

РОЗДІЛ 9 ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111:82-2.09+78

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.31>

МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНОГО МЕТОДУ ГЕРТРУДИ СТАЙН. ГЕНДЕРНА ДЕАВТОМАТИЗАЦІЯ

METATEXTUALITY AND INTERMEDIALITY OF GERTRUDE STEIN'S LYRICAL AND DRAMATIC METHOD. GENDER DEAUTOMATION

Коляда О.В.,

orcid.org/0000-0003-1869-1260

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури

Навчально-наукового інституту іноземної філології

Житомирського державного університету імені Івана Франка

У статті розглядаються засадничі передумови розвитку модерністичного методу композиції в мистецтві, літературі зокрема, на основі аналізу критичних та лірико-драматичних робіт американської письменниці Гертруди Стайн. Літературознавчі нариси, що досліджують питання композиційної динаміки, хронологічної гнучкості, пунктуаційної нерегламентованості, семантичної абстрактності та граматично обумовленої темпоральності, текстואльно формалізуються не лише авторською інтенцією, але й внутрішньо зорганізованими метатекстуальними зв'язками, які вибудовують концептуально складну дихотомічну систему (само)сприйняття тексту як акту творення чи акції паралельно з опозиційною інтерпретацією відтворення чи реакції. Метажанрова невизначеність, відкритість та універсальність п'єс Стайн репрезентована їх авторськими україномовними перекладами як приклад об'єктивної мовної редукації, перекладацького знеособлення та парадоксу заблокованого в тексті слова. Художній метод Стайн залучає до лінгвістичного поля, з-поміж інших структурних елементів, імплікації на герменевтичний та феноменологічний підходи в теорії літератури, а також позалітературні контамінації в сфері образотворчого мистецтва, кубізму та абсурдизму зокрема, фотографії та кінематографу, як-от переосмислення композиції колажу та асамбляжу, що розвинеться в cut-up техніку в другій половині ХХ століття. Альтернативою вербального розкриття традиційної п'єси для читання є інтермедіальна трансформація підкреслено абстрактного тексту Стайн засобами радіоінсценізації, опери та мюзиклу, об'єднуючи у віртуальному просторі сучасних експериментальних композиторів-аматорів, звукорежисерів, акціоністів в жанрі аудіоперформансу чи антимистецтва поряд з постановками наживо професіональними театральними трупами, які режисують авторський текст за законами сцени.

Ключові слова: метатекстуальність, інтермедіальність, композиція, радіоп'єса, модерн, музика, театр розуму.

The article considers the basic prerequisites for the development of the modernist method of composition in art, literature in particular, based on the analysis of the literary critical and lyrical-dramatic works of the American writer Gertrude Stein. Literary essays, searching the issues of compositional dynamics, chronological flexibility, punctuation irregularity, semantic abstractness, and grammatically determined temporality are textually formalized not only by the author's intention, but also by internally organized metatextual connections that build a conceptually complex dichotomous system of (self-)perception of the text as an act of production or action juxtaposed with the oppositional interpretation of reproduction or reaction. The metagenre uncertainty, openness, and universality of Stein's plays are represented by their translations into Ukrainian as an example of objective language reduction, translational depersonalization, and the paradox of a word blocked in the text. Stein's artistic method adds to the linguistic field, among other structural elements, implications for hermeneutic and phenomenological approaches in literary theory, as well as extra-literary contaminations in the field of fine art, cubism and absurdism in particular, photography and cinematography, such as the reinterpretation of collage composition and assemblage, which will develop into cut-up technique in the second half of the 20th century. An alternative to the verbal disclosure of a traditional closet play is the intermedial transformation of an emphatically abstract Stein's text by means of radio staging, opera and musical, bringing together in the virtual space modern experimental amateur composers, sound engineers, action artists in the genre of audio performance or anti-art along with live productions by professional theater companies which direct the authorial text according to the stage conventions.

Key words: metatextuality, intermediality, composition, radio drama, modern, music, theatre of the mind.

Постановка проблеми. Значення літературної спадщини Гертруди Стайн важко переоцінити, зважаючи на її колосальний вплив на формування

модерністичного методу в мистецтві. Жанрове розмаїття та гібридність художніх і критичних пошуків «незрозумілої» новаторки, гендерна

полярність та богемний спосіб життя в буквальному сенсі перетворили її на *drama queen* першої половини ХХ століття. Підвищений інтерес до вивчення творчості Стайн в англomовному академічному середовищі негативно корелюється з його абсолютною відсутністю в українomовному, саме тому **актуальність** запропонованого есе полягає в залученні до вітчизняного літературного контексту принаймні метатекстуальної складової як частини методологічної традиції в дослідженні її надскладної поетики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Серед постійно зростаючої іншомовної бази актуальних студій про життя та творчість Стайн, які варіюються від теорії нової критики до феміністичного чи феноменологічного підходів, автор статті зосереджується саме на інтермедіальних проєктах (радіопостановки зокрема) для незаангажованого погляду на її драматургію. *SoftPalate* та *Radio Free Stein* як незалежні форуми для обміну текстуальних тлумачень п'єс Стайн в позатекстуальній формі мають найбільший потенціал.

Мета дослідження полягає в аналітичній систематизації основних характеристик композиційного методу Гертруди Стайн в метажанровій перспективі на базі *close reading*, авторських перекладів її ранніх п'єс та художньої трансформації оригінального тексту засобами сучасного театру розуму, радіоп'єси зокрема. **Об'єктом дослідження** є метатекстуальність та інтермедіальність в жанрі драми як альтернатива для переосмислення, реставрації та перетворення принципово закритих для постановки модерністичних експериментів драматургині з огляду на їх ексцентричність, алогічність та абстрактність.

Предметом дослідження є аналіз деяких лірико-драматичних творів Гертруди Стайн, зокрема п'єс «Що трапилось» (в повному авторському перекладі українською), «Країні широкі. П'єса в листах», «Рахуючи її сукні» та «Фотографія» як прикладів складної текстуальної гри, правила якої пояснюються метатекстуальною та інтермедіальною проєкцією.

Виклад основного матеріалу. У передмові до лірико-драматичної збірки Гертруди Стайн «Географія та п'єси» (1922) [7] Шервуд Андерсон пише: «кожен митець, для якого слово – засіб самовираження, іноді має бути глибоко роздратованим через його обмеженість, <...> бо не в змозі створювати в свідомості читача новий світ відчуттів, а точніше – повертати до життя згаслі чи стримані почуття, <...> досягати «розширення меж мистецтва» <...> за прикладом Гертруди Стайн, яка в буквальному сенсі відтво-

рює життя наново»¹ [7] (*Тут і надалі – переклад авторський*).

Лекція-есе Стайн «Композиція як пояснення» [14], з якою вона виступала в 1926 році в Кембриджі та Оксфорді, того ж року вперше надрукованої видавництвом (Ленарда та) Вірджинії Вульф Hogarth Press, важлива з двох причин, а саме як 1) теоретичний вступ до її методу нової експериментальної прози, викладений експериментальним методом рафінованої публіцистики та 2) період тимчасового перебування в одній географічній площині двох провідних англomовних модерністок, Стайн та Вульф, незважаючи на їх взаємну критичну позицію опонентів у відповідному літературному напрямі (для порівняння есе Вульф «Вузкий міст мистецтва», «Анатомія прози» та «Нарис минулого») [18]. Вульф ймовірно не сприйматиме прозу Стайн як невинуватого дефімінізовану (натомість Стайн вважатиме стиль Вульф відверто жіночим). Іронія гендерної дискримінації в цьому конкретному випадку полягає в тому, що Стайн та Вульф хронологічно першими започаткували модерністичний метод письма, який традиційно приписується Фолкнеру та Джойсу.

«Композиція як пояснення» Стайн – зразок ідіосинкратичної полеміки з собою, синтаксично та вербально абстрагованої від формальних меж друкованого аркуша та лекційної аудиторії завдяки умовно академічному стилю презентації змісту, стилю, який, внаслідок постійних повторів, самореференцій, граматичної тривалості часу (*present continuous* (для вираження певної дії, що відбувається безпосередньо в момент говоріння)), парадоксально ускладнює акт прочитання й абсолютно не сприймається на слух, якщо, звісно, лектор не талановитий актор в мистецтві інтонаційного перевтілення, щоб філігранно акцентувати риторичні вектори. Стайн пояснює художньо-естетичну композицію у спосіб промовляння в реальному часі метатекстуальної мантри як заплутаної в зацикленості на собі змістоформи, що має декомпозиційний ефект – ігнорування чи спантеличення адресата навмисно (“*can they and do they*”) дискредитуючою його стилізацією предмету лекції (тематично-суб'єктна основа композиції вибудовується буквально через індивідуалістично обумовлене та художньо аргументоване нагромадження

¹“<...> every artist working with words as his medium, must at times be profoundly irritated by what seems the limitations of his medium <...> to create in that reader's mind a whole new world of sensations, or rather one might better say he would like to call back into life all of the dead and sleeping senses <...> “the extension of the province of his art” one wants to achieve <...> these books of Gertrude Stein's do in a very real sense recreate life in words”.

простих зворотів в технічно довершеній формі потоку свідомості)² [14].

Вивчення психології під науковим керівництвом засновника американської психологічної школи Вільяма Джеймса (рідного брата Генрі Джеймса) в Гарвардському університеті має очевидні наслідки, хоча Стайн воліла характеризувати свій стиль не як автоматичний потік свідомості, а «надлишок свідомості» [1], креативна матеріалізація словотворення якого долає денотативну чи суто зображувальну обмеженість, про яку говорив Андерсон, та відкидає семантичну ясність на шляху до сенсорної модифікації мовної естетики, акустичної складової письма. Найкращими прикладами останньої є, звісно, книга-не-для-перекладу Стайн «Ніжні гудзики» (1914) [13] та експеримент Вульф «Хвилі» (1931).

Монологічність Стайн – це сучасний гамлетівський солілоквиї, звернутий до себе, який, відповідно законів жанру, ніхто не має чути; це мова підсвідомого вголос. Занотовування безлічі можливих комбінацій в часі номінально за допомогою граматичного підбору часових конструктивів, немов намагаючи найоптимальніший напрям чи найрізноманітніше словосполучення («it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is»), є центральною рисою дискурсу Стайн, що завжди незавершено відкритий повторювальною динамікою пропозицій *смысловотворення*³ [14], аніж остаточно оформлений як єдиний вибір незмінною категорією *смысловідтворення*⁴ [14]. Спроба пояснити композитну природу мистецтва, як базову матрицю з пластично функціонуючими елементами, що утворю-

ють єдину властивість, попри її брак в окремому з компонентів, надзвичайно важливий з огляду на первісне значення «пояснення» як ядра герменевтичного методу.

Проговорений автором текст не має нічого спільного з процесом його творення (“indeed talking has nothing to do with creation”), але повторюваний акт проговорення тексту до стану заговорювання (“it is very difficult so difficult that it always has been difficult but even more difficult now”) фіксує інтенцію автора наблизитися до дискурсивної самостійності без меж – безмежності самості, втратити контроль над словами, підкоритися творінню в спосіб, як верховна жриця вклоняється, викликаній альтернативною силою її слова, “композиції пояснення”, від ментального (усвідомлення автора) рівня до письмового (текст лекції) до усного (декламація) і знову до ментальної форми на іншому боці спектру (усвідомлення напівпритомним слухачем). Стайн артикулює автономність метатекстуальної *акції*, яка викликає *реакцію*, тому що набагато складніше зумовити смислотворення, аніж спричинити його критичне відтворення; певною мірою акція збігається з *креацією*, (само)ствердженням, реакція – з руйнацією, запереченням. На суто гендерному рівні, Стайн бере на себе мужність чоловічої продуктивності, лишаючи (традиційно) жіночу репродуктивність за межами такої композиції, що не потребує пояснення.

З-поміж інших збірок «Географія та п'єси» – метажанрова *рекреація* поезії в прозі («географія») та в драмі («п'єси») зі спонтанним поділом на глави чи акти та сцени, географічним символізмом і сюрреалістичністю конкретизованих деталей в абстрактному русі – передтеча абсурду в літературі: порятунок сенсу в нонсенсі (акція модернізму – надання смислу ознак зразкової моделі) та водночас захист нісенітного від шукачів смислу (реакція постмодернізму – переосмислене моделювання, вираження того, що існує поза значенням, сенсом).

Повтор слова – це, насправді, рефрен звуку, ноти, мелодії, тобто прийом повторення, організований за музичним принципом, і має сприйматися відповідно не лише у фіктивних операх Стайн, але й методологічно вцілому. Спорадичність переобтяженого предметами слововпростору – це піктографічна деталізація на полотні, панорама та перспектива, вибудовані за образотворчим принципом, що (а)логічно, корелюється із замальовуванням серії ескізів, (авто)портретів зокрема, виконаних технікою з природи внутрішнім «я» (метатекстом). Натомість в сукуп-

² “There is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in ending except that each generation has something different at which they are all looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes everything different otherwise they are all alike and everybody knows it because everybody says it. It is very likely that nearly every one has been very nearly certain that something that is interesting is interesting them. Can they and do they. <...> The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition. <...> Writing and painting and all that, is like that, for those who occupy themselves with it and don't make it as it is made. Now the few who make it as it is made, and it is to be remarked that the most decided of them usually are prepared just as the world around them is preparing, do it in this way and so I if you do not mind I will tell you how it happens. Naturally one does not know how it happened until it is well over beginning happening”.

³ “It is very difficult so difficult that it always has been difficult but even more difficult now to know what is the relation of human nature to the human mind because one has to know what is the relation of the act of creation to the subject the creator uses to create that thing”.

⁴ “I talk a lot I like to talk and I talk even more than that I may say I talk most of the time and I listen a fair amount too and as I have said the essence of being a genius is to be able to talk and listen to listen while talking and talk while listening but and this is very important very important indeed talking has nothing to do with creation”.

ності, абсолютно ірраціональні по суті музика та живопис підпорядковуються раціональній літературній основі Стайн, утворюючи поетикальний ордер (поняття композиційної досконалості в архітектурі), влучно висловлений у її тезі про природу власної мотивації чи концепції творення як необмеженої гри слів, до якої може долучитися інший⁵ [9]. Припускаю, остання більш нагадує гру в карти чи фокуси з ними.

Неможливий рутинний театр Стайн – це каталогізація досвіду за майже словниковим (проте не алфавітним) принципом, що має містити якомога більшу кількість не лише слів-значень, але й їх деривативів, зібраних за способом укладання сучасних словників – описовим (descriptive), а не примусовим (prescriptive) для вжитку.

Стайн не задовольняється референтністю мови, що зорієнтована назовні, тому її метод – лінгвістично антиреферентний, абсолютно метатекстуальний з внутрішнім позиціонуванням саме тексту та мови як референтів. «Що трапилося. П'єса в п'яти актах» (“What Happened. A Five Act Play”) (1913) – знакова для Стайн подія, початок методу, символічне народження, про яке мова згодом.

Акт 1. Лексично та граматично неузгоджене в оригінальному тексті використання дейксису (вказівки в лінгвістиці) – займенникова ідентифікація учасників мовного акту (жодного особового «я, ти, він, вона», натомість – узагаль-

нена в числі одиниця чи множина чи номінативна третя особа однини «воно»), просторово-часова локалізація (жодного «тут, там, десь») та перспектива (віддаленість, наближеність) взаємодіючих предметів, виражених вказівними займенниками та артиклями (жодного «цей, той, тут, там», натомість – числівниковий індекс «один, два, п'ять» тощо) – демонструє авторське фундаментальне заперечення основних мовних конвенцій, на які спирається рецептор інтеракції для розуміння інформації. Переклад українською, принагідно відмітимо, незначною мірою полегшує розуміння завдяки умовній зміні закінчень граматичних форм. Академічні лінгвістичні індикатори замінені на сенсорні відповідники, як-от в першому реченні п'єси, що спрямоване на активізацію слуху та зору: чути («гучно») та бачити («без катаракти»). П'єса будується на контрасті та гротеску, але найголовніше – з безособової точки зору (не від першої особи), що піднімає метод Стайн до феноменологічного, який, за Гуссерлем, вивчає явища не шляхом їх появи в окремії свідомості, а в *будь-якій* свідомості: звідси усвідомлення чогось дейксично невизначеного, не обов'язково конкретного, але зафіксованого свідомістю як об'єкт, що має *одну* ідентичність пропри різноплановість сприйняття цього об'єкту іншими [16].

«(One.)

Loud and no cataract. Not any nuisance is depressing.

(Five.)

A single sum four and five together and one, not any sun a clear signal and an exchange.

Silence is in blessing and chasing and coincidences being ripe. A simple melancholy clearly precious and on the surface and surrounded and mixed strangely. A vegetable window and clearly most clearly an exchange in parts and complete.

A tiger a rapt and surrounded overcoat securely arranged with spots old enough to be thought useful and witty quite witty in a secret and in a blinding flurry.

Length what is length when silence is so windowful. What is the use of a sore if there is no joint and no toady and no tag and not even an eraser. What is the commonest exchange between more laughing and most. Carelessness is carelessness and a cake well a cake is a powder, it is very likely to be powder, it is very likely to be much worse.

«(Один.)

Гучно і без катаракти. Жодна неприємність не пригнічує.

(П'ять.)

Одна сума чотири і п'ять разом і один, жодне сонце ясний сигнал та розмін.

Тиша в благословенні та гонитві і випадковостях що дозрівають. Проста меланхолія вочевидь дорогоцінна і на поверхні оточена та дивно змішана. Овочеve вікно і вочевидь найбільш очевидно розмін по частинах і повністю.

Тигр блаженство та об'ємне пальто майстерно впорядковане плямами досить старе щоб вважатися корисним і дотепним досить дотепне як таємниця та в сліпучій метушні.

Довжина що таке довжина коли тиша сповнена вікна. Яка користь від синця якщо немає ні суглоба ні підлесника ні бірки ні навіть гумки. Який найпоширеніший розмін між більшим та найбільшим сміхом. Недбалість це недбалість та пиріг звісно пиріг це порошок, дуже ймовірно, що це порошок, дуже ймовірно щось набагато гірше.

⁵“When I see a thing it is not a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me”.

A shutter and only shutter and Christmas, quite Christmas, an only shutter and a target a whole color in every center and shooting real shooting and what can hear, that can hear that which makes such an establishment provided with what is provisionary.

(Two.)

Urgent action is not in graciousness it is not in clocks it is not in water wheels. It is the same so essentially, it is a worry a real worry.

A silence a whole waste of a desert spoon, a whole waste of any little shaving, a whole waste altogether open.

(Two.)

Paralysis why is paralysis a syllable why is it not more lively.

A special sense a very special sense is ludicrous.

(Three.)

Suggesting a sage brush with a turkey and also something abominable is not the only pain there is in so much provoking. There is even more. To begin a lecture is a strange way of taking dirty apple blossoms and is there more use in water, certainly there is if there is going to be fishing, enough water would make desert and even prunes, it would make nothing throw any shade because after all is there not more practical humor in a series of photographs and also in a treacherous sculpture⁶ [7].

Any hurry any little hurry has so much subsistence, it has and choosing, it has”.

Акт 2. Стайн блукає ринком, рахуючи кроки; кожний крок має певний еквівалент вихопленого з оточуючого простору розмаїття досвіду чи істивний відповідник. Акценти на лівосторонності, навіть омонімічно (“a left hand”, “the reason left”, “left footed stranger”), закритості предметів (духовка, коробка, мушля молюска) та зміні їх стану, коли відкриваються (в духовці щось набрякає, в коробці – сяє, через мушлю встановлюється зв’язок). Важкість предметів в лівій руці, ймовірно, корзина з продуктами, співвідноситься зі шкутильгаючим на ліву ногу незнайомцем. Музична складова акту підкреслена в кожному сегменті f-алітерацією (“four”, “five”, “flourishing”), двічі s-алітерацією (“strange stove”, “so sober”, “chance of swelling” та “same frame a sadder portal, a singular gate”), двічі k-алітерацією (“wide oak”, “wide cake”, “lightning cooky”,

⁶ В оригіналі друкарська помилка (а не авторський задум) в слові “scupture” замість “sculpture”, зважаючи на сусідство з іншим мистецьким жанром в одному реченні (фотографії). Відскановане друковане перше видання 1922 року: <https://ia800701.us.archive.org/16/items/geographyplays00steirich/geographyplays00steirich.pdf> С. 206.

Засов і тільки засов і Різдво, майже Різдво, єдиний засов і мішень цілого кольору в кожному центрі і стрілянина справжня стрілянина і те що можна почути, що може чути те що робить такі засновини передбаченими тим що тимчасово.

(Два.)

Екстренна дія не в милості не в годинниках не в водяних колесах. Це те саме по суті, це хвилювання справжнє хвилювання.

Тиша марна трата пустельної ложки, марна трата будь-якого найменшого гоління, марна трата абсолютно відкрита.

(Два.)

Параліч чому параліч це склад чому не жвавіший.

Особливий сенс дуже особливий сенс смішний.

(Три.)

Пропонувати шітку шавлії з індичкою а також щось огидне це не єдиний біль що виникає в безлічі провокацій. Навіть більше. Почати лекцію це дивний спосіб збирання брудного яблунового квіту і чи є більше користі у воді, звичайно є, вона є якщо буде риболовля, достатньо води створило б пустелю та навіть чорносливи, це позбавило б всього жодної тіні в решті-решт чи не більше практичного гумору в серії фотографій а також у зрадницькій скульптурі.

Будь-який поспіх мінімальний поспіх має так багато прожиткового мінімуму він має та обирає, він має.»

“box filled” та “connection, a clam cup connection”, “a ticket”), р-алітерацією (“apples”, “pears”, “potatoes”), що вкотре нагадує читачеві про розширення меж сенсорного текстосприйняття (не лише читати, але й чути) та дивною пропозицією Стайн сприймати речення, яке прочитане вголос іншим, щоб відчути його винятковість, змінений стан (відкритої духовки, коробки, мушлі)⁷ [8]. В хрестоматійній роботі Стайн про техніку [модерністичного] письма зазначається дублікативна суть речення, що цінна як свідок невизначенності «лівої та правої руки»⁸ [8]. Цікавий збіг: після рентген-радіографії портрету Стайн, роботи Пікассо, дослідники звернули увагу на багаторазове перемальовування саме її рук, особливо лівої руки [5].

⁷ «A sentence then can easily make a mistake. A sentence must be used. Who has had a sentence read for him. He will be pleased with what he has and has heard. This is an exceedingly pretty sentence which has been changed».

⁸ «What is a sentence. A sentence is a duplicate. An exact duplicate is depreciated. Why is a duplicated sentence not depreciated. Because it is a witness. No witnesses are without value. Even which it may be they do not know that their right hand is their right hand nor their left hand which is their left hand».

“(Three.)	«(Три.)
Four and nobody wounded, five and nobody flourishing, six and nobody talkative, eight and nobody sensible.	Чотири і всі здорові, п'ять і всі згаслі, шість і всі мовчать, вісім і всі втратили розум.
One and a left hand lift that is so heavy that there is no way of pronouncing perfectly.	Один і підняття лівої руки яка настільки важка що неможливо вимовити ідеально.
A point of accuracy, a point of a strange stove, a point that is so sober that the reason left is all the chance of swelling.	Момент точності, момент дивної печі, момент настільки тверезий що єдина причина що лишається має всі шанси набряку.
(The same three.)	(Ті самі три.)
A wide oak a wide enough oak, a very wide cake, a lightning cooky, a single wide open and exchanged box filled with the same little sac that shines.	Широкий дуб досить широкий дуб, дуже широкий пиріг, печиво-блискавка, єдина широко відкрита та розмінена коробка заповнена тим самим маленьким мішечком що сяє.
The best the only better and more left footed stranger.	Найкращий єдиний кращий і більш лівоногий незнайомиць.
The very kindness there is in all lemons oranges apples pears and potatoes.	Сама доброта в усіх лимонах апельсинах яблуках грушах і картоплі.
(The same three.)	(Ті самі три.)
A same frame a sadder portal, a singular gate and a bracketed mischance.	Подібна рамка сумніший портал, самотні ворота та невдача в дужках.
A rich market where there is no memory of more moon than there is everywhere and yet where strangely there is apparel and a whole set.	Багатий ринок де немає спогадів про більший місяць ніж де завгодно та все ж де як не дивно є одяг і цілий комплект.
A connection, a clam cup connection, a survey, a ticket and a return to laying over”.	Зв'язок, зв'язок через чашку для молюска, огляд, квиток і повернення в очікуванні на зв'язок».
Акт 3. Акуратне неквапливе нарізання хліба концентрує увагу на абстрактних поняттях обставини, причини та наслідку у відношенні до чистоти смаку та післясмаку, аналогічно прустівському печиву Мадлен (petites madeleines), що викликало дивне почуття ностальгії.	Метафоричність Стайн – беземоційно сумбурна, тавтологічна та позбавлена натяку на тугу за минулим. Металігвістичне використання мови, що саморефлексивно коментує власне вживання через абстрактну (кубічну) багатоперспективність.
«(Two.)	«(Два.)
A cut, a cut is not a slice, what is the occasion for representing a cut and a slice. What is the occasion for all that.	Поріз, поріз не скибочка, з якої нагоди представляти поріз і скибочку. Яка для того всього нагода.
A cut is a slice, a cut is the same slice. The reason that a cut is a slice is that if there is no hurry any time is just as useful.	Поріз це скибочка, поріз це та сама скибочка. Причина того що наріз це скибочка полягає в тому що якщо нікуди не поспішати завжди однаково корисний.
(Four.)	(Чотири.)
A cut and a slice is there any question when a cut and a slice are just the same.	Поріз і скибочка чи є питання коли поріз і скибочка однакові.
A cut and a slice has no particular exchange it has such a strange exception to all that which is different.	Поріз і скибочка не мають особливого розміну він має такий дивний виняток із усього що різниться.
A cut and only slice, only a cut and only a slice, the remains of a taste may remain and tasting is accurate.	Поріз і тільки скибочка, тільки поріз і тільки скибочка, залишки смаку можуть залишитися і смакування точне.

A cut and an occasion, a slice and a substitute a single hurry and a circumstance that shows that, all this is so reasonable when every thing is clear.

(One.)

All alone with the best reception, all alone with more than the best reception, all alone with a paragraph and something that is worth something, worth almost anything, worth the best example there is of a little occasional archbishop. This which is so clean is precious little when there is no bath water. A long time a very long time there is no use in an obstacle that is original and has a source”.

Акт 4. Продовження сервірування столу з нагоди дня народження («раз на сезон») уповільнюється, коли пальці протагоністки, не поспішаючи, кружляють колом улюбленого блюдечка, торкаючись хвилястих країв. Стайн розмірковує над поняттям народження та переродження, що сприймаються як мова, іноді – як отрута чи тютюн, надалі – зміна температури, коли від холоду бажаєш загорнутися у ков-

“(Four and four more.)

A birthday, what is a birthday, a birthday is a speech, it is a second time when there is tobacco, it is only one time when there is poison. It is more than one time when the occasion which shows an occasional sharp separation is unanimous.

A blanket, what is a blanket, a blanket is so speedy that heat much heat is hotter and cooler, very much cooler almost more nearly cooler than at any other time often.

A blame what is a blame, a blame is what arises and cautions each one to be calm and an ocean and a masterpiece.

A clever saucer, what is a clever saucer, a clever saucer is very likely practiced and even has toes, it has tiny things to shake and really if it were not for a delicate blue color would there be any reason for every one to differ.

The objection and the perfect central table, the sorrow in borrowing and the hurry in a nervous feeling, the question is it really a plague, is it really an oleander, is it really saffron in color, the surmountable appetite which shows inclination to be warmer, the safety in a match and the safety in a little piece of splinter, the real reason why cocoa is cheaper, the same use for bread as for any breathing that is softer, the lecture and the surrounding large white soft unequal and spread out sale of more and still less is no better, all this makes one regard in a season, one hat in a curtain that in rising higher, one landing and many many more, and many more many more many many more”.

Поріз і нагода, скибочка і заміна єдиний поспіх і обставина яка показує це, у цьому всьому є сенс, коли кожна річ зрозуміла.

(Один.)

Зовсім сама із найкращим прийомом, зовсім сама із більш ніж найкращим прийомом, зовсім сама із поставленою крапкою і чимось що чогось варте, варте майже нічого, варте найкращого прикладу такого як маленький випадковий архієпископ. Це що настільки чисте майже нічого не варте коли немає води у ванні. Довгий час дуже довгий час немає користі в перешкоді яка оригінальна та має джерело».

дру і бути водночас розкритим, бо спекотно («питання чи це справді чума»). Нарізаний скибочками хліб з третього акту акцентується в четвертому м’якістю в натуралістичній манері («користь від хліба як і від будь-якого дихання»), а контролюючий всі вищезгадані процеси винуватець-апетит вгамовується як океан. День народження кожного року як цикл реінкарнацій.

«(Чотири і ще чотири.)

День народження, що таке день народження, день народження це мова, а вдруге це тютюн, тільки одного разу це отрута. Це більше ніж один раз коли випадок який показує випадкове різке розділення є одноставним.

Ковдра, що таке ковдра, ковдра настільки швидка що тепло багато тепла спекотніше й прохолодніше, набагато прохолодніше майже так само прохолодніше ніж будь-коли завчasto.

Звинувачення що таке звинувачення, звинувачення це те що піднімається і застерігає кожного бути спокійним і океан і шедевр.

Гарне блюдо, що таке гарне блюдо, гарне блюдо швидше за все завжди під рукою і навіть має кінчики, воно має крихітні вістрячки за які можна потрясти і справді якби не ніжно-блакитний колір чи була б якась причина всім відрізнятися.

Заперечення та ідеальний центральний стіл, смуток у позичанні та поспіх у нервовому почутті, питання чи це справді чума, чи це справді олеандр, чи це справді шафранового кольору, здоланий апетит який виявляє схильність бути теплішим, безпека в сірнику і безпека в маленькій скалці, справжня причина чому какао дешевше, така ж користь від хліба як і від будь-якого дихання яке м’якше, лекція та оточення великий білий м’який нерівномірний і розкладений продаж більшого і все ж менше не означає краще, все це має відношення раз на сезон, один капелюх у завісі яка піднімається вище, одне приземлення та багато багато ще, і багато ще багато ще багато багато ще».

Акт 5. П'єса завершується знімком події, про яку з часом шкодуєш. Прямокутність фотографії, ймовірно кольору сепії, про-

порційна дверям чи шляху кріз двері, куди лине погляд в пошуку наступного зображення.

“(Two.)

A regret a single regret makes a door way. What is a door way, a door way is a photograph.

What is a photograph a photograph is a sight and a sight is always a sight of something. Very likely there is a photograph that gives color if there is then there is that color that does not change any more than it did when there was much more use for photography”.

«(Два.)

Коли шкодуєш коли шкода хоча б раз з'являється дверний отвір. Що таке дверний отвір, дверний отвір це фотографія.

Що таке фотографія фотографія це погляд і в полі зору завжди зображення чогось. Цілком імовірно що є фотографія яка дає колір якщо такий існує, колір який не змінюється як раніше коли від фотографування було набагато більше користі».

Чисельники («один», «два», «три», «чотири» та їх комбінації), що розривають лінію часу, сумарно дають число (параграфів) 39. Стайн народилася в 1874 році + 39 = 1913 – рік написання п'єси.

«Країні ширю. П'єса в листах» (“For the Country Entirely. A Play in Letters”) (1916) – подальша окремішність внаслідок фактичної експатріації Стайн, яка назавжди залишила рідну країну (і навіть була похована не на батьківщині (американське містечко Аллегейні (штат Пенсільванія)), а на найвідомішому цвинтарі Парижу – Пер-Лашез («поряд» з прахом Марселя Пруста та Оскара Вальда)). П'єса написана в роки Першої Світової війни, коли Стайн жила на Майорці в нейтральній Іспанії. У світліні 1915 року, адресованої Карлу ван Вехтену, вона двома реченнями описала проблематику власного художнього методу воєнного періоду: «Працюю над багатьма п'єсами. З розмовною

складовою не виникає труднощів, чого не скажеш про фонову, але обидві врешті утворюють ціле» (“I am making plays quite a number of them. Conversations are easy but backgrounds are difficult but they come and stay”). Текст та контекст (“conversations are easy but backgrounds are difficult”), передній (ідея) та задній (форма) плани свідчать про певні складнощі в дихотомії, зокрема фоновий супровід (“background”) як частина семантичного поля локалізованого «землею», «країною», «географією» простору (“land”, “country”, “geography”) не лише з технічної, але й соціополітичної точки зору є предметом тогочасних критичних міркувань Стайн.

Недосяжність мигдалевих дерев на узгір'ї (“almond trees in the hill”), як експозиція для філософської бесіди з різними адресантами про поклоніння індивідуальному (“worship individuality”) є лейтмотивом епістолярної п'єси:

“Almond trees in the hill. We saw them to-day.

Dear Mrs. <...>.

I like to ask you questions. Do you believe that it is necessary to worship individuality. We do”.

«Мигдалеві дерева на пагорбі. Ми бачили їх сьогодні.

Шановна місис <...>.

Мені куртить запитати. Чи вважаєте ви необхідним боготворити особистість. Ми так».

Конкретні імена та прізвища з певною поетичною конотацією на початку листів змінюються узагальненою в гендері категорією чи

займенниковою угодою (“Dear Mr.”, “Dear Mrs.”, “Dear girl”, “Dear friends”, “Dear Master”, “Dear me”):

«It's easy to name a street like that.

It is.

With a view

Of trees and a hill.

<...>

Dear girl.

Grandfathers can not make sacrifices for their children.

It is not expected of them and they are not sacrificed.

A great many people are sacrificed.

Oh dear yes.»

«Легко назвати [його] ім'ям вулицю.

Так.

З видом

На дерева на пагорбі.

<...>

Люба дівчино.

Предки не можуть йти на жертви заради своїх дітей.

Від них цього не чекають і ними не жертвують.

У жертву приноситься дуже багато людей.

Саме так люба.»

Сакральний статус прабабків корелюється центральною безособовою абстракцією («Dear

land») та сакралізованою ностальгією за умовно недосяжним, втраченим:

<p>«Dear land. When I call away I do not mean that I wish the coal to burn. <...> Do you like a different country. Do you mean higher up in the hills. Not so very much higher.»</p>	<p>«Дорогий краю. Коли залишаю я не бажаю тепла. <...> Тобі подобається інша країна. Ти маєш на увазі вище на пагорбах. Не так вже й набагато вище.»</p>
<p>Стайн-експатріант – це тотально логізований феномен, який у пошуку виходу за межі слова, тимчасово виходить <i>ex patria</i> («за межі батьківщини»), що не виключає, звісно, можливості повернення;</p>	<p>саме тому вона ніколи повністю не інтегрується в новий географічний та соціо-культурний ландшафт як іммігрант. Небажання текстуальної ідентифікації веде Стайн до метатекстуальної ідентичності.</p>
<p>«Why do you play in letters. Because we are English. Is it an English custom. <...> I mean a day of the country. Do you mean that you understand the country. No indeed. <...> Not in this country.»</p>	<p>«Чому ви граєте в листи. Бо ми англійці. Чи це англійський звичай. <...> Я маю на увазі день країни. Ти кажеш що розумієш цю країну. Ні насправді. <...> Не в цій країні.»</p>

Еліптична «entirely [yours]» в назві п'єси є неофіційною формою прощання під час листування в значенні «завжди ваш, щиро ваш, до ваших послуг», але лише коли зворот перевернутий на «yours entirely» можливо зрозуміти гірку іронію Стайн про «ні насправді <...> не в цій країні.» В трактаті «Державець» Нікколо Мак'явеллі є сентенція про мінливих та невдячних людей, їх ставлення до тих, хто досягає успіху: на відстані ці люди присягають, що «завжди щиро до ваших послуг», але варто звернутися до них з проханням, як вони відвертаються⁹ [4]. Оселившись в Європі, Стайн не почувалася вигнанкою, бо зробила свідомий вибір («коли залишаю я не бажаю тепла»), проте як будь-яка космополітична, отже, антидержавницька, номада (Марі Кассат, Едіт Вортон, Джуна Барнс), вона підсвідомо шукала вкоріненості, дистанціюючись від співвітчизників, але й ізолюючись іноземцями, французами чи англійцями, через втрату ідентичності як національної приналежності. Саме тому «Країні щиро. П'єса в листах» – самоіронія, не адресована нікому особисто; це листи «до запитання», щоб «боготворити [її, тобто абстраговану, без прив'язки до країни] особистість», а тому залишені без відповіді.

“We need clothes. And wool. And gloves. And waterproofs. <...> No we want dark brown. I am tired of blue. <...> It is not tiring to count dresses. <...> I mean one two three. <...> All numbers are beautiful to me”.

Оповідь Стайн – колаж (художня композиція) – схожа на колоду карт з певними образами, що постійно тасується з метою отримання максимально непередбачуваного варіанту; розкладається пасьянс. Щоб дізнатися номінал карти, треба «зняти сорочку» – перевернути. П'єса, чи радше віньетка, «Рахуючи її сукні» («Counting her Dresses. A Play») (1917) складається з 41 частини, які в свою чергу – з 1 до 7 актів, кожний не більше 1–2 коротких речень, тому потрібно не більше декількох хвилин, щоб, власне, прочитати текст. Усі синтагми (з одного слова, словосполучення або речення) – декларативні (абсолютна відсутність графічних знаків питання та оклику; відсутність знаків питання, немов все зрозуміло, та знаків оклику – нічого не дивує, не захоплює)¹⁰ [10], синтаксично завершені, граматично умовні, зазвичай розмовні, обірвані на півслові, висмикнуті з ширшого контексту, тому сприймаються як уривки підслуханої розмови, випадковим свідком якої є читач-колекціонер анонімних візитівок зі стислими, іноді влучними фразами.

Репліки позначають думки, можливо, телепатично прочитані, зафіксовані, щонайменше, в декількох локаціях: ательє (або крамниця) та кафе (салон), зважаючи на ремарки про одяг та комфорт за столом:

«Нам потрібен одяг. І шерсть. І рукавички. І щось від дощу. <...> Ні ми хочемо темно-коричневий. Я втомилася від синього. <...> Сукні не складно рахувати. <...> Я маю на увазі один два три. <...> Всі цифри мені імпонують».

⁹ “This is to be asserted in general of men, that they are ungrateful, fickle, false, cowardly, covetous and as long as you succeed they are yours entirely; they will offer you their blood, property, life and children when the need is far distant; but when it approaches they turn against you”.

¹⁰ “A question is a question, anybody can know that a question is a question and so why add to it the question mark when it is already there when the question is already there in the writing. Therefore I never could bring myself to use a question mark, I always found it positively revolting, and now very few do use it. <...> Exclamation marks have the same difficulty and also quotation marks, they are unnecessary”.

«I do not like this table. <...> A door should be closed. <...> Have you any way of sitting. You mean comfortably. <...> She polished the table.»	«Мені не подобається цей стіл. <...> Двері мають бути закриті. <...> Чи є де сісти. Ти маєш на увазі зручно. <...> Вона відполірувала стіл.»
---	--

Всі складові розрахунку (сукні) – чудові («All numbers are beautiful to me»), тому пасуватимуть для ймовірної зустрічі:

«For that we will make an arrangement. <...> When can you come. <...> In the evening.»	«Про це ми домовимося. <...> Коли зможеш прийти. <...> Увечері.»
--	--

Предмет уявної чи пригадуваної розмови між жінками – вибір одягу, що привертає погляди відбувається в наказовий спосіб, підкреслюючи субординацію сторін, в однієї з яких, вочевидь, на руках козир:

«We saw a man. <...> Do you remember how he looked at clothes. Do you remember what he said about wishing. <...> He is tiring. <...> Remember me to him».	«Ми бачили чоловіка. <...> Пам'ятаєш як він дивився на одяг. Пам'ятаєш що він сказав про бажання. <...> Він стомлює. <...> Передавай йому вітання.»
---	---

«Do not be careless. I am careful. <...> And obedient. <...> Repeat it. I repeat it. <...> Can you cough. <...> Act quickly. <...> Can you speak quickly. <...> Can you spell quickly. <...> Can you be thankful. For what. For me. <...> And then say. Married. <...> Reflect more. <...> I do not mention clothes. No you didn't but I do. Yes I know that. <...> You do not misunderstand me. I misunderstand no one. <...> Breathe for me.»	«Будь уважною. Я уважна. <...> І слухняна. <...> Повтори. Я повторюю. <...> Ти можеш кашлянути. <...> Дій швидко. <...> Ти можеш говорити швидко. <...> Ти можеш швидко писати. <...> Ти можеш бути вдячною. За що. Мені. <...> А потім скажи. Одружена. <...> Більше розмірковуй. <...> Я не кажу про одяг. Ні, ти не казала я кажу. Так звісно. <...> Ти не розумієш мене неправильно. Я нікого неправильно розумію. <...> Дихай для мене.»
---	---

Акцент на бажанні як азартній грі завершується систематизацією пізнання (множина відношень в межах визначеного часового інтервалу теперішнього) з прихованим джокером:

«I know what I want to say. <...> Can you explain my wishes. <...> Then you do not explain. <...> Do you remember what he said about wishing. <...> We were satisfied. <...> We saw a dress. We saw a man. Sarcasm. <...> If you wish.»	«Я знаю що хочу сказати. <...> Ти можеш пояснити мої бажання. <...> Тоді не поясни. <...> Пам'ятаєш що він сказав про бажання. <...> Ми були задоволені. <...> Ми побачили сукню. Ми побачили чоловіка. Сарказм. <...> Як хочеш.»
---	---

«Have the system.» «The meaning of windows is air. And a door. A door should be closed. <...> We can be proud of tomorrow»	«Створи систему.» «Значення вікон – повітря. І двері. Двері мають бути закриті. <...> Ми можемо пишатися завтрашнім днем.»
---	---

Запропонована вище логічна послідовність синтагм Стайн – це варіант упорядкування нарізаних методом колажу речень та їх схематичне підпорядкування згідно номіналу. За півстоліття до (cut-up) експериментів експатріанта Берроуза в контркультурній грі чи RNG (Random Number Generator – генератор випадкових чисел) в сучасному геймінгу (буквально: захопленні комп'ютерними іграми) Стайн методично перетворює лінійний час на розрізаний та зав'язаний у вузол ребус, що потребує уваги й терпіння для розв'язання.

Якщо природа копіює мистецтво, за Вальдом, то мистецтво (кубізм) копіює Стайн. В портреті-спогаді «Пікассо» вона, вірогідно, визначає художній пріоритет не лише відомого іспанського митця, але й очевидну дилему своєї творчості: (пі)знання речей не через асоціацію, інтерпретацію, відчуття чи пригадування, але лише в теперішній (тривалий) момент їх унаочнення, коли бачити дорівнює знати, на відміну від не бачити =

відчувати та пригадувати речі у відношенні¹¹ [12]. Гемінгвеївський факт, індексований прустівською чуттєвістю, сумарно дають егоїстичну очевидність на межі графоманії чи психографії, проте в тривалому часі, бергсонівській тривалості часу. Варто окремо зауважити, що вплив Стайн на стиль Гемінгвея очевидний, тому коректним є відмітити антитези багатослів'я та лаконічності обох. Метафорично доктор «ФранкенСтайн» створила чи принаймні концептуально уявила Гемінгвея-письменника; відповідно, мізандрія Стайн та мізогінія Гемінгвея. Теперішній тривалий час означає незавершений, що є засадничим для розуміння метатекстуальної неподільності, повсякденності дискурсу Стайн, звідси незбагненне прагнення фотографічно схопити кожену

¹¹ «Everything a human being can know at each moment of his existence <...> This problem remained, how to express not the things seen in association but the things really seen, not the things interpreted but the things really known at the time of knowing them».

мить: минуле (граматично) організоване завершеним непрямим способом дії (*oblique*), майбутнє – ідеалізованим (*perfect*) і лише теперішнє – реальним (*simple / continuous*), дійсним буттям, і саме тому це не просто авторське привертання уваги до, а її арешт в сьогоденні. Час для Стайн – завжди сучасність.

Першочергово п'єса має бути втіленою на сцені чи, у випадку «закритих» (*closet*) п'єс, бути почутою, що, зважаючи на принципову сюжетну невідтворюваність драми Стайн, надає формату радіоп'єси особливого статусу – театралізованої альтернативи та адекватної репрезентації театру розуму. Віртуальний проект *SoftPalate*, що триває з початку 2000х поставив собі за мету об'єднати сучасних експериментальних композиторів, звукорежисерів, акціоністів в жанрі аудіоперформансу задля інтермедіального озвучення нерепрезентативних на сцені п'єс Стайн засобами електронної музики та шумових ефектів, на які зміксованими професіональними чи аматорськими рольовими голосами накладається оригінальний текст, що перетворюється на метатекстуальне лібретто самого себе. Різниця в сприйнятті графічного тексту та його озвученого варіанту має феноменальний ефект, немов Стайн несвідомо передбачала справжнє розкриття обмеженого слова саме у звуці без меж, аудіоформаті *творення*, бо звукові версії п'єс *акційно створені*, а не реакційно відтворені, що має особливе значення в поезії Стайн. Її метажанрова невизначеність, лінгвістичне самоблокування, емоційна фригідність, композиційне «непорозуміння» – ідеальні для радіотрансакції. Влучним прикладом такого переосмислення всього доробку «незрозумілої» Стайн є розглянута вище п'єса «Країні щиро. П'єса в листах» у форматі радіоп'єси [6]. На відміну від медитативно-зосередженого стану, необхідного для написання листа, звукова версія вибухає справжнім діалогом резонуючих голосів між акторами, що додають перелік дійових осіб, розставляють всі пропущені пунктуаційні знаки у тексті, інтонаційно увиразнюють неіснуючу режисуру сцени, прописуючи тембрально і тонально хронотоп, немов відсутні ремарки в дужках оригіналу. П'єса вперше звучить як неперевершена гра, дія, а не статичний сфотографований фрагмент з історично безцінного портфоліо. Дослідницький проєкт *Radio Free Stein* – відкрита платформа для вузького кола поціновувачів таланту Стайн у відповідному назві форматі – також має в своєму доробку версію «Країні щиро. П'єса в листах» як акцентованої багатоголосої драми-бесіди з калейдоскопічною зміною наративної складової

та пришвидшеним темпом, що натякає на оптимальний спосіб прочитання п'єси драматургині [2], та «Що трапилось. П'єса в п'яти актах», як антитезово уповільненою годинною радіопостановкою, що візуалізує в звуці процес друкування слів в часі, немов Стайн розмірковує над композицією, проговорюючи по складах знайдені для п'єси слова, мутуючи в асонансні зв'язки, зациклені повтори та ламентативні співи в синкопованому ритмі; коли параграф закінчений – інший голос швидко та майже автоматично повторює сформовану фразу, для усвідомлення якої авторці знадобився певний час. Ця метатекстуальна взаємодія переднього та заднього планів з самопоясненням процесу створення справляє катарсичний ефект на слухача, свідка камерного ритуалу [17]. Висота голосів виконавців змінюється відповідно до тексту оригіналу, в якому, звісно, немає жодної вказівки на спосіб вокального виконання, натомість, повсякчас присутні конструкції з різними ступенями порівняння прикметників (в англійській мові) як частина поезики Стайн – незалежне використання тексту акторами як реєстру для його позатекстуального *перетворення* важко переоцінити.

Квінтесенцією звукової трансформації слова Стайн є «Фотографія. П'єса в п'яти актах» (1920) [14]. Професійна постановка 2018 року на сцені та зроблений синхронний запис цієї п'єси для радіо є найкращим прикладом втілення, закладеного у сторічний друкарський аркуш, потенціалу театру розуму Стайн за умови фанатичної інтелектуалізації нелогічного, на перший погляд, тексту та непересічного зацікавлення в знятті текстуальних перепон музично-драматичними засобами опери – літературно-театральний експеримент, який можна вважати сучасною класикою авангардного в мистецтві.

Відома чорно-біла світлина Гертруди Стайн на фоні американського прапора, яку в 1935 році зробив Карл ван Віхтен, є пост-фактум мета-алюзією на біполярний сюжет п'єси в п'єсі: фотографія американської родини (в рамці) та історія про близнюків (в центрі), дивним чином сценічно взаємопов'язані дією, вокально – партіями солістів та хору та інструментально – оркестром. Лібретто адаптованої п'єси доволі увиразнює певні вузлові моменти оригіналу, повертаючись до них впродовж п'єси як наскрізного лейтмотиву, чергуючи репліки оповідача з речитативами в кожному акті та поділеними на стоп-кадри кульмінаційними хоральними фрагментами. Несподівано, слово, що настільки важко сприймалося при читанні, набуває про-

стої сенсоструктури в музиці та голосі без спрощення, отримавши бездоганну за виконанням «композицію як пояснення». Нелінійний рух по тексту та метатекстуальна двоплановість – повернення до навмисно пропущених частин та забігання наперед – парадоксально дисциплінує сприйняття, феноменологічно узгоджуючи інтенції авторки, читача, глядача та слухача (від історичної драми чи документального реалізму до психоаналітичної інтерпретації комплексу роздвоєння особистості та типового мюзиклу). Саме цей позатекстуальний зовнішній елемент музично-вокального супроводу є ключем для розуміння і звільнення закритих п'єс Стайн.

Балансування на межі – свідомий вибір Стайн, яка могла повторити долю сумнозвісного співвітчизника Езри Паунда, коли іронічно-дотепно, але зовсім недоречно висловлювала своє захоплення політикою «миру» Гітлера в Німеччині 1934 року або домінуванням інстинктів над теорією в уряді будь-якої країни, майстерно ховаючи особисте за суспільним: «я повторюю лише те, про що говорять мої друзі та сусіди»¹¹ [3]. Географічна амбівалентність, гастрономічна вибагливість, сексуальна одностатевість (Стайн публічно називала свою подругу, коханку та секретаршу Еліс Токлас «дружиною», з якою жила в бостонському шлюбі; *Boston marriage* – нетрадиційні стосунки між двома жінками середнього або вищого

класу; фактичний шлюб), гендерна асоціальність (Гемінгвей, відвідуючи її салон в Парижі, розмовляв зі Стайн як з чоловіком), політична екзальтованість (Фото Стайн в зрілі роки з короткою чоловічою зачіскою має спільні риси з диктатором Мусоліні (на думку автора статті)) – ось неповний перелік психофізіологічних передумов композиціонування власного буття, що в різні періоди життя Стайн могло скінчитися не в салонних розмовах про колекціонування та профанацію мистецтва в картковому будиночку, а цілком ймовірним полюванням на салемиських відьом через само обмову, як маніфест. Принаймні, справжній гурман, вона померла від раку шлунку.

Висновки. Аналітичне узагальнення основних характеристик композиційного методу Гертруди Стайн в метажанровій (лірико-драматичній) площині через послідовне (по рядкам) тлумачення її раних п'єс на базі авторського перекладу та художню трансформацію тексту оригіналу засобами сучасного театру розуму, радіоп'єси зокрема, позиціонує метатекстуальність та інтермедіальність в жанрі драми як адекватну альтернативу для переосмислення та візуалізованого звуком перетворення принципово закритих для постановки модерністичних п'єс для читання на відкриті для інтерпретації парадоксальні, алогічні та абстрактні твори Гертруди Стайн як приклади складної авангардної гри з наразі впорядкованими правилами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Batoréo H. J. Was the Birth of Modern Art Psycholinguistically Minded? *Studies in the Psychology of Language and Communication*. Warszawa: Matrix 2010. URL: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/9328/1/HBatoreo%20%282010%29%20Was%20the%20Birth%20of%20Modern%20Art%20Psycholinguistically%20Minded.pdf> (last accessed 27.11.2023).
2. For The Country Entirely. *Radio Free Stein* : website. URL: <https://radiofreestein.com/plays/for-the-country-entirely/> (last accessed 27.11.2023).
3. Gertrude Stein Views Life and Politics. *Books. New York Times On The Web* : website. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/03/specials/stein-views.html> (last accessed 27.11.2023).
4. Machiavelli N. The Prince /Trans. W. K. Marriott. 1998. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1232/1232-h/1232-h.htm> (last accessed 27.11.2023).
5. Picasso P. Gertrude Stein, 1905–6. Oil on canvas, 39 3/8 x 32 in. (100 x 81.3 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Gertrude Stein, 1946.
6. Stein For The Country. *Softpalate* : website. URL: https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Softpalate/Softpalate-Stein_04_For-The-Country.mp3 (last accessed 27.11.2023).
7. Stein G. Geography and Plays. University of Wisconsin Press, 1993. URL: <https://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm> (last accessed 27.11.2023).
8. Stein G. How to Write. Dover Publications, 1975. URL: <https://www.perlego.com/book/838294/how-to-write-pdf> (last accessed 27.11.2023).
9. Stein G. Last Operas and Plays. Johns Hopkins University Press, 1995. 536 p.
10. Stein G. On Punctuation. URL: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/works/stein.pdf> (last accessed 27.11.2023).
11. Stein G. Operas and Plays. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1987. 412 p.

¹¹ «I say these things, said she, not from any secret knowledge of what is going on. I speak only from my knowledge of people and what I know about my friends and neighbors».

12. Stein G. Picasso. New York: Dover Publications, 1984. PP. 35–36.
13. Stein G. Tender Buttons. Claire Marie, New York, 1914. URL: https://writing.upenn.edu/library/Stein_Gertrude_Tender_Buttons_1914.pdf (last accessed 27.11.2023).
14. Stein G. What are Masterpieces? Collection of Essays [Composition as Explanation]. Pitman Publishing Corp., 1970. URL: <https://literarymovementsmanifesto.files.wordpress.com/2016/09/stein-composition-as-explanation.pdf> (last accessed 27.11.2023).
15. Three Gertrude Stein Plays in the Shape of an Opera. February 11, 2018 at Symphony Space, New York City. SIX.TWENTY.OURAGEOUS: *Radioplay* : website. URL: <https://radiofreestein.com/plays/photograph> (last accessed 27.11.2023).
16. Welton D. The Essential Husserl. Bloomington: Indiana University Press, 1999. URL: <https://www.scribd.com/document/517892831/The-Essential-Husserl-by-Dann-Welton> (last accessed 27.11.2023).
17. What Happened/ Plays by Adam Frank, music composed by Samuel Vriezen, performance by Aurélie Nyirabikali Lierman and Ensemble Dedalus at the Hôtel de Lauzun, Paris, on June 26, 2019. *Soundcloud* : website. URL: <https://soundcloud.com/samuel-vriezen/what-happened-plays> (last accessed 27.11.2023).
18. Woolf V. Collected Essays. Volume Two. [The Narrow Bridge of Art; The Anatomy of Fiction; A Sketch of the Past] The Hogarth Press, 1924. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460958/page/n5/mode/2up> (last accessed 27.11.2023).

УДК [821.161.2:7.034.7]

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.32>

СЮЖЕТИ І МОТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ ЖИТІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЧАСІВ БАРОКО У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

PLOTS AND MOTIFS OF UKRAINIAN LIFE LITERATURE OF THE BAROQUE PERIOD IN THE WORK OF TARAS SHEVCHENKO

Кулікова О.В.,

orcid.org/0000-0001-9762-7886

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри прикладної лінгвістики

Національного аерокосмічного університету «Харківський авіаційний інститут»

Лисенко Н.О.,

orcid.org/0000-0001-8607-2213

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри фундаментальних та суспільно-гуманітарних наук

Національного фармацевтичного університету

Творчість Т. Шевченка від самого початку її дослідження привертала увагу науковців з погляду наявності в ній виразної релігійності, що вказувало на добру обізнаність письменника із Святим Письмом тощо. Неодноразово також указувалося на те, що одним із джерел, що сформували світоглядні засади Т. Шевченка й позначилися на всій його творчості. Ці пам'ятки мали великий вплив на погляди Шевченка й позначилися різною мірою не тільки на його історичних творах, а і на його ідеології в цілому.

У статті подані основні характеристики агіографічного жанру в літературі українського бароко, названі ті барокові літературні пам'ятки, сліди знайомства з якими виявлено у творчості Тараса Шевченка.

У статті окреслено наукову інформацію щодо теми «Тарас Шевченко й українська агіографічна література», досліджено недостатньо висвітлені аспекти таких питань, як: традиції українського барокового агіографічного жанру у творчості Шевченка. В роботі окреслено основні жанри, функції та форми викладу агіографічної літератури часів бароко.

У статті доведено, що творчий доробок Т. Шевченка демонструє добру обізнаність поета з великим пластом барокової агіографічної та гімнографічної літератури. Йдеться передовсім про такі визначні пам'ятки українського літературного бароко, як фундаментальна «Книга житій святих» Д. Ростовського, збірка богородичних див І. Галатовського «Скарбница потребная», пенітенціалій І. Гізеля «Мир з Богом чоловіку» й «Євхологон» П. Могили. В роботі прослідковано докази знайомства Тараса Шевченка з агіографічною літературою, що певною мірою відображено в його «Щоденнику» та поетичній, драматургічній й прозовій спадщині.