

3. Ковбасенко Ю. Проблема формування моральних цінностей дитини в літературних творах Б.Грінченка. *Українська мова та література*. 2010. № 26-28. С. 64–67.
4. Ковпик С. Психологічний комплекс дитини «я чужий» в оповіданні Б.Грінченка «Каторжна». *Література. Діти. Час*. Вип. 4. Рівне: Дятлик М., 2013. С. 70–74.
5. Оренчук О., Потинга Н. Дитячі оповідання І.Франка і Б.Грінченка: своєрідність майстерності. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Зб. наук. праць. Вип. 31. Ч. 2. Київ: Твім інтер, 2008. С. 242–250.
6. Пільгук І. Класична спадщина Бориса Грінченка. *Грінченко Б. Твори в 2-х т.* Т. 1. Київ, 1963. С. 5–44.
7. Побірченко Н. Проблема дитячих страждань в художніх творах письменників-громадівців. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2000. № 4. С. 57–62.
8. Погрібний А. Борис Грінченко: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1988. 268 с.
9. Приходько О. Ю. Психоаналітична й герменевтична інтерпретація травми як чинника художнього світу (на матеріалі української та польської малої прози другої половини XIX – початку XX ст.). *Султанівські читання*: зб. наук. праць. Івано-Франківськ, 2019. Вип. VIII. С. 25–34.
10. Психопрофілактика та психокорекція професійного відчуження у працівників Державної служби України з надзвичайних ситуацій: монографія / О. О. Сергієнко, Л. А. Перелигіна, В. Ф. Боснюк та ін. Харків: НУЦЗУ, 2021. 133 с.
11. Титаренко Т. Психологія особистості: словник-довідник / За ред. П. Горностая. Київ: Рута, 2001. 320 с.
12. Хропко П. Гуманістичний пафос дитячих оповідань Б.Грінченка. *Література. Діти. Час*. Вип. 12. Київ: Веселка, 1987. С. 69–80.
13. Чепурко О. Суспільні рефлексії світу дитинства в українській малій прозі другої половини XIX сторіччя (на прикладі оповідань Б.Грінченка). *Психолого-педагогічні проблеми підготовки вчительських кадрів в умовах трансформації суспільства*. Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції до 80-ї річниці НПУ імені М.Драгоманова. Київ, 2000. Вип. 3. С. 185–187.

УДК 82.09+82-21+82.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.35>

## КОНЦЕПТ СЛОВА У СУЧАСНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТРАДИЦІЙНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ ІСТОРІЇ ПРО РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

## THE CONCEPT OF THE WORD IN THE MODERN RECEPTION OF THE TRADITIONAL IMAGERY MATERIAL OF THE STORY OF ROMEO AND JULIET IN UKRAINIAN DRAMATURGY

Гуцол М.І.,

*orcid.org/0009-0003-7033-3070*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри мовознавства

Івано-Франківського національного медичного університету

Сучасна українська драматургія впевнено й цілеспрямовано входить у світовий літературно-мистецький простір, обираючи за основу традиційні образи та сюжети. Стаття присвячена опрацюванню традиційного сюжетно-образного матеріалу в творах сучасних українських письменників і драматургів, що зумовлює необхідність дослідження цього суспільного феномену. Герої античних міфів та літературних творів попередніх часів, історичні постаті, персонажі Біблії знову опиняються на сторінках постмодерних драматичних творів і промовляють зі сцени вже до глядачів XXI століття. Колізії життя, покладені в основу сучасної драматургії, демонструють не повчальні настанови, а пошуки шляхів гармонії в умовах глобалізації та стирання ментальних меж. Необхідний комплексний аналіз особливостей рецепції традиційних сюжетів, їхньої трансформації та типологія традиційних образів, актуалізованих сучасною українською драматургією. Проаналізовано процес інспірування традиційних сюжетів та образів у структуру драматичних творів сучасників; відрефлектовано авторські тексти-міфи в аспекті використання традиційного сюжетно-образного матеріалу; визначено варіанти та інваріанти традиційного сюжету «подорож потойбіччям» та «створення штучної людини»; висвітлено специфіку поєднання античних, язичницьких і християнських традиційних образів і сюжетів у п'єсах сучасних авторів. Удосконалено аналіз рівнів деконструкції традиційних образів і сюжетів, означено особливості постмодерної поетики (інтертекстуальність, іронічність, пародійність, гра); застосовано підходи до аналізу тематично-фа-

бульної форми (сюжети, образи, мотиви) української драматургії досліджуваного періоду через призму рецепції традиційних образів та сюжетів.

**Ключові слова:** сюжет, дописування, трансформація, інтерпретація, інтертекстуальна згадка, деконструкція, реміфологізація, деміфологізація, хронотоп.

Modern Ukrainian drama confidently and purposefully enters the world literary and artistic space, choosing traditional images and plots as a basis. The article is devoted to the development of traditional plot-figurative material in the works of modern Ukrainian writers and playwrights, which necessitates the study of this social phenomenon. Heroes of ancient myths and literary works of earlier times, historical figures, characters of the Bible appear again on the pages of postmodern dramatic works and speak from the stage to the audience of the 21st century. The collisions of life, which are the basis of modern drama, do not demonstrate instructive instructions, but the search for ways of harmony in the conditions of globalization and erasure of mental boundaries. A comprehensive analysis of the peculiarities of the reception of traditional plots, their transformation, and the typology of traditional images actualized by modern Ukrainian drama is necessary. The process of inspiring traditional plots and images into the structure of contemporary dramatic works is analyzed; the author's texts-myths are reflected in the aspect of using traditional plot-image material; variants and invariants of the traditional plot "journey to the afterlife" and "creation of an artificial person" are defined; the specifics of the combination of ancient, pagan and Christian traditional images and plots in the plays of modern authors are highlighted. The analysis of the levels of deconstruction of traditional images and plots has been improved, the features of postmodern poetics (intertextuality, irony, parody, play) have been defined; applied approaches to the analysis of the thematic-plot form (plots, images, motifs) of the Ukrainian dramaturgy of the studied period through the prism of the reception of traditional images and plots.

**Key words:** plot, addition, interpretation, intertextual reference, deconstruction, transformation, remythologisation, demythologisation, chronotope.

**Постановка проблеми.** Зміни у житті української спільноти на кругозламах століть, відлуння історичних подій визначили характер і зміст літературних творів, що вкотре апелюють до вже знаних героїв та сюжетів. Наукове поле насичене багатовимірними, суперечливими й симфонічними за звучанням працями, які у комплексі розглядають типологічні та генетичні аспекти традиційно-образного матеріалу. У зв'язку з цим відкритим для подальших наукових розвідок залишається питання про відчитування традиційних сюжетів та образів в українському мистецькому дискурсі загалом і відповідно процес інспірації національного традиційно-образного матеріалу в світову літературу. Тому необхідний комплексний аналіз особливостей рецепції традиційних сюжетів, їхньої трансформації та типологія традиційних образів, актуалізованих сучасною українською драматургією.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Постмодерне домінування тексту як головного означника стало сюжетотворчою основою драми Анатолія Крима «Осінь у Вероні». Сучасний драматург вибудовує архітектоніку п'єси, використовуючи традиційний сюжетно-образний матеріал (літературний) «Ромео та Джульєтта» (Вільяма Шекспіра). Так уже традиційно склалося упродовж минулих кілька сотень років, згадуючи про історію Ромео та Джульєтти, пересічний читач на запитання стосовно авторства переважно одна відповідь: «Вільям Шекспір». Проте історія про самогубство заради кохання з чималою сюжетною схожістю постає в поемі Овідія «Метаморфози». Це розповідь про закоханих Пірама та Фісбу, котрі жили у Вавилоні. Італійський письменник Луїджі да Порто створює новелу «Віднайдена історія

двох благородних закоханих та їхньої загибелі, що відбулася у Вероні у час сеньйора Бартоломео делла Скала», де впізнаємо шекспірівський варіант (події 1924 р. відбуваються у Вероні, головні герої – Ромео та Джульєтта з родин-ворогів – Монтеккі та Капеллетті, є граф Лодроне – наречений Джульєтти); Маттео Банделло (1554 р.). У 1562 р. Артур Брук пише поему «Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти», і лише в 1591–1596 рр. ця історія привертає увагу Вільяма Шекспіра.

**Постановка завдання.** Це, передусім, виокремлення сутнісних рис особливостей рецепції (дописування та деконструкції), трансформації, реміфологізації та деміфологізації традиційних сюжетів та образів у сучасній українській драматургії. В рецептивній рефлексії традиційного сюжетно-образного матеріалу в п'єсах сучасних українських драматургів, віднайдено взаємозв'язок про те, що сучасна українська драматургія активно використовує традиційний сюжетно-образний матеріал; у процесі входження традиційних сюжетів та образів у постмодерний дискурс найпродуктивнішими методами є рецепція, трансформація, інтерпретація, реміфологізація, авторський текст-міф.

**Виклад основного матеріалу.** Хронотоп «сучасної» трагедії про Ромео та Джульєтту не такий віддалений, адже події відбуваються лише через тридцять років після написання Тексту про справжнє кохання. Вражає запропонована драматургом альтернативна реальність і вказівка на деконструкцію дійсності (відсутність реальності, інший знак – симулякр, за Жаном Бодріаром) [4], для того щоб відповідати зразку (протосюжету). Проблема поглиблюється комунікативним розривом поміж текстом п'єси «відомого англійця»

й героями-веронцями. Прототиби аж надто відрізняються від літературного оригіналу. Отже, «насправді» Ромео – селянин, а Джульєтта – донька бакалійника, тепер у шлюбі, живі, ведуть цілком буденне подружнє життя. У них двоє дітей: донька Юлія та син Маріо. Проте вони вимушені замовчувати таке тривіальне продовження оспіваної поетом історії нещасних закоханих, тим паче, що прибуток від відвідин Верони прихильниками Тексту – як місця трагічного, а отже, вічного кохання – чималий. Увесь зиск із цієї не надто чесної справи має власник міста й городян – Герцог, що встановив суворі правила гри.

Отже, герої Тексту та реальні Ромео та Джульєтта – представники різних соціальних верств, відповідно, з дуже відмінними світоглядно-етичними засадами, як може здаватися на перший погляд. Текст п'єси перетворюється з літературно-міфічного замилювання долею нещасних закоханих на реальне щоденне зло для мешканців Верони, вимушених вдавати та безперервно відтворювати для туристів описані події. Верона – в'язниця для містян, адже їхня свобода позірна, суворо обмежена рамками Тексту й розпорядженнями Герцога. Адже це було «тихе, мирне містечко, фарширували ковбасу, варили мило. А тепер хлопчиська дір'являть один-одного до того ж марно, дівчата втікають у монастир, а Герцог заробляє на цьому гроші!». Тож Ромео та Джульєтта розповідають туристам про самих себе, але як слуги вельмож, які після їхньої смерті взяли ці імена.

Усе місто перетворилось на театральний кін, незважаючи на голосну заяву власника, що він не любить театру, а вимагає правдивості та достеменності у відображенні цієї визначної історії. Це суголосно міркуванням Жілія Дельоза стосовно дискурсу постмодернізму, в якому категорія «буття» постає ззовні, «немов межа між світом речей і світом речень, що одночасно і розділяє, і поєднує їх» [6, с. 63]. Удавання, імітація, гра реальне життя. Затиснуті лежачими суспільно-економічними умовностей мешканці Верони змушені коритися Тексту. Постмодерне домінування тексту як головного означника стало сюжетотворчою основою сучасної драми «Осінь у Вероні».

Відтак усі перипетії в житті реальних веронців спричинено Текстом, що постав із-під пера великого англійця. Текст дамокловим мечем тяжіє над їхніми діями, вчинками і навіть мріями. Простолуд, який вдає себе і вшановує власну пам'ять, – абсурдно і почасти трагікомічно. Таке життя чимось схоже на виконання військового обов'язку, адже тих, хто намагається втекти

з міста, вважають дезертирами, і їм загрожує смертна кара. Врешті все поставлено на благо комерції, тут таки твориться відповідник масової культури – досяжність ідеалу абсолютної високої любові, можливість бути там і діяти, як Вони.

Цікаво, що жодного разу не названо ім'я автора п'єси – це лише «великий англієць», «наш геній», «сер Вільям» для співвітчизників та «підлий англієць», «писака», «віршомаз» – для веронців. Падре Лоренцо теж постає співавтором цієї сумної історії, бо саме з його вуст англієць почув її вперше, і, як з'ясувалось, чимало прикрасив та дофантазував у Тексті. Окрім того, він посвячений у таємницю сповіді, священник, якому звіряються миряни, виказуючи найпотемніші одкровення власної душі. Простежимо певну амбівалентність в образі Лоренцо: він духовний наставник і слуга Господа; екскурсовод-посередник чи співавтор, який щоденно балансує між вигадкою та істиною; відданий слуга Герцога чи актор у виставі, котру грає вся Верона.

Усі, хто приїздить до міста, опиняються в магічному колі Тексту, представлених подій, місць, емоцій і вже не здатні розрізнити правду та вигадку. Нам імпонують міркування Жілія Дельоза стосовно проєкції віртуальної реальності, що «дають можливість існувати світу культури, що є рухливою множиною «текстів», в яких губиться і розчиняється свідомість і несвідоме окремого індивіда та його діяльність, поведінка, здатність функціонувати в часі і просторі, бути «тут» і тепер» [11, с. 208].

**Читач- колективний образ.** Присутній у сюжеті п'єси й Читач, який знає, як все було насправді. Це колективний образ, представлений групою туристів: Перший англієць, Другий англієць, Дама, які виголошують часом і діаметрально протилежні міркування як щодо самого тексту, так і побаченого на екскурсії. З перших рядків драматург указує на розрив у сприйнятті подій англійцями-читачами-екскурсантами та італійцями-прототипами-мешканцями. Для них історія Ромео та Джульєтти – це «хроніки», для інших – «комедії», незважаючи на невідповідність пошарпаних будиночків описаним розкішним «палаццю». Це мотивовано наказом Герцога «зупинити час», щоб зберегти автентичність та відповідність Тексту. Тож коли в реальному житті під час дуелі (за руку Юлії) гине Тибальд, а Маріо заколює Меркуціо, аби він не розкрив таємницю Верони, то Дама обурюється не через сам факт смерті хлопців, а тому що вони насправді «не мали жодних почуттів до Джульєтти», адже так написано в книзі, і лише це вірогідно. Варто також при-

гадати й інший епізод «відповідності Тексту». Коли закоханий юнак, апелюючи до почуттів Юлії, прагне викликати бодай якусь емоцію, пригадає їй неспростовний «доказ» взаємності почуттів, як от прогулянки навколо фонтану. Це вказує на використання драматургом мотиву ще одного традиційного сюжету – історії про Фонтан Амура – магічне джерело, дивлячись у яке, кожний закоханий міг бачити свою обраницю, якщо та відповідала взаємністю, а коли ні, у воді відбивалося інше обличчя. Тож цілком імовірно, що під час спільних прогулянок у веронському фонтані вони бачили власні відображення.

Цікавим у цьому аспекті є епізод із несподіваним візитом Ларрі в гості до Ромео та Джульєтти, коли там перебувають туристи. Цей заможний чоловік, власник ферми, млина та ковбасного заводу пропонує по-справжньому цікаву, як на його думку, історію власного життя. Рано повдівши, він вистояв перед випробуваннями долі, виховав трьох доньок і вдало віддав їх заміж, розділивши поміж ними свої статки, а ось тепер їздить і по черзі гостює в кожній. Це прозорий натяк на п'єсу цього великого англійця – трагічну долю Короля Ліра та його невдячних доньок, але «щасливі історії не цікаві і не придатні для театру».

Вирізняється з-поміж англійських туристів Патрік – юнак, для якого історія нещасливого кохання перетворилася на сенс життя. В його уяві містично переплітається текст Книги, пророчі сни та видіння, котрі дивно матеріалізувалися під час зустрічі з реальною італійською красунею – Юлією (донькою Ромео та Джульєтти). Анатолій Крим насичує текст сучасної п'єси цитатами-формулами з прототексту Шекспіра. Патрік особисто хоче відчутти та осягти усю палітру почуттів, аналогічну до тої, що її пережили герої в Тексті. Закохавшись у Юлію, він продовжує промовляти словами Ромео, свідомо підтримуючи цю гру, незважаючи на іронічні репліки дівчини та її відверті глузування з величі Тексту. Навіть дізнавшись правду, хлопець не може позбутися магнетичного впливу Тексту та не полишає мрій про вічне (справжнє) кохання в форматі запропонованому його співвітчизником.

Є ще одна інтертекстуальна згадка про вельможу, котрий вдає простака, щоб переконатись в істинності почуттів обраниці. Так само Патрік вдає спершу сина пекаря і лише після смерті батьків Юлії зізнається їй, що насправді – граф Кентський. Урешті такий сюжетний поворот указує на типологічну схожість із казкою Шарля Перо «Попелюшка». Водночас це сприяє подаль-

шому розвитку драматичних характерів та подій, адже все-таки справдилися віщування циганки про одруження Юлії з заможним і знатним чоловіком. Цікаво, що аналогічні сни-видіння бачив і Патрік, в яких йому і з'являлася реальна Юлія як образ-візуалізація обожнюваної Джульєтти. Дівчина, незважаючи на свій юний вік, має меркантильні та прагматичні погляди на життя. Вона дистанціюється від романтичних зітхань, нерозважних учинків та пафосних зізнань залищальників і має чітку мету: покинути огидне їй місто, сповнене брехні та облуди.

Натомість Патрік свідомо приймає правила гри Герцога і продовжує відтворювати міф про вічне кохання Ромео та Джульєтти. Він добровільно зрікається графського титулу та батьківщини і погоджується залишитись у Вероні заради кохання, адже мрія його життя здійснилася – він зустрів єдину та неповторну, усе сталося, як у Тексті. Тепер це його життя-гра, адже в ньому нарешті з'явилася справжня Джульєтта.

**Сюжет сучасної драми.** Хронотоп п'єси Анатолія Крима «Осінь у Вероні» відзначається циклічністю, адже початок оповіді та драматичної дії відбувається біля фонтану, саме з цього місця розпочинає свою екскурсію Лоренцо, сюди повертаються Юлія-Джульєтта та Патрік-Ромео у фіналі драми, щоб місто не втратило право на історію про вічне кохання. Водночас у хронотопі Верони є чітко означене пекло – Англія, адже саме звідти прибув автор Тексту, що докорінно змінив їхнє життя.

У сюжеті сучасної драми немає головної лінії протосюжету – непримиренної ворожнечі двох родів, Монтеккі та Капулетті, що спричинилася до смерті закоханої пари та унеможливила їхнє поєднання в шлюб. Батько Джульєтти – простий міський пекар, звичайно що не схвалив обранця доньки, але й не заперечував протия їхнього одруження. Щоправда, Ромео не надто поспішав до вінця, незважаючи на вагітність Джульєтти, аж поки отець-настоятель не пригрозив йому карами небесними. Але тепер вони вимушені протистояти зовнішньому чиннику – Тексту, що прирік їх на смерть, і Герцогу, який примушує вдавати слуг нещасних закоханих і заробляти на цьому для нього гроші. І це ще не найгірший розвиток подій, як заспокоює Лоренцо Ромео, адже «Герцог дуже добра людина. Він же міг наказати вбити тебе, твою дружину і все відобразити... ну так як написано в тих книжках». Тож протистояння правди-брехні, любові-ненависті, смерті-життю триває, але воно перенесене в іншу площину.

Текст постає як абсолютне зло, що вимагає безкінечного числа жертв упродовж усіх тридцяти років, та доля – неминуча трагедія, фінал якої мусить таки відбутися. Текст ще раз вдирається в життя «слуг», адже Джульєтта власноручно переписує з п'єси адресовані їй листи від Ромео. Чужі думки постають як відображення власних почуттів, коли ти – в цьому слові, а слово – в тобі. Саме слово стає втіленням кохання, божественним осяянням вищої благодаті, адже для жителів Верони цей Текст – на другому місці після Святого письма. Зміщення ціннісних домінант – очевидне.

Кохання Ромео справжнє, але не прикрашене такими вибагливими віршами, як у Тексті. Лише у фіналі герой зізнається дружині: «Я ж кохав тебе, Джульєтта! Як умів. Селяни люблять мовчки. Ми ховаємо почуття глибоко, так глибоко, що й на свята не відшукати!».

Джульєтта теж зберегла в душі цнотливість чотирнадцятилітньої дівчинки з єдиним і щирим коханням до простого сільського хлопця. Роки подружнього життя, усі випробування, нестатки, його пияцтво та постійні сварки і суперечки, здавалось, знищили навіть натяк на якісь почуття. Проте варто лише уявити собі життя без коханого/коханої як воно втрачає сенс. Таке розгортання сюжету в п'єсі Анатолія Крима вказує на його типологічну схожість із п'єсою Лесі Волошиної «Ще одна притча про любов. Ельза». У п'єсі часто йдеться про гробницю нещасних закоханих, котрої не має, адже насправді герої живі.

Ромео. Доля?! Я більше не хочу чути цього слова! Ви вгадали його, щоб виправдовувати всі нещастя! Доля! Хто написав її? Хто прочитав?... Всі підлі справи ви прикриваєте долею!».

Трагедія відбулася з запізненням на тридцять років, Текст таки домігся свого. Усе місто – склеп, в якому ще за життя поховали його мешканців заради підтримки правдивості ілюзії про трагічну загибель Ромео та Джульєтти.

Як і їхні прототипи, герої Анатолія Крима гинуть через усвідомлення непоправної втрати один одного, водночас актуалізуючи мотив долі (як у сюжетах грецьких трагедій), що була визначена їм Текстом сера Вільяма.

Валентин Тарасов у п'єсі «Сезон полювання на кохання» змінює традиційний сюжет про Ромео та Джульєтту. Проте в основі, як і в протосюжеті, – неземне кохання між Яном та Валерією. Але непримиренність сторін сучасних Ромео і Джульєтти посилюється фактом, що вони належать до різних світів, і не лише в соціально-економічному аспекті. Тож у сучасній версії Джульєтта-Валерія – звичайна дівчина, Ромео

(Ян) – син заможних батьків, а його родина належить до верхівки пекельної ієрархії потойбіччя. Тож розглядаємо в цьому протиставленні світу демонів та людей.

Драматург використовує типові для служителів пекла ознаки, зокрема лексику («відьма», «згинь», «погань» і «подю»), звички мешканців (мордувати та глумитися над людьми). Прізвище родини Яна – Луковські (лукаві), що вказує на інтертекст останньої фрази молитви «Отче Наш...». Головний герой п'єси – Ян. Його вчили усіх традиційних навиків юного та перспективного чорта. Головною з чеснот вважають уміння брехати, проте це обурює всіх, навіть в оточенні слуг темних сил, коли спрямовано проти них. Його образ корелює з народними уявленнями про чорта: хтивий, підступний, жорстокий, з'являється нізвідки, уміє набувати подобу вітру, позбавлений будь-яких почуттів. Фінал п'єси утверджує вітаїстичну силу любові, змінюючи прототосюжет. Адже фізична смерть не владна над справжніми почуттями. Ян використовує свої надприродні здібності, щоб повернути до життя Валерію.

**Висновки.** Сучасні драматурги, моделюючи художню дійсність зберігають притаманну структурі традиційного сюжетно-образного матеріалу бінарну опозицію «життя-смерть», «добро-зло», «правда-брехня», застосовуючи різноманітні рецептивні форми (ремінісценцію, алюзію, стилізацію. В аналізованих творах драматичні герої, персонажі, колізії, конфлікти, врешті, сюжети зазнають по-сутньої перекодифікації стосовно протосюжету. Прочитуємо принципово інакше семантичне наповнення загальновідомих міфічних образів і сюжетів. Найчастіше традиційний матеріал переосмислюється у формі дописування (введення героїв у сучасні суспільно-політичні умови; розбудова окремих епізодів чи паралельних сюжетних ліній; творення авторського тексту-міфу) та деконструкції (зміна «читацьких очікувань»; деструктуризація сюжетів і образів; накладання/зміщення значень, властивостей і характеристик притаманного міфологічним образами і сюжетам). Художні інтерпретації магістральних образів Ромео та Джульєтти в п'єсах аналізованого періоду вповні демонструють рецептивні тенденції сприймаючої епохи через трансформацію традиційного сюжетно-образного матеріалу. Водночас зберігаються притаманні їм ознаки традиціоналізації, що забезпечує впізнаваність цих образів. Головним сюжетотворчим принципом сучасної п'єси також постає Текст, що представлений через прямі цитати, асоціації, алюзії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. Київ : БМВ, 1991. 1528 с.
2. Біла О. Якого літературного героя потребує XXI століття. *Дніпро*. 2005. № 9. С. 171–172.
3. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту : Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. 316 с.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція : [пер. з франц. В. Ховхун]. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
5. Корнієнко Н. М. Самосвідомість : гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника. Київ, 2003. 100 с.
6. Deleuz G. *Logique Ae Senc*. Paris, 1969. Режим доступу: [http://eslovo.com.ua/postmodern/page/logika\\_smyisla\\_](http://eslovo.com.ua/postmodern/page/logika_smyisla_)
7. Erll A. Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics and Culture*. № 3. 2011. P. 1–3.
8. Fukuyama F. *The End of History the Last Man*. New York : Free Press, 1992. 416 p.
9. Nora P. Between history and memory. *Representations*. 1989. № 26. P. 7–25.
10. Mazlish B. *The new global history*. New York : Routledge, 2006. 131 p.
11. *Philosophies de la modernite*. Paris, 2002.
12. *Studien zur Philosophie*. Berlin, 1998.

УДК 821.161.2-94Коб.09

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.36>

**ЩОДЕННИКОВИЙ ФРАГМЕНТ У СТРУКТУРІ ПОВІСТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ  
«HORTENSE, ODER EIN BILD AUS EINEM MÄDCHENLEBEN»  
(«ГОРТЕНЗА, АБО НАРИС З ЖИТТЯ ОДНІЄЇ ДІВЧИНИ»)**

**A DIARY FRAGMENT IN THE STRUCTURE OF O. KOBYLIANSKA'S NOVEL  
«HORTENSE, ODER EIN BILD AUS EINEM MÄDCHENLEBEN»**

Івончак Н.Д.,

*orcid.org/0000-0003-0191-8801*

аспірантка кафедри української літератури

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

У статті на матеріалі повісті О. Кобилянської «Hortense, oder Ein Bild aus einem Mädchenleben» («Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини») визначено функції щоденникового фрагмента у художньому творі, з'ясовано, які сюжетно-композиційні прийоми можуть бути використані для включення його у твір. Здійснено порівняння зі щоденником самої О. Кобилянської за критеріями власне щоденникових рис – регулярності записів, уривчастості і фрагментарності, обірваності думки (О. Галич), наявності адресата, міри відвертості у записах і їхнього датування.

Фрагменти щоденника розкривають внутрішні почуття героїв і їхній погляд на події, розширюють простір та час художнього твору загалом. Через згадки героїв про щоденник створюється горизонт очікування – щоденник сприймається як потенційне джерело інформації, яке здатне висвітлювати події, а дозвіл його читати «законно» вводить читача на «територію» сокровенної сфери життя героя, тієї, яка інакше залишилася б невідомою. Відвертість героя залежить від способу сюжетно-композиційного прийому, через який щоденник «з'являється» у творі – прямого, опосередкованого чи «випадкового».

Близькість щоденника з іншими документальними жанрами – мемуарами, листами – спричинилася до їхніх взаємодій і переходів на сторінках повісті. У щоденнику літературного персонажа можуть послаблюватися власне щоденникові риси через відбір тем, меншу стихійність, особливий формат датування та відсутність адресата. Натомість у ньому чіткіше виражені мемуарні риси – через цитування різних уривків щоденника передається подвійний часовий погляд оповідача на події. Потенційний читач «зошита» Гортензи стає адресатом листа, в якому наголошено на особистісній зміні героїні, яка вже не потребує вести щоденник.

У власних щоденникових записах О. Кобилянська менше, порівняно з Гортензою, переказує й пояснює події, але більше виповідає власну емоційну вразливість (звідси – різниця на рівні пунктуації), бажання і плани, намагається вгадати/збудувати майбутнє, вимірює щастя і здатністю розвиватися, і кількістю та глибиною взаємин з освіченими людьми. Цінність її записів полягає не у фіналі, а в невпинності моментів і вражень, самому шляху, процесі постійного саморозвитку.

**Ключові слова:** щоденниковий фрагмент, щоденник, мемуари, документалістика, адресат.