бути безстрашним і сильним воїном, не потурати своїм слабкостям, гідно (за маскулінними мірками) тримати себе в чоловічому колективі. Таким чином, з одного боку «Люди війни» містять багато компонентів жанру типової мелодрами, а з іншого – маємо сумніви у його власне феміній гендерній адресації, адже роман ретранслює суто чоловічий погляд на життя. Окрім того, в обох текстах мелодраматичні події відбуваються під час реальної війни, відповідно наявні як гострі переживання, так і задоволення від *happy end*-у. Отже, вже згадана маргіналізація мелодрами в даному випадку може спричинитися через воєнну тему (багато читачів висловлюють небажання читати такі твори), а не «жіночий» жанр, тобто переноситься із гендерної площини в тематичну і, можливо, навіть ідеологічну. З іншого боку, суміш елементів «ендорфінового» та «адреналінового» жанрів може сприяти розширенню читацької аудиторії.

Отже, проаналізований матеріал дає змогу констатувати, що письменники-комбатанти по-різному працюють з мелодраматичним компонентом у своїх текстах. Роман «Люди війни» Б. Гошка має ряд ознак формульної мелодрами: любовний конфлікт з обов'язковим трикутником, статичні персонажі з відповідними для цього жанру поведінковими кліше та гендерними стереотипами, морально-дидактичні настанови, гіперболізація емоцій, щасливий фінал. Натомість роману «Цуцик» В. Запеки притаманний більше мелодраматизм: письменник уникає жанрових кліше мелодрами, сильні ж емоції у читача викликає неодмінна емпатія до персонажів (маленькі цуцик і дівчинка). У той же час гумористичний компонент та щасливий фінал не дозволяє твору набути глибокого трагічного звучання драми. Відмінні риси обох

---

<sup>320</sup> Borys, Hoshko, Liudy viiny, 123.

ветеранських текстів – у тематичній площині: сюжетні події відбуваються в реаліях справжньої війни на сході України, а тому романи насичені правдою життя та дійсними фактами, переважна більшість персонажів має прототипів, відповідно нещасливі випадки стають не даниною мелодраматичній формулі, а авторською спробою розповісти читачу про трагедію. Усе перераховане нівелює ознаку умовної правдоподібності, притаманну некомбатантській мелодрамі. Окрім того, можна говорити про поєднання елементів «ендорфінового» та «адреналінового» жанрів, що унеможлиблює чітку гендерну адресацію проаналізованих романів.

### **Бібліографія**

- Bentli Jerik, *Zhizn dramy* (Moskva: Ajris-press, 2004), 416.
- Dzhon, Kavelti, *Izuchenie literaturnykh formul*, *Novoe literaturnoe obozrenie* 22 (1996): 33 – 64.
- Filonenko Sofiia, *Masova literatura v Ukraini: dyskurs/hender/zhanr* (Donetsk: LANDON-XXI, 2011), 432.
- Hoshko Borys, *Liudy viiny* (Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 2018), 254.
- Hromiak Roman, Yurii Kovaliv, «*Melodrama*», в *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* (Kyiv: VTs «Akademii», 1997), 752.
- Kryvopyshyna Anna, *Zhanr suchasnoi melodramy: heneza, oznaky, typolohiia*, *Dyvoslovo* 8 (2012): 52–55.
- Zakharchuk Iryna, *Militarna stratehiia sotsrealizmu*, *Slovo i chas* 10 (2006): 51–60.
- Zapeka Vitalii, *Tsutsyk* (Zhytomyr: Vydavets O.O.Ievenok, 2019), 224.
- Zhuravlova Tetiana, *Reabilitatsiia melodramy v ukrainskii ekrannii kulturi*, *Studii mystetstvoznavchi* 4 (2008): 96–103.

### **Abstract**

#### **THE MELODRAMATIC COMPONENT IN MODERN UKRAINIAN COMBATANT PROSE**

The article analyzes combatant novels, which have a melodramatic component. The subject of research are the novels "People of War" by Boris Hoshko and "The Pup" by Vitaly Zapeka.

The key features of melodrama as a genre of mass literature are highlighted, and the common and distinctive features of a novel are shown, depending on whether an author has combat experience or not. The method of comparative analysis is used for comparison.

The analysis has shown that combatant writers work differently with the melodramatic component in their texts. The novel by B.Hoshko has a number of features of melodramatic formula fiction: love conflict of an inevitable triangular shape, static characters with behavioural clichés and gender stereotypes, moral precepts, emphasis on emotions, happy endings. To the contrary, V. Zapeka's novel is full of melodramatism. The writer avoids genre clichés of melodrama, while readers have their source of emotions in the very characters, destined to provoke empathy (a little puppy and a girl). On the other hand, the humorous component and the happy ending do not allow the novel to acquire a deep tragic sound of drama. The distinctive features of both veteran texts derive from the setting rather than melodramatic formula expectations: the events are taking place in the realities of a real war in the east of Ukraine; therefore, the novels are full of truth of life and real facts. This eliminates the conventional likelihood which is inherent to the non-combatant melodrama. In addition, we may talk about the combination of elements of "endorphin" and "adrenaline" genres, which prohibits both novels to clearly address a certain gender.

**Keywords:** mass literature, formula, melodrama, melodramatism, combatant prose

#### **Коротка довідка про автора**

Рябченко Марина Миколаївна.

Кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Коло наукових інтересів: сучасна українська проза, особливості розвитку української літератури ХХ–ХХІ ст., авангардні тенденції в українській літературі, модернізм та постмодернізм в українській літературі, воєнна проза. Упродовж останніх чотирьох років літературознавиця досліджує воєнну прозу, яка активно розвивається в українській літературі. Результати дослідження оприлюднено в низці наукових статей та тематичних інтерв'ю у ЗМІ.

м. Київ, Україна

+38(066)141-05-02

marynariabchenko@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9349-9784>

Маріанна Абрамова  
Marianna Abramova  
Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Fine Arts  
[artlinecenter@gmail.com](mailto:artlinecenter@gmail.com)  
ORCID: [0000-0001-5370-582X](https://orcid.org/0000-0001-5370-582X)  
DOI: <https://doi.org/10.34768/znpv-3325>



Nr: 3 (2021)  
e-ISSN 2658-154X

## **Портретування як інструмент творення іміджу: Трансформації образу людини в контексті трансгуманістичних візій**

Portraying as an instrument for image creation:

Transformation of the human image in the context of transhumanistic vision

### **Abstract**

The article examines the transformation of the human image through portraying as the most relevant socio-cultural practice and the most effective form of image broadcast in the modern medialized space of culture.

The rapid development of technology at the turn of the XX–XXI centuries has significantly affected the understanding of the role of human in society, has led to significant changes in both the image of a person and forms of portrait doubling. The new forms of human representation through portraiture immersed: selfie, digital avatars, photo shoots for social networks. Technoculture is shaping the so-called "selfie generation", which grew up in the age of the Internet and social networks, for which selfie is becoming a way to understand their place in the world. The study of transformations of the human image, as well as new forms of portrait representation makes it possible to determine the role

of portraiture as a tool for image creation in the context of the movement towards biodigital convergence as one of the probable scenarios of human evolution.

**Keywords:** portraying, image, selfie, digital technology, transhumanism, biodigital convergence.

**Ключові слова:** портретування, імідж, селфі, інформаційні технології, трансгуманізм, біоцифрова конвергенція.

Розвиток високих технологій структурує реальність сучасної людини, пропонує нові можливості та створює нові виклики. В умовах четвертої промислової революції змінюється концепція людини, переосмислюються форми її індивідуального буття, загострюються питання її самоідентифікації. Портрет як форма осягання складного внутрішнього світу людини зазнає суттєвих трансформацій, набуває ознак суто соціальної комунікативної практики, перетворюється на форму self-комодифікації та таким чином вдало вписується в структуру капіталістичного суспільства, відповідає його актуальним запитам. Портретування як інструмент творення та носія іміджевих сигналів, а також як широко затребувана практика репрезентації людини в сучасному медіапросторі стає одним з важливих структуруючих елементів буття та долучається до конструювання моделі «нової людини». Тож метою статті є дослідження трансформацій образу людини через портретування, а також аналіз ролі портретування як інструмента творення іміджу на межі ХХ–ХХІ століть в контексті розвитку ідей трансгуманізму та руху до біоцифрової конвергенції.

Оскільки аналіз портретування в аспекті творення іміджу ще не має системного характеру, теоретично-методологічною базою дослідження стали праці з історії портрета Г. Єльшевської, матеріали з соціології мистецтва А. Сідорова, а також доробок авторів, присвячений дослідженням феномену «імідж», а саме К. Боулдінга та Д. Бурстіна, праці Н. Мірзоева, що визначили вектори вивчення візуальної культури, роботи Гі Дебора та Ж. Бодріяра, які дають філософський аналіз сучасної епохи. Також використано наукову публіцистику, присвячену філософському аналізу ідеалів трансгуманізму.

Портрет в історії культури займає унікальне місце. Через портретне подвоєння відбувається осягання людини та її ролі в соціумі. Саме в портреті виробляються особливі прийоми та форми презентації свого «Я». Портрет — це завжди концепція людини.

Діалогічність портрета робить його, за думкою І. Кона, «виразним засобом комунікації, зверненим до інших»<sup>321</sup>. Адже людський облік набуває всілякого змісту лише в контексті соціуму, лише в контексті сприйняття «іншого», «інших». Ці характеристики об'єднують поняття «портретний образ» та «імідж», тож їх взаємодія бачиться природно обумовленою. Так, А. Сідоров, досліджуючи проблеми портрета з позицій соціології мистецтва, стверджує, що «Конкуренція та власність — ось жорсткі соціологічні основи для портретного мистецтва»<sup>322</sup>. На його думку, вже в епоху О. Македонського існував портрет-реклама та портрет-пропаганда: «О. Македонський і Наполеон блискуче знайшли собі шлях до центрів масової уяви, використовуючи портрет: розповсюдивши в обличчі своєму певну професійну брехню та переконавши, що їх прекрасно знають»<sup>323</sup>. Сама природа портрета, його залежність від замовника та бажання того презентувати себе в тому чи іншому ключі, говорить про те, що іміджеві сигнали вбудовані в складну структуру портрета майже з перших кроків цивілізації. Особливого ж значення така взаємодія набуває в сучасному вимірі.

З розвитком технологій розширюється територія впливу портретної репрезентації та відбувається вихід практики портретування з суто художньо-мистецького середовища в широке поле соціокультурних явищ. З виникненням фотографії портретування стає масовою практикою, набуває нових значень в політичній, соціальній сфері. Видозмінюються технічні засоби та функції портретування, герої та канали трансляції образу, змінюється мета портретного подвоєння, відбувається дрейф від поняття «образ» в бік поняття «імідж» як його основи. «Сьогодні портрет є багатогранно включеним в систему сучасної культури, тісно пов'язаний з поняттям імідж, харизма, face factor, які відображують важливість зовнішності людини для суспільства» — підкреслює І. Неверова<sup>324</sup>.

Отже, від епохи до епохи змінюється образ людини, форми її репрезентації та трансляції певного світогляду через портретування. Ще М. Алпатов зазначав, що, розмірковуючи над тим, як змінюється картина уявлень про людину в портреті, «ясно бачиш, як всі пошуки людства, його помилки та успіхи приводять нас до проблем сьогодення»<sup>325</sup>.

---

<sup>321</sup> Kon I. S.V poiskah sebya: Lichnost' i ee samosoznanie. M.: Politizdat, 1984, s. 183

<sup>322</sup> Sidorov A. A. Portret kak problema sociologii iskvstv // Iskustvo. Moskva: G.A.H.N, 1927. S. 12

<sup>3</sup> Там само. S. 14

<sup>324</sup> Neverova Irina. Hudozestvenniy portret kak postizenie cheloveka v istorii. Sankt-Peterburg, 2009. S. 3

<sup>325</sup> Alpatov Mihail. Ocherki po istorii portreta. Moskva-Leningrad: Iskustvo, 1937. S. 5

Сьогодні людина стоїть на порозі радикальних змін в своєму існуванні та світогляді: відбувається перезавантаження, в багатьох випадках — демонтаж всіх традиційних цінностей та моральних норм. Людина вже не задовольняється просто знанням, а хоче змінювати власну природу.

Успіхи в науці — медицині, біології, генній інженерії, нейропсихології — дозволяють розширити осмислення людини, виходячи за її біологічні межі. Перед людством відкриваються принципово нові можливості, але й постають нові виклики. В той час, поки людина «вдосконалює» свою зовнішність та напрацьовує навички репрезентації, долучаючись до конкурентної боротьби іміджів в цифрових вимірах реальності, в наукових лабораторіях світу розробляються проєкти, які передбачають повне зрощення людини та машини.

Один з радикальних варіантів такого розвитку, що просуває сучасний трансгуманізм, — це заміна природного біологічного тіла людини штучним, перенесення свідомості на носій. Це викликає виправдане занепокоєння. Адже на тлі широкої орієнтації на втілення процесів біоцифрової конвергенції ігноруються процеси вдосконалення природних задатків людини, розвитку її інтелектуальних та духовних здібностей.

В контексті розвитку ідей трансгуманізму, що ставить своєю метою вдосконалення біологічного тіла людини за допомогою технологій, можемо прослідкувати, як трансформації образу людини та форм її репрезентації впливають на формування нової свідомості та конструювання «нової людини». Це яскраво відбивається в сучасних формах та функціях портретування, яке висувається в авангард соціокультурних трансформацій.

Вже на початку ХХ століття в мистецтві портрета проявляються риси розщеплення людини, втрати твердого «Я»; образ людини розпадається на пласти матерії, на фрагменти конструктивних форм в таких напрямках, як кубізм та футуризм аж до повного розщеплення в абстракції. Фото, попарт, абстракція змінили підхід до зображення людини. На порозі «прощання з портретністю» дослідники артикулюють проблему натюрмортності, коли людина набуває вимірів речі. Ця тенденція знаходить свій подальший розвиток в появі феномену іміджу, коли реклама та PR стають необхідною вимогою соціалізації та суспільного визнання людини. Комерціалізація всіх сфер життя суттєво впливає і на мистецтво, яке перетворюється на

вигідний бізнес, де основним критерієм стає його «товарність», а людина починає офіційно розглядатися як річ, «людина стає товаром на ринку особистостей»<sup>326</sup>.

Якщо в попередні епохи іміджевий сигнал більшою або меншою мірою лише вбудовується в складну структуру портретного «образу» як форму «особливого світобачення» та категорію художньої творчості, то переважна більшість портретних зображень сучасної людини оперує перш за все саме іміджевими характеристиками. Портретування стає інструментом селфмаркетингу — просування себе в якості товару і в такий спосіб вписування себе в суспільство споживання. Очищене від складного синтезу «художнього образу» портретне зображення сьогодні стає інструментом творення та трансляції іміджу та широко задіяне в рекламі, в соціальних мережах, в суспільному медіапросторі.

Іміджева ідеологія проникає в усі галузі суспільства, впливаючи на свідомість людей, змінюючи ціннісні орієнтири, мотивацію та установки їхньої поведінки. Продукуючи більш прості для сприйняття форми спільного існування та наповнюючи ці форми міфологізованими та симуляційними зовнішніми ефектами, вона створює нове соціально-комунікативне середовище, в якому імідж стає обов'язковою формою організації сучасного соціального життя.

Поняття «імідж» приходить у науковий дискурс з економіки. Американський економіст та соціолог К. Боулдінг в книзі «The Image. Knowledge in Life and Society»<sup>327</sup> розглядає феномен іміджу як уявлення про людину, яке цілеспрямовано формується в масовій свідомості за допомогою реклами та пропаганди. Він вперше визначає імідж ключем до розуміння суспільства та поведінки людини.

Проте невдовзі видатний американський історик Д. Бурстін критикує стан американського суспільства з його «втечею від реальності», що втілюється, серед іншого, і в безкінечному тиражуванні іміджів. Він стверджує, що завдяки іміджу сучасна культура створює певну псевдореальність, що стоїть між людьми та їхніми фантазіями<sup>328</sup>.

Портретування як інструмент творення іміджу не ставить на меті досягнути істину про людину. Його мета — переконати, що створена картинка і є істина. Портретування, таким чином, долучається до творення власної міфології. Так в процесі

---

<sup>326</sup> Bezugla Ruslana. Glamur u evropeiskiy hudozniy kulturi: Istorichna dinamika ta formi. Kiev, 2019. S. 5

<sup>327</sup> Boulding K. E. The image: knowledge in life and society. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1956. 175 p.

<sup>328</sup> Burstin D. (1993). Amerikantsyi: Natsionalnyiy opyt. Moskva: Progress — Litera, 624



творення іміджу, що доволі ефективно включається у взаємодію з потенціалом цифрових технологій, починають діяти механізми відриву від реальності.

Завдяки суто зовнішнім атрибутам — одягу, макіяжу, вивченій позі, певному мімічному малюнку — під час творення іміджу через портретування складається видимість цілісного образу людини, хоча насправді будь-який елемент «загальної картини» може бути зсунуто, збільшено, акцентовано або, навпаки, проігноровано. Фрагментарність в підході до образу людини, орієнтованість на суто зовнішній світ створює своєрідну нову реальність та нову цілісність, головними ознаками яких стає симулятивність.

Так, за Бодріаром, примарність світу на рубежі століть є результатом саме відсутності цілісного сприйняття світобудови, коли єдність світу замінюється фрагментами, багатополарністю, існуванням фантомів, які не мають підтвердження свого існування в реальності. Вводячи поняття «симулякр», французький філософ підкреслює, що все в світі стає ілюзорним, а всі зв'язки в цій симулятивній «гіперреальності» набувають віртуального характеру<sup>329</sup>.

Г. Єльшевська підкреслює, що сьогодні: «Людина легко змінює “імідж”, пластична хірургія дозволяє їй таким же чином змінити зовнішність... Особистості ніби приписано сприймати свій внутрішній устрій як свого роду набірний “пазл”, як суму, а не цілісність, а до свого тіла ставитись як до викрійки або робочого макету»<sup>330</sup>. Таким саме чином імідж з його фрагментарним баченням людини постає способом конструювання реальності, збирання її на кшталт пазлу. Імідж — як певна схема, шаблон — стає своєрідною моделлю для збірки «нової людини», «зразком» уніфікованого образу масового вжитку.

Сьогодні ми спостерігаємо новий культ обличчя. Феномен селфі (англ. self — сам, себе — фотоавтопортрет), що зародився на початку XXI століття, окреслює новий поворот в розвитку автопортрета та демонструє зростаючу самосвідомість глобальної більшості, яка завдяки демократизації процесів аудіовізуального виробництва сама стає креатором та долучається до творення своєї реальності та її візуального контенту. І хоча селфі виходять за межі художньо-мистецької практики, проте створюють колективний образ нашої епохи.

---

<sup>329</sup> Bodriyar Zh. (2015) Simulyakryi i simulyatsii / Per s fr. A. Kachalova. Moskva: Postum, 240 p.

<sup>330</sup> Elshevskaya G. (2002). Istoriya zhanrov. Portret. Moskva: Galart, 207. S. 45.

Важливу роль відіграє факт поширення селфі в соціальних мережах. На перший план висувається комунікація за допомогою візуальних образів, серед яких превалюють особистісні іміджі — короткі, влучні самопрезентації.

Сучасна культура індивідуалізму, яка декларує цінність індивіду, плекаючи його егоїстичні прояви в межах суспільства споживання, робить нескінченну трансляцію себе у вигляді селфі майже маніакальною потребою людини в потоці цифрової плинної реальності.

Візуальна демонстративність стає своєрідним кодом успішної соціалізації. Проте, акцентуючи увагу саме на візуальній презентації, замість відмінностей сутнісних

на перший план виходять відмінності демонстровані. Постійно орієнтуючись назовні, перебуваючи в нескінченному потоці зміни іміджів та декорацій, людина потрапляє в ідентифікаційні пастки, коли точка, в якій вона може досягнути свою індивідуальність, — вислизає. Людина «постійно демонструє свою індивідуальність (імідж, стиль), не маючи змоги її стверджувати»<sup>331</sup>.

Прагнення виокремитись в цьому безмежному просторі інформації, калейдоскопі можливостей та вибору ідентичностей штовхає на все більш радикальні форми репрезентації. Все частіше на шпальтах газет зустрічаємо інформацію про смерть під час спроби зробити селфі. Це яскраво засвідчує магічну владу візуального в епоху, коли «образ стає важливішим за речі, копія за оригінал, уявлення за дійсність, видимість за буття»<sup>332</sup>.

Так, в конкурентній боротьбі за лайки користувачі соціальних мереж все частіше йдуть на ризик для власного життя. Згідно статистиці, найбільше трагічних випадків під час творення селфі пов'язане зі спробами створити селфі зі зброєю біля скроні, з намаганням зафіксувати свій образ на конструкціях мостів або хмарочосів. Особливо загрозливих масштабів така боротьба за визнання та соціальну значимість відбувається серед підлітків, які задля лайків та визнання в соціальній групі йдуть на смертельно небезпечні практики, такі як трейнсерфінг, фриранінг тощо. За даними соціологічних досліджень, близько 70% підлітків гине впродовж першого року трейнсерфінгу, а 14%

---

<sup>331</sup> Koneva, A. (2011). *Moda i imidzh: prezentatsiya individualnosti ili identifikatsionnyie lovushki?* [Fashion and image: presentation of individuality or identification traps?]. *Kulturologichna dumka*, 4, 82–87.

<sup>332</sup> Debor, G. (2000) *Obschestvo spektaklya*. Moskva: Logos, 184.

стає каліками. Трейнсерфінг («зацеперство») — не нове явище, але роль соціальних мереж в цих практиках посилює негативні ефекти в багато разів.

Так зване «покоління селфі» сприймає себе через практику постійної фіксації та підтвердження свого існування в соціальних мережах. За словами одного з героїв документального фільму Ганни Гольцевої «СЕЛФІ. Хаос та творчість» (2021), девізом нового часу стає «Я селфі — значить, я існую». Селфі зрівнює розрив між звичайною людиною та зіркою. Алгоритми соціальних мереж продукують поширення нових цінностей: важливо не те, хто ти та що ти робиш, а те, як ти себе презентуєш. Маркером успіху є не якість, а кількість лайків, коментарів, фоловерів. Головна ідея, яка надихає покоління селфі, — це можливість стати відомим, досягти зіркового статусу

за допомогою соціальних мереж. Ейфорія володіння таким інструментом швидкої слави призводить до інфантилізму та поверхневого світосприйняття. Адже специфічна архітектура соціальних мереж підігриває саме низинні характеристики людської природи. Блогерка-мільйонниця, яка не розуміє, що могло так вразити фоловерів у викладеному фото її чоловіка в туалеті, отримує обурені коментарі. Виникає дискусія, яка саме й виводить цю новину в топ. Водночас інформація про реальні досягнення або експертні висновки щодо важливих соціальних подій маргіналізуються.

Так окреслюється коло актуальних питань, серед яких — специфічна дія алгоритмів соціальних мереж, орієнтованість на зовнішні ефекти та популярність, жорстка конкуренція іміджів, що призводить до безпідставного самолюбівання та створення хайпу з нічого. Так, Ірина Зубавіна зазначає, що таке «звикання до поверхового “зняття” інформації провокує поступове перепрограмування рецептивних навичок людини: Homo Sapiens перероджується в Homo Netus — людину мережі»<sup>333</sup>.

Захоплена ідеями свого «покращення», «вдосконалення» заради досягнення соціальної видимості, визнання та успіху в суспільстві споживання людина сьогодні вбудовується в складні алгоритми існування віртуальної реальності, цифрові виміри буття, стає залежною від технологій, які поступово структурують її повсякденність. Алгоритми соціальних мереж діють за певними правилами, які все більше відвертають людину від власного внутрішнього світу, блокують зв'язок з її духовними потребами.

---

<sup>333</sup> Zubavina I. B. Transformaciya modelej butya ta mislennya u digitalizovanomu sviti //Lyudina. Dialog. Cifrova kul'tura // Zbirnik materialiv kruglih stoliv ta konferencij // Institut kul'turologii Nacional'noї akademii mistectv Ukraїni. Kiiv, 2021. S. 279–288.

Ці процеси перегукуються з ідеями трансгуманізму з його прагненням вдосконалення саме біологічного тіла, але аж ніяк не еволюції людини як цілісної істоти. Так, О. Черніогло зазначає: «В основі такої позиції знаходиться розуміння людини не як істоти досконалої та загалом завершеної, але, скоріше, в якості матеріалу, з яким можна експериментувати в межах визначених рівнем розвитку технічних засобів. Це також означає відмову не тільки від природної тілесності, але й від усіх цінностей»<sup>334</sup>.

В межах творення іміджу суспільством споживання формується гламурна тілесність, що передбачає певний, майже неможливий ідеал. Як зазначають українські дослідниці О. Боряк та М. Маєрчик, саме «еталонне» тіло — «виголене, вилощене і «штукізоване» — вважається сьогодні найбільш функціональним, впливовим, соціально привабливим і продуктивним<sup>335</sup>.

Відбувається зміщення акценту з побудови внутрішнього світу особистості до суто зовнішніх атрибутів іміджу успішної людини. За думкою Т. Толстої, «гламур — це змова великих корпорацій проти людини, адже економічні гіганти насаджують ідеї вічної молодості, багатства, краси тощо»<sup>336</sup>. Також вона влучно характеризує гламур як «поза межний стан буття», в якому немає «заплаканих очей, хлюпаючого носа, смутку, відчаю» та «немає смерті, в кращому випадку — “невмируща легенда”»<sup>337</sup>. Таким чином, на рівні зовнішніх характеристик, з яких складається імідж успішної людини, яка вписана в світ «глемкапіталізму», смерть ніби долається, витісняється з колективної свідомості.

Так само цифрова реальність витісняє реальну людину, стираючи межу між реальністю та ілюзією. Цифрова копія людини, що зберігається на сервері, вже сьогодні стає більш важливою та цікавою суспільству, ніж реальна людина. В майбутньому ж будуть розвиватися технології оцифрування людини з метою досягти її повної симуляції.

Технологія «дїпфейк» (від англ. deep learning — «глибоке навчання» та fake — «підробка»), що передбачає синтез зображень, оснований на штучному інтелекті,

---

<sup>334</sup> Chernioglo E. Filosofskij analiz idej transgumanizma o transformacii chelovecheskogo tela // Social'no-politicheskie nauki. Moskva: MGU, 2015. S.79–82.

<sup>335</sup> Boryak O., Maerchik M. (2003). Tilo v konteksti kul'turno-antropologichnix studij: retrospekczija ta suchasni pidxodi. Retrieved from <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15654> [in Ukraine]. 2021, May, 29

<sup>336</sup> Tolstaja T. (1998) Ja planov vashixh liubliu glamurje // *Russkij telegraph*. [Russian Telegraph]. URL: <https://openuni.io/course/1/lesson/8/material/121/> [in Russian] (2021, May, 30).

<sup>337</sup> Там само.

посилює вже зазначені характеристики, розширюючи симулятивний медіапростір сучасної культури. Здатність «оживити» будь-яку людину та можливість використати її зображення в своїх цілях і без її дозволу демонструє повну незахищеність людини та її приватного простору.

Таким чином, портретування актуалізує по-новому одне з ключових питань в теорії портрета — питання схожості. В умовах, коли реальність розщеплюється на мінімум три — дійсна реальність, віртуальна та доповнена, — схожість в портретному подвоєнні стає доволі небезпечним інструментом впливу та контролю вже не в метафоричному сенсі, а в самому прямому значенні. Портрету завжди притаманна певна магичність. В сучасному ж вимірі неважко уявити ситуацію героя фільму Миколи Хомерікі «Селфі» (2018), якого переслідує цифровий двійник та повністю замінює в усіх аспектах його життя. Коли той намагається про це розповісти друзям, його відправляють як божевільного до лікарні, де відбувається діалог з лікарем: «Як я доведу, що я справжній?» — питає герой. «А чому ви вирішили, що ви справжній?» — парує лікар. І хоча це все ще фантастичні міркування, вони ніколи не підступали так близько до дійсної реальності. Тож в сучасному соціокультурному просторі, де існують технології дівфейк, а Artificial Intellect набуває все більшої досконалості, постають одними з пріоритетних питань свободи волі, права вибору, загострюються питання взаємозв'язку душі і тіла, проблема двійників і множин авторських особистостей.

Заміна природної людини біотехнічним, кібернетичним аналогом перш за все призведе до втрати зв'язку людини з природою, з культурою. Означені процеси якраз і характеризують складну ризомну сучасну реальність, де розщеплена, розпорошена в калейдоскопі іміджей та декорацій людина стає ідеальною мішенню для системи, озброєної технологіями. З одного боку, людина має широкі можливості для самоствердження, з іншого — успіх у реальному (офлайновому) житті визначається активною присутністю у віртуальному цифровому (онлайновому) світі.

Підтримуючи свій зовнішній імідж, своє егоїстичне «Я» у змаганні з іншими в цифрових вимірах, людина не лише посилює симулятивні характеристики буття, а й підтримує товарообіг великих компаній для інвестування в технології, які спрямовують розвиток суспільства в бік «ідеальної моделі» зрощення людини та машини. Тож цифровий аватар, селфі стають перепусткою в простір біоцифрової конвергенції для людини, яка залежить від технологій.

Резюмуючи, можемо сказати, що портретування як інструмент творення іміджу набуває характеристик структуруючого елемента сучасного комунікативного простору культури та долучається до конструювання нової соціокультурної реальності. В цифрових вимірах сучасності портрет більшою мірою постає не формою осягання особистості, а формою проєктування «ідеальної моделі» людини в контексті філософської концепції трансгуманізму. Такі притаманні йому характеристики, як симулятивність, орієнтація на зовнішній світ привчають людину, яка не має змоги стверджувати своє «Я» в постійному русі змінних іміджів, до постійних трансформацій власного образу з огляду на заданий суспільством формат. Портретування в якості носія цінностей та інструменту творення іміджу як «соціального конструкту» відповідає запиту сучасного суспільства споживання та відіграє важливу роль в формуванні свідомості «нової людини», відкритої до ідей трансгуманізму.

### **Bibliography**

1. Alpatov Mihail. Ocherki po istorii portreta. Moskva — Leningrad: Iskustvo, 1937. S. 5.
2. Bezugla Ruslana. Glamur u evropeiskiy hudozniy kulturi: Istorichna dinamika ta formi. Kiev, 2019. S. 5.
3. Bodriyar Zh. Simulyakryi i simulyatsii / Per s fr. A. Kachalova. Moskva: Postum, 2015. 240 s.
4. Boryak O., Maerchik M. Tilo v konteksti kul`turno-antropologichnix studij: retrospekcziya ta suchasni pidxodi. 2003. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15654> [in Ukraine]. 2021, May, 29.
5. Boulding K. E. The image: knowledge in life and society. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. 1956. 175 p.
6. Burstin D. Amerikantsyi: Natsionalnyiy opyt. Moskva: Progress — Litera, 1993. 624 s.
7. Chernioglo E. Filosofskij analiz idej transgumanizma o transformacii chelovecheskogo tela //Social'no-politicheskie nauki. Moskva: MGU, 2015. S. 79–82.
8. Debor G. Obschestvo spektaklya. Moskva: Logos, 2000. S. 184.
9. Elshevskaya G. Istoriya zhanrov. Portret. Moskva: Galart, 2002. S. 45.
10. Kon I. S.V poiskah sebya: Lichnost' i ee samosoznanie. M.: Politizdat, 1984. S. 183.

11. Koneva A. Moda i imidzh: prezentatsiya individualnosti ili identifikatsionnyie lovushki? //Kulturologichna dumka. 2011. № 4. S. 82–87.
12. Mirzoev N. Kak smotret na mir. Moskva: Ad Marginem Press, 2019. 344 s.
13. Neverova Irina. Hudozestvenniy portret kak postizenie cheloveka v istorii. Sankt-Peterburg, 2009. S. 3.
14. Sidorov A. A. Portret kak problema sociologii iskustv // Iskustvo. Moskva: G.A.H.N., 1927. S. 12.
15. Tolstaja T. Ja planov vashixh liubliu glamurje // Russkij telegraph.1998. URL: <https://openuni.io/course/1/lesson/8/material/121/> [in Russian]. 2021, May, 30.
16. Zubavina I. B. Transformaciya modelej butya ta mislennya u digitalizovanomu sviti //Lyudina. Dialog. Cifrova kul'tura // Zbirnik materialiv kruglih stoliv ta konferencij / Institut kul'turologii Nacional'noi akademii mistectv Ukraïni. Kiïv, 2021. S. 279–288.