

Час теперішній

Галина Насмінчук

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.06.56-62
УДК 821.161.2-3.09

РОМАН А. ЛЮБКИ “ТВІЙ ПОГЛЯД, ЧІО-ЧІО-САН”: КРИМІНАЛЬНИЙ СЮЖЕТ КРИЗЬ ОПТИКУ СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА

У статті проаналізовано музичне начало як значущий компонент поетики роману “Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан” (ідеться про змістовий, структурний та семантичний рівні). Доведено, що контамінування, співдія вербального й музичного творів психологізують та індивідуалізують образну систему, поглиблюють актуальну проблематику, інтелектуалізують авторську нарацію. Інкorporація сценічного твору у вербальний текст сприяє розкодуванню прихованих сенсів. Стиль роману А. Любки окреслено як такий, що тяжіє до традиції, відбиває вплив постмодерністської естетики.

Ключові слова: постмодерністське письмо, синтез мистецтв, приховані смисли, інтермедіальний підхід, метароман.

Halyna Nasminchuk. Novel by A. Liubka “Your Look, Chio-Chio-San”: Criminal Plot in Optics of Stage

The paper deals with the literary style characteristics of the novel “Your Look, Chio-Chio-san” by A. Liubka. The researcher analyzes the presence of the musical element as a significant component of the novel’s poetics on the levels of sense, structure and semantics. The events of the novel unfold in an intertextual dialogue with Giacomo Puccini’s opera “Madama Butterfly”, so that the content of the opera becomes an active component in creating meanings. The connection with the musical text allows tracing the variability of the literary textual content both on the literal and conceptual levels. The opera affects the narrator with greater force than his living communication with the people around. Insertions from the opera, bringing some chaos in the orderly verbal text, at the same time clarify a number of aspects hidden behind the scenes of ideological, plot and imaginative cause-and-effect structure. While the first part of the novel, which records the fact of a young woman’s death and shows everything as unambiguous and understandable, looks like a forensic documentary, the final section seems to be a puzzle of hints and allusive assumptions. Moreover, the author is in no hurry to decode the text; this must be done by the recipient, drawn into the game of looking for hidden meanings. It is proved that the co-operation of different semiotic levels within the limits of one text and combination of verbal and musical works contribute to psychologizing and individualizing images, deepening the actual problems and intellectualizing the author’s narration. Incorporation of the stage work into the verbal text impacts on the decoding of hidden meanings. The analysis of the novel allows the researcher to assert that the style of A. Liubka is being formed under the influence of postmodern aesthetics.

Keywords: postmodern writing, synthesis of arts, hidden meanings, intermedial approach, metanovel.

У потоці книжок сучасної прози, що відбивають ідейно-стильові тенденції постмодерністського письма, зокрема в аспекті взаємодії, синтезу різних видів мистецтва, вирізняється роман Андрія Любки “Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан”. Твір переміг у номінації “Краща книга 2018” в рамках щорічного літературного конкурсу “Книга на Миколая” на Закарпатті. Виданий у “Meridian Czernowitz”, презентований у десятках українських міст та за кордоном, роман молодого автора здобув широку опінію в засобах масової інформації – від беззастережного схвалення до категоричного неприйняття. Критика, така ж контроверсійна, як і читацька рецепція, не обійшла його увагою. Дописувачку видання “ЛітАкцент” блогерку Д. Харамурзу твір захопив динамічною оповіддю та виразною кінематографічністю [15]. Натомість В. Агеєва, досить скептична

у своїх оцінках, схильна бачити “страшенно аморфну інтригу”, утім зауважує й позитив: “<...> враження від Пучіні виписані справді гарно” [1]. Т. Петренко означила твір як інтертекстуальне полотно. Розглядаючи його концептосферу, дослідниця спробувала пов’язати її з шекспірівською традицією в літературі. Водночас вона зауважила фольклорно-фантастичне підґрунтя роману, спостерегла в образі головного героя Марка Задорожного “ледь вловимий зв’язок з іншим відомим українським Марком – Пекельним або Проклятим” [12]. У більшості відгуків ідеться про те, що заголовок твору відсилає свідомість читача до класичного іонаціонального зразка, а його зміст проектується на простір сучасної України. Однак послідовний діалог між словом і музикою в аналізованому романі А. Любки ще не був предметом окремої розмови. Брак інтермедіального підходу впливає на адекватне тлумачення прихованих сенсів, які зазвичай визначають поетику постмодерністського письма.

“Постмодерністські тексти, – слушно зауважує Л. Бербенець, – це гібриди, для яких прикметні не лише фрагментарність та інтелектуальність, а й контамінація літературних жанрів, з одного боку, та різних видів мистецтва та мультимедійних засобів, з другого” [2, 58]. Серед прикметних рис ідіостилу А. Любки – мультимедійність, накладання в межах одного тексту різних семіотичних рівнів, контамінування вербального й музичного творів, у результаті чого значно розширюються можливості мови як фіксатора конкретних життєвих подій. В інтерв’ю “*BBC News Україна*” автор зізнався: “Мені завжди хотілося написати роман, в якому існувала б театральна сцена. В цьому випадку – це сцена оперного театру. Хотілося обіграти можливість розгортання двох сюжетів одночасно і в книжці, і на сцені. І якимось чином ці два сюжети поєднати” [6]. Концептуальним складником роману стало давнє лібрето до “Мадам Батерфляй”, надруковане на початку минулого століття в “Руській правді” в Чернівцях (його віднайшов сам А. Любка).

Вербальний текст, на думку Д. Наливайка, апелюючи до кодів мови живописного чи музичного твору й трансформуючи ці коди “відповідно до своєї іманентності, тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості” [11, 21]. Сучасним інтермедіальним студіям притаманна термінологія, що вказує на синтез слова й музики в межах літературного твору: “музикалізація літератури” (В. Вольф), “тематизація музичного в літературному тексті” (К. Любколь), “музика звуків і образів” (Т. Еліот), “імітація музики в наративному тексті” (С. Маценка) тощо. Попри значну активізацію в сучасному літературознавстві інтермедіального підходу “питання багатовекторних діалогів літератури й музики, – на переконання Л. Горболіс, – на сьогодні залишається відкритим не лише в силу їх актуальності, а й тому, що подосі залишається не вповні усталеним поняттєвий апарат” [5, 23].

Роман “Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан” пропонує два рівні оповіді: буквальний і концептуальний, які сукупно становлять ідейну цілісність. Важливо наголосити, що обидва потребують декодування. Верхній пласт тексту ґрунтується на конкретній ситуації, майже типовій для сучасної України, коли місцевий суддя Микола Зінченко в стані алкогольного сп’яніння збив своєю елітною автівкою молоду жінку – дружину оповідача Марка Задорожного – та безкарно втік із місця події. Від отриманих травм вона померла ще до приїзду швидкої. Ця трагедія, з якої розпочинається роман, відбувається в Ужгороді напередодні Різдва. За свідченнями автора, він свідомо вибрав топос цього міста, оскільки дуже добре орієнтується в розташуванні його вулиць і площ: “Я добре знаю, скільки треба їхати вулицею Соборанецькою, куди повернути, щоб доїхати до суду, і скільки це може зайняти часу. Для детективного сюжету ці дрібниці досить важливі” [6]. У тривіальній зав’язці

звучить мотив несправедливості світу, формулюється головна психоемоційна установка – оповідач повинен помститися: “Адже якщо не працює правосуддя, гра повертається на первісний рівень: око за око, життя за життя” [8, 7]. Ідея убити стає нав’язливою, герой одержимо рухається до здійснення задуманого.

Мотив помсти увиразнено, конкретизовано кількома наступними епізодами. Це зокрема стеження за суддею-вбивцею, перемовини з “майором” про снайперську гвинтівку, купівля мисливського ножа і нарешті замах на життя Зінченка. Однак в основі наративної структури роману лежить не лінійність викладу подій, а принцип психоаналітичної ретроспекції. Я. Голобородько зауважує щодо прози сучасних молодих авторів: “Їхня нова естетика ґрунтується не на діагностуванні, що із зображеного було чи могло бути, а на переживанні того, що відбувалося в закапелках душі, підсвідомості, психіки як автора, так і його героїв” [4, 100].

Оповідь і надалі обертається навколо планованої помсти – акту, який має статися, але віддаляється через рефлексії героя-оповідача. Від загибелі коханої жінки до здійснення замаху минає п’ять місяців. Цей чітко конкретизований час убирає події від грудневого передріздвяного вечора до пори цвітіння в ужгородських парках японської сакури. Емоційна тональність роману визначається екзистенціалом болю. Триєдність утрати, почуття провини й жаги помсти цілком закономірні, адже йдеться насамперед про травмовану психіку героя. Сюжет будується на зіткненні еротичного й танатологічного: якщо раніше поведінка героя детермінувалася категорією Еросу, то після втрати коханої його внутрішній розпач і спустошеність означаються Танатосом. “Горе – а радше шок, бо справжнього горя я не встиг відчутти, ще не повірив до кінця в те, що сталося, – скрутило мене в баранячий ріг, ремигнуло й виплюнуло в холодну порожнечу квартири. Я залишився сам, і всі інстинкти, бажання й потреби зачаїлися десь глибоко всередині” [8, 53]. Думки героя-оповідача можна зіставити з філософією Г. Марселя, котрий писав: “Смерть коханої істоти, з якою я підтримував глибоке екзистенційне спілкування, постає передовсім як порожнеча, як розрив. Незворотним чином я залишаюся сам. Самотність перед лицем смерті здається абсолютною – самотність як померлого, так і того, хто пережив його” [9, 186].

Події роману розгортаються в інтертекстуальному діалозі з оперою Джакомо Пучіні “Мадам Батерфляй”, відтак саме зміст опери стає активним складником творення сенсів. “Перехід з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту до іншої на якомусь внутрішньому структурному рубежі, – наголошує Ю. Лотман, – закладає основу генерування смислу” [7, 66]. Другий змістовий пласт (опера Пучіні) варто розглядати як психологічне, а радше психоаналітичне підґрунтя художнього тексту. За своєю природою “Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан” – це метароман, його текст вторинний щодо тексту “Мадам Батерфляй”. “Створений автором текст, – писав П. Тороп, – може стати вихідним текстом (прототекстом) для величезної кількості людей – критиків, учених, педагогів, перекладачів, інших авторів, журналістів та <...> звичайних читачів, усі вони можуть створити власні вторинні за природою тексти, тобто метатексти” [13, 111]. Заголовок роману активізує класичний мистецький досвід, інформуючи про один із найдраматичніших творів світового оперного мистецтва. Назва як виразник авторського коду практично завжди передбачає ефект розкручування спіралі в процесі читання твору. І. Гальперін називає заголовок компресованим нерозкритим змістом тексту: “Його можна метафорично відобразити у вигляді закрученої пружини, що розкриває свої можливості в процесі розгортання” [3, 133].

Зміст опери Пучіні “Мадам Батерфляй” відомий. Американський поручник Пінкертон, перебуваючи на службі в японському місті Нагасакі, купує собі дружину з місцевих аборигенів. Уражений чистотою і красою Батерфляй, американець закохується у свою куплену дружину, хоча й розуміє, що майбутнього в них немає, адже шлюб янки й варварки юридично недійсний. Із часом Пінкертон від’їздить на батьківщину, де законно одружується, і повертається до Японії аж за три роки, щоб забрати в Батерфляй їхнього сина. Завершення історії Чіо-Чіо-Сан трагічне. Занадто тендітна для жорстокого світу, вона скоряється невблаганній долі. Змушена віддати дитину чужій жінці та колишньому чоловікові, Чіо-Чіо-Сан від розпуки зводить рахунки з життям. Тема смерті мадам Батерфляй у межах сюжету роману А. Любки пов’язана з тим болючим слідом, який у серці й психіці оповідача лишила його кохана Ралука. Опера Пучіні була її улюбленою оперою. “Стосунки наші, – згадує Марк, – почалися з опери” [144]. Молоде подружжя передивилося “всі її постановки у відомих театрах світу, які змогли знайти в інтернеті” [8, 231]. Великим святом для обох було відвідання Варшавського й Бухарестського оперних театрів, де ставили “Мадам Батерфляй”. Свідченням небуденного захоплення оперою великого італійця було послідовне вивчення її української рецепції, зокрема історії взаємин Пучіні й Соломії Крушельницької. Досить органічним видається свідчення наратора про віднайдення ним першого українського перекладу лібрето, “який у 1909 році виконав Степан Чарнецький, а опублікував Йосип Стадник у друкарні “Руської Ради” в Чернівцях” [8, 231]. В автокоментарі А. Любка пояснював: “Це дуже милий переклад, бо це така давня західноукраїнська мова. Такий покутський діалект з околиць Снятина. Це просто перлина. І я кілька разів процитував його в романі” [6]. Захоплення і автора, і героя-наратора цим твором визначило ще й стилістичний вектор оповіді. Деякі фрази з цього перекладу настільки припали до душі Марку Задорожному, що він став використовувати їх як закодовані маркери своїх почуттів. “Наприклад, коли Ралука занадто мене критикувала, я коментував це словами Пінкертона з перекладу Чарнецького: Річ знана, що в язиці вся жіноча сила <...>

А коли хотів їй зробити комплімент, вигукував його ж фразу: Се перла пречудова!” [8, 232].

Згадки про те, що Ралука записана в телефоні Марка як Чіо-Чіо-Сан, а на рингтоні її мобільного незмінною була арія Чіо-Чіо-Сан у виконанні Марії Калас, також сигналізують про дотичність твору до простору оперного шедевр. Оповідач зумисне не дистанціюється від змісту театрального твору, бо чітко розуміє: “<...> у театрі ролі грають не лише на сцені, найбільше акторства – в глядацьких рядах, і чим дорожча зона, тим більше зазвичай лицемірства” [8, 239]. Як не навести тут Шекспірівські слова, що цілий світ – це сцена?

Музичний текст дозволяє відстежити мінливості змісту художнього тексту як на буквальному, так і на концептуальному рівнях. Опера впливає на оповідача з більшою силою, ніж живе спілкування з оточенням. Подеколи історія мадам Батерфляй проковує порівняння долі наратора з долею оперної героїні. Почута арія спонукає оповідача до асоціативних паралелей із власним життям. У змісті лібрето він знаходить майже буквальні відповідники подіям свого життя. Сценічні переживання мадам Батерфляй про долю сина зроджують у свідомості Марка думки про власну ненароджену дитину. Раніше, у попередньому житті, незапланована вагітність Ралуки стала для героя-оповідача чимось дуже невчасним, і він лише думав над тим, як делікатніше схилити дружину до аборту. Тепер, після її смерті, він не може простити собі необдуманого вчинку: “Коли арія закінчилася, а музика вкотре стихла, я згадав про аборт. Про той

останній доказ кохання, який міг мені залишитися після Ралуки. <...> Якби я не виявився слабкодушним невдахою, то і в нас із Ралукою була б дитина” [8, 244]. Отже, спів мадам Батерфляй – це не лише засіб розширення художньої реальності, а й ретранслятор душевних переживань самого наратора. Музика як текст у тексті увиразнює його фізичний та емоційний стани: “Я заплющив очі й наслухав. Потекли сльози, але було таке враження, ніби вони течуть всередину моєї голови, солонять мою свідомість. Батерфляй співала, кришачи голосом повітря <...>” [8, 245]. Музика відлунує на тих регістрах душі, на яких, за словами І. Франка, “свідоме граничить з несвідомим” [14, 130]. Формується наростаючий темп емоцій. Результатом неконтрольованих почуттів під час перегляду сценічного дійства стає хворобливий, майже істеричний приступ, який затьмарює свідомість Марка. Серед публіки йому ввижається Ралука, він кидається до неї, переконує свідків, що то його дружина, що вона жива, що він чує її голос. Утрата тягне за собою зміну погляду на буття аж до психічних зсувів. Розщеплена свідомість відмовляється прийняти страшну правду. Герой потрапляє до психіатричної румунської клініки. Драма, що сталося з молодим подружжям, переноситься у внутрішній простір оповідача.

Герой-оповідач не виправдовує себе, навпаки, він сам собі й прокурор, і суддя: “Це я був винен в усьому. Той фатальний грудневий вечір ми з Ралукою могли провести інакше, не там, разом. Навіть найменша деталь могла змінити все. Чому я не поїхав по неї на роботу, чому вона вночі мала добиратися додому сама? Чому я навіть не подзвонив їй, не запитав, коли буде?” [8, 57]. Ці питання наприкінці твору відлунують у словах судді Зінченка: “Вона поверталася сама з роботи. Ви сиділи вдома і навіть не знали, де вона була, так записано у свідченнях, які ви склали поліцейському. Зимова ніч, а ви не цікавитеся, де ваша дружина, вам байдуже” [8, 328].

Історію Батерфляй можна розглядати ще й як корелят душевного стану Ралуки. Саме за допомогою опери ретранслюється інформація, що розкриває почування молодої жінки незадовго до фатального кінця. У змісті опери, ніби в дзеркалі, відбивається її власна жіноча тотожність. Сприйняття подій крізь призму музичного коду призводить до радикальної зміни змісту перших сторінок твору, і провина судді, викладена на цих сторінках, стає не такою вже й незаперечною. Виникає припущення, що жінка могла вчинити самогубство, що вона “сама вибігла назустріч колесам” [8, 331]. Музичний код Пучіні допомагає прояснити загадкове в поведінці загиблої. Чому Ралука так любила цю оперу? Імовірно, вона також почувалася дуже самотньою в чужому місті, чужій країні, не мала ні друзів, ні щирих приятелів, та й начебто люблячий та уважний чоловік не завжди переймався душевними переживаннями дружини. Більше того, він маніпулював її свідомістю, спонукаючи до необдуманих учинків, навіть таких, що загрожували життю. Епізод сходження на вершину Олімпу показовий у цьому плані.

Оперні вкраплення, уносячи певну хаотичність у словесний текст, водночас прояснюють низку аспектів, прихованих за лаштунками ідейної, сюжетної, образної, причинно-наслідкової впорядкованості. Якщо перша частина роману, де йдеться про загибель молодої жінки, і де все, здається, однозначне та зрозуміле, уписується в контекст криміналістичної документалістики, то прикінцевий розділ нагадує пазл із натяків та алюзивних припущень. Автор не поспішає декодувати текст, це має зробити реципієнт, утягнений у гру віднаходження прихованих сенсів. Останні сторінки роману переконують у тому, що іноді дорога помсти може набувати функції духовного катарсису. У пам’яті залишається зізнання судді Миколи Зінченка, а також реакція Марка Задорожного на почуте. І потерпілий, і його антагоніст знову згадують

спопеляючий погляд Ралуки – Чіо-Чіо-Сан: “І погляд, її погляд, – вів далі суддя. – Я не можу його забути, він стоїть перед очима завжди, весь час. Коли засинаю, я бачу її обличчя, яке вирвали фари з вуличної темряви. Як вона дивиться на мене. Я засинаю і бачу його, я прокидаюся з ним. Той погляд свердлить мене” [8, 331]. Подібне відчуває й оповідач: “Заплющив очі, але все одно бачив перед собою Ралуку, її погляд. Вона палила й мене. Я горів, мозок мій закипав” [8, 332]. Образ, заявлений у заголовку й активно повторюваний у різних контекстах, ставши своєрідним камертоном, провокує революцію в сприйнятті інформації, яка почерпнута з першої, власне кримінальної частини роману.

Отже, сцена, музика, зокрема оперні арії – органічні складники поетики аналізованого твору. Саме вони розширюють уявлення реципієнта про те, що заслуговує бути виокремленим із масиву подій і явищ. У межах роману музичний і вербальний тексти не просто нашаровуються один на одного, вони активно співдіють. За рахунок уведення в текст фрагментів опери інтелектуалізується й психологізується авторська нарація. Інкorporація, уведення музичного начала у вербальний текст сприяє розкодуванню прихованих сенсів. Опера не просто оркеструє реалізовану А. Любкою класичну тему помсти, вона коригує авторський текст, збагачує його своєю енергією, породжує ефект підтекстовості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Книга року BBC: Мемуари молодого сноба. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46029432>
2. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича // Слово і Час. – 2007. – № 2. – С. 49–59.
3. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. – Москва: Наука, 1981. – 140 с.
4. Голобородько Я. Ді-джей української прози Сергій Жадан // Слово і Час. – 2010. – № 10. – С. 100–107.
5. Горболіс А. Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення // Слово і Час. – 2018. – № 6. – С. 22–32.
6. Корба Г. Андрій Любка: іноді романи треба висиджувати, як квочка. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46129908>
7. Лотман Ю. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. – 704 с.
8. Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан. – Чернівці: Меридіан Черновіц, 2018. – 336 с.
9. Марсель Г. Опыт конкретной философии / пер. с фр. – Москва: Республика, 2004. – 224 с.
10. Маценка С. Метаистецтво: словник досвіду терміноворотення на межі літератури й музики. – Львів: Априорі, 2017. – 120 с.
11. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Вид. Дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
12. Петренко Т. Гамлет, принц закарпатський, в романі Андрія Любки “Твій погляд, Чіо-Чіо-сан”. URL: <http://www.chytomo.com/hamlet-prynys-zakarpatskij-v-romani-andriia-liubky-tvij-pohliad-chio-chio-san/>
13. Торон П. Тотальний переклад. – Тарту: Издательство Тартуского университета, 1995. – 220 с.
14. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – Київ: Рад. письменник, 1969. – 191 с.
15. Харамурза Д. “Твій погляд, Чіо-Чіо-сан”: напруга й актуальність. URL: <http://litakcent.com/2018/11/01/tviy-poglyad-chio-chio-san-napruga-y-aktualnist/>

REFERENCES

1. Aheieva, V. *Knyha roku BBC: Memuary molodoho snoba*. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46029432> [in Ukrainian]
2. Berbenets, L. (2007). *Tekst-pastysh u tvorchosti Yurii Andrukhovycha. Slovo i Chas, 2*, 49-59. [in Ukrainian]
3. Halperyn, Y. (1981). *Tekst kak obiekt linbvsticheskoho issledovaniia*. Moskva: Nauka. [in Russian]
4. Holoborodko, Y. (2010). *Di-dzhei ukrainskoi prozy Serhii Zhadan. Slovo i Chas, 10*, 100-107. [in Ukrainian]
5. Horbolis, L. (2018). *Iz sekretiv tvorchosti Volodymyra Korniiuchuka: intermedialnyi vektor osmyslennia. Slovo i Chas, 6*. 22-32. [in Ukrainian]
6. Korba, H. *Andrii Liubka: inodi romany treba vysydzhuvaty, yak kvochka*. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46129908> [in Ukrainian]
7. Lotman, Y. (2000). *Semiosfera*. Sankt-Peterburh: Iskusstvo SPB. [in Russian]
8. Liubka, A. (2018). *Tvii pohliad, Chio-Chio-san*. Chernivtsi: Meryidian Chernovits. [in Ukrainian]
9. Marsel, H. (2004). *Opyi konkretnoi filosofii*. Moskva: Respublika. [in Russian]
10. Matsenka, S. (2017). *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury i muzyky*. Lviv: Apriori. [in Ukrainian]

11. Nalyvaiko, D. (2006). *Teoriia literatury i komparatyvistyka*. Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
12. Petrenko, T. *Hamlet, prynts zakarpatskyi, v romani Andriia Liubky "Tvii pohliad, Chio-Chio-san"*. Retrieved from: <http://www.chytomo.com/hamlet-prynts-zakarpatskyj-v-romani-andriia-liubky-tvij-pohliad-chio-chio-san/> [in Ukrainian]
13. Torop, P. (1995). *Totalnyi perevod*. Tartu: Izdatelstvo Tartuskoho unyversyteta. [in Russian]
14. Franko, I. (1969). *Iz sekretiv poetychnoi tvorbosti*. Kyiv: Rad. pysmennyk. [in Ukrainian]
15. Kharamurza, D. *"Tvii pohliad, Chio-Chio-san": napruba i aktualnist*. Retrieved from: <http://litakcent.com/2018/11/01/tvij-poglyad-chio-chio-san-napruga-y-aktualnist/>. [in Ukrainian]

Отримано 4 квітня 2019 р.

м. Кам'янець-Подільський



Марина Рябенко

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.06.62-73
УДК 821.161.2-3.09

КОМБАТАНТСЬКА ПРОЗА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ЖАНРОВІ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Упродовж останніх років в українському літературному просторі з'явилася велика кількість різножанрових текстів, що звертаються до опису сучасних воєнних дій на Сході країни. Серед авторів цих творів кількісно переважають ті, які до війни не мали письменницького досвіду. Вони передусім звертаються до самоописових наративів, що їх можна класифікувати як еґо-документи (щоденники, спогади) та еґо-тексти (автобіографічна художня проза та есеїстика). У статті проаналізовані жанрові та художні особливості комбатантської прози, наголошено на відмінності сучасної воєнної літератури від радянської лейтенантської прози, запропоновано визначення комбатантської прози.

Ключові слова: воєнна проза, комбатантська проза, жанр, еґо-текст, еґо-документ, художньо-документальний наратив.

Maryna Riabchenko. Combatant Prose in Modern Ukrainian Literature: Genre and Stylistic Features

During the last few years a significant number of texts covering a huge range of genres appeared within the Ukrainian literary community with a purpose to depict the recent events of the war taking place in the East of the country. The most complete list of such literary texts created by Anna Skorina has more than 400 positions. It includes poetry, fiction, essays, diaries, non-fiction (documentaries and political researches), photo albums and, surprisingly, comic books and a graphic novel. Moreover, the list is permanently updated. There are both civilians (writers, journalists, volunteers) and combatants among the authors of the texts. The prose written by the latter group of authors is an important and interesting phenomenon of the modern Ukrainian literary process. The group includes professional writers conscripted into Ukrainian Armed Forces or enlisted in the Volunteer Battalions as well as authors without pre-war experience of being related to the literary beau monde. To a certain extent their texts belong to documentaries or to the literature of fact. Most authors resort to self-descriptive writing for comprehending their recent experience and psychological changes it caused. These works can be classified as ego-documents (diaries, memoirs) and ego-texts (autobiographical fiction and essays). Genre diffusion is a characteristic feature of memoirs and autobiographical prose, the combatant prose being no exception. Such popular fiction genres as comic books and graphic novels must be considered a rather interesting practice within modern military literature. The paper emphasizes the incorrectness of identifying modern combatant prose with so-called lieutenant prose, the Soviet literary phenomenon, as these groups of texts have essential differences that exceed by far their common features.

Keywords: combatant prose, genre, ego-text, ego-document, memoirs and autobiographical narratives.

Проза від військових не нове явище для української літератури. Упродовж ХХ ст. лави літераторів часто поповнювали бійці, які повернулися з полів війни. Так сталося після Першої світової, коли твори С. Васильченка, К. Поліщука,