

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОЇ СУЧАСНОЇ ГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студентка 411 групи

Спеціальність: 014.1 Середня освіта
(Українська мова та література)
Освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Українська мова та
література)»

Піддуба Олена Леонідівна

Керівник : кандидатка філологічних наук,
доцентка Демченко А.В.

Рецензент : доктор філологічних наук,
професор Олексенко В.П.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Мистецтво графічної прози у світовому літературному вимірі	7
1.1. Європейські та американські комікси: генеза та еволюція.....	7
1.2. Специфічні риси східних коміксів.....	13
1.3. Національний та інтернаціональний характер українського коміксу.....	19
РОЗДІЛ 2. Український графічний роман: експерименти, специфіка зображення, національні теми	27
2.1. Національний характер графічного роману «Герой поневолі».....	27
2.2. Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова.....	32
2.3. «Мороки» О. Михеди та С. Мельник: вербальний та візуальний експеримент.....	36
2.4. «Воля» – комікс про альтернативну українську історію.....	44
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	57

ВСТУП

Актуальність теми. Візуальність на сьогодні є провідним каналом сприйняття. Дослідження свідчать, що людина краще сприймає інформацію через зображення. Це підтверджує популярність графічної літератури серед молодого покоління та поява все більшої кількості креолізованих текстів у творчому доробку митців. Комікс для світової мистецької спільноти – це порівняно новий вид мистецтва, а власне український творчий доробок тільки з 10-х років XXI століття і до сьогодні проходить етап становлення власної традиції коміксу.

Комікс – це комбінація вербального та невербального змісту, що мають тісні смислові відношення між собою, об'єднаного певним сюжетом. Становлення ознак графічної прози на світових континентах проходить по-різному. Одні переймають досвід домінуючої школи, інші диктують тенденції, але кожен із світових провідних представників мають свої характерні ознаки. Українська креолізована література зараз проходить етап вироблення характерних рис, і цей процес відзначається своїми особливостями, що пов'язано з подоланнями тих стереотипних бар'єрів, що насаджувались десятиліттями українській творчій і науковій спільноті. Отже, хоча комікси й вважаються масовим мистецтвом, але про масовість на теренах України говорити поки зарано. Тому обрана тема наукового дослідження видається нам досить актуальною та перспективною.

Мета і завдання дослідження полягає у з'ясуванні особливостей української сучасної графічної прози, зокрема її експериментального характеру, специфіки зображення та тематики.

Для виконання мети дослідження слід виконати такі **завдання**:

- порівняти та проаналізувати тлумачення поняття «комікс» зарубіжними та вітчизняними дослідниками;

- проаналізувати історичну парадигму становлення графічної прози у провідних школах коміксів та в Україні;
- виокремити характерні ознаки для кожної провідної країни в галузі графічної прози, порівняти з українською традицією;
- класифікувати вітчизняні комікси за тематичними та жанровими ознаками;
- проаналізувати перспективи розвитку жанру в Україні;
- розкрити особливості графічного роману «Герой поневолі»;
- дослідити національну парадигму коміксу «Захар Беркут»;
- охарактеризувати артбук «Мороки»;
- з'ясувати специфічні особливості коміксу «Воля».

Об'єктом дослідження є сучасна графічна проза, зокрема такі зразки графічної літератури, як «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова, «Герой поневолі» К. Горішного та М. Тимошенка, комікс «Воля», артбук «Мороки» О. Михеда та С. Мельник.

Предметом дослідження є специфічні особливості та ознаки сучасної української графічної прози.

Під час написання наукової роботи використанні такі **методи дослідження**, як культурно-історичний, структурно-системний, порівняльно-історичний, історико-типологічний.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що запропоновані методологічні підходи можуть використовуватись при аналізі поетики сучасних творів. Одержані результати можуть знайти застосування у вузівських курсах «Історія української літератури», «Інтермедіальні студії», спецкурсах, присвячених специфіці графічного роману, під час проходження педагогічної практики у школі, при підготовці до написання випускних та курсових робіт, рефератів.

Апробація роботи. Основні положення наукового дослідження обговорювалися на кафедрі української літератури Херсонського державного університету.

Матеріали випускної роботи апробувалися у доповідях на наукових конференціях: «Національний та інтернаціональний характер українського коміксу» на другому Міжнародному конгресі «Люди, влада і політика» (Київ, 26-28 вересня 2019 року), «Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова» на Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах» (Херсон, 29-31 жовтня 2019 року), «Національний характер графічного роману «Герой поневолі»» на Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (Переяслав, 31 жовтня 2019 р.), «Особливості графічного роману К. Горішного та М. Тимошенка «Герой поневолі»» на Всеукраїнській інтернет-конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Українська культура в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2020 рік).

Публікації. 1. Національний та інтернаціональний характер українського коміксу. 2nd *International Congress on People, Power and Politics*, м. Київ, 26-28 вересня 2019, Київ, 2019. С. 114-115.

2. Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова. *Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах* : збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, м. Херсон, 29-31 жовт. 2019, Херсон: ХДУ, 2019. С.168-173.

3. Національний характер графічного роману «Герой поневолі». *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* : матеріали Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конференції, м. Переяслав, 31

жовтня 2019, Переяслав : Переяслав-Хмельницький ДПУ ім. Г. Сковороди, 2019. С. 358–362.

4. Особливості графічного роману К. Горішного та М. Тимошенка «Герой поневолі». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених м. Запоріжжя, 2020, Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 82–84.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО ГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ У СВІТОВОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ВИМІРІ

1.1. Європейські та американські комікси: генеза та еволюція

Із другої половини ХХ ст. популярність графічної прози зростає. Пояснюється це тим, що «сучасна людина отримує і краще засвоює інформацію через візуальний канал сприйняття. Тому популярними серед молоді є графічна проза й інші види креолізованих текстів» [31, с. 358]. Дослідниця С. Підпригора зауважує: «Поява візуальної літератури спричинена зміною культурної парадигми, що відбувається на початку ХХ століття, коли авангардистські, модерністські течії почали «розгерметизацію» мистецьких меж, спричинену інтермедіальними процесами» [34, с. 224]. Тож, у динамічному, високотехнологічному, інформаційно перенасиченому світі у середньостатистичного споживача викликають інтерес неординарні витвори мистецтва, до них відносимо і графічну літературу загалом.

Н. Коваль визначає комікс так: «Комікс – послідовність малюнків, зазвичай, із короткими текстами, які створюють певну зв'язну розповідь. Тексти мають специфічну форму «мовної бульки», яка передає мову чи думку персонажа, заголовки і титри» [16, с. 62]. На погляд О. Шамаріної: «Одна із причин популярності коміксів – з їх допомогою підліток отримує відповіді на питання, котрі боїться або соромиться задати» [47, с. 23]. Тривалий час побутував стереотип, ніби графічна проза – це явище досить легковажне, що збіднює розумові можливості людини. Проте, дослідниця подає іншу думку: «Під час читання коміксів

мозок виконує роботу часом більш інтенсивну, ніж під час прочитання «нормальних книг». <...> Ми читаємо в них історію між кадрами, завдяки майже магичній якості людського розуму знаходити зв'язок між двома зіставлюваними картинками» [47, с. 24]. Таким чином, спростовується твердження, що читання графічної літератури призводить до деградації розумових здібностей.

Наприклад, історію появи коміксів Н. Космацька подає так: «Античні фрески та барельєфи в Єгипті, Греції чи Римі близькі за сутністю до коміксу, вони використовують послідовність малюнків як засіб оповісти історію» [22, с. 141]. Далі вчена зазначає: «Традиція розповідей у картинках сягає XVI–XVII ст., коли у Валенсії та Барселоні почали продавати картинки для народу, найчастіше на релігійну тематику. Це переказ життя святих у серіях невеликих гравюр, віддрукованих на аркушах кольорового паперу» [22, с. 141]. А ось Н. Коваль зауважує: ««Історичним коміксом» можна назвати Колону Траяна – пам'ятку античного Риму...<...> Унікальність Колони Траяна полягає в тому, що барельєфна стрічка, яка зображує сцени двох давньоримських компаній Траяна, є на цей час єдиним повним (графічним) описом тодішніх подій» [16, с. 62]. Щодо питання походження коміксу, то П. Пухарев запевняє: «Комікс не може взагалі бути національним видом мистецтва. Він наднаціональний, бо зрозумілий для кожної людини» [37]. Таким чином, стверджуємо, що люди здавна мали потребу у графічному фіксуванні подій незалежно від історичної доби, нації тощо.

Єдиної думки щодо виникнення першого у сучасному розумінні коміксу у дослідників немає. Так, Н. Космацька твердить, що хронологічно перший зразок графічної прози – це серія Т. Роуландсона про пригоди доктора Синтаксиса, що публікували у газетах з 1812 до 1821 [22, с. 142.]. Натомість А. Сонін вважає, що народження першого

коміксу пов'язано з іменем швейцарського педагога Р. Тепфера, який із 1825 р. створює серію розповідей, що супроводжуються ілюстраціями, для своїх учнів» [40, с. 21]. Н. Коваль вважає, що «бельгійський комікс-центр бере за основу [в питанні виникнення в сучасному розумінні першого коміксу] стрип автора Річарда Ф. Аутколта (Richard F. Outcault), що з'явився у 1896 р. Своїм основним аргументом вони визначають перенесення діалогів в окремі хмарки, як ознаку виникнення нового жанру» [16, с. 6]. Є. Харитонов дотримується думки, що «Найпопулярніший попередник сучасного коміксу – німецький поет і графік Вілгелбм Буш (1832–1908) – ілюстрував свої вірші серією малюнків, які відображають сюжетну лінію поетичної оповіді» [43, с. 271]. Як бачимо, питання походження коміксу і на сьогодні є відкритим, а думки науковців вагомо різняться.

У попередніх своїх дослідженнях ми фіксували, що «сучасне покоління сприймає інформацію візуально якісніше, здатність концентрації уваги у нього послабилася, тому, як правило, діти ХХІ ст. читають мало. Щоб викликати інтерес у модерного реципієнта до вітчизняної історії та літератури, автори вдаються до експериментів. Таким чином, доступність інформаційних технологій справила вплив на сучасну літературу. Креолізація тексту має характер масовості» [32, с. 83]. Графічна література набуває масовості із середини ХХ століття. Посприяла цьому американська супергероїка, що і зараз на часі, тому у пересічної людини поняття «комікс» асоціюється з США, Суперменом, Бетменом, Джокером тощо. «Але в Америку комікси прийшли із європейських газет» [43, с. 271], – запевняє Є. Харитонов. Такий успіх цього жанру, на наш погляд, зумовлений тим, що поринаючи у світ суперможливостей, читачі ототожнюють себе з головним героєм, який долає будь-які перешкодами. Б. Філоненко вказав на соціальне значення американських коміксів: «Декілька років до появи телебачення в

Америці комікс був найважливішим видом мистецтва. Тоді супергерої відігравали важливу роль для Америки, бо виконували соціальну функцію. У перших коміксах про Супермена герой вирішував проблеми Другої світової війни: летів до Німеччини і викрадав Гітлера, летів до Росії і викрадав Сталіна, а потім приводив їх до суду. Також існує версія, що Супермен допоміг багатьом американцям пережити холодну війну. Бо коли люди боялися атомної бомби, комікси протиставляли щось цій загрозі і морально підтримували населення» [37]. Із поглядом П. Пухарева погоджується й Є. Харитонов: «Можливо, це була захисна реакція уяви на нескінчену низку негараздів і потрясінь кризових часів» [43, с. 273]. З плином часу на заміну культу супергероя приходять історії про пересічних людей, які чи шляхом тренувань, чи за допомогою вродженого таланту фактично отримують надможливості. Це, наприклад, такі персонажі, як Зелена Стріла, Бетмен, Залізна людина.

Комікс-індустрія «країни можливостей» на сьогодні є домінуючою, з нею можуть конкурувати хіба що азійські школи (манхва, манга, маньхуа). Найбільш відомими компаніями, які займаються виготовленням коміксів у США, є DC та Marvel. Наразі серед поціновувачів точиться дискусія щодо переваг однієї компанії над іншою. Такі персонажі, як Халк, Залізна людина, Капітан Америка та інші належать компанії Marvel, а Флеш, Харлі Квін, Аквамен та інші – до DC.

Щодо суто європейського коміксу, то варто підкреслити, що потужними центрами його є Франція, Італія та Бельгія. «Тут графічні романи стають бестселерами, а прибутки від їх продажів перевищують 200 млн. євро на рік» [16, с. 62]. Основоположниками європейської традиції графічних романів є Емануель Пуаре, Жорж Коломб, Андре Франкен, Поль Кювальє та ін. Підкреслюючи свою автентичність, інакшість, франко-бельгійські коміксисты принципово відмовляються

від американської термінології та замінюють назву «комікс» на «мальована стрічка» (дослівний переклад з французької). Іспанія, наприклад, іменує свої комікси як *tebeo*, назва походить від іспанського періодичного видання коміксів ТВО. Проте, європейські комікси не позбавлені впливу американської школи коміксів. За словами Н. Коваль, «наприкінці 1970-х рр. їх спіткали революційні зміни. <...> Комікси <...> були дорослими в усіх сенсах. Відверті, нерідко жорстокі, повні сюрреалістичних образів і незвичайних стилістичних експериментів» [17]. У цей час європейські комікси асоціювалися з еротикою, насильством, сюжети були провокаційними. «Скандальний» період представлений такими творами, як «Барбарела» французького автора Жан-Клода Фореста, «Іграшка», «Золотий вісліук» італійського художника Міло Манари тощо. Із цього приводу Д. Комм зазначає: «Не лише зухвале порушення будь-яких табу сприяло міжнародній славі *fumetti* [15]. Велике значення мала також витончена техніка малюнка, що, втім, не здається особливо дивним, враховуючи величезну традицію Італії у сфері зображальних мистецтв. У коміксах 60-х тодішні художники ще інколи намагалися імітувати аскетичний стиль американських аналогів, але із кожним роком *fumetti* ставали все більш бароковими за духом. <...> важко не здивуватися складності композиції і драматичній виразності малюнка навіть у не найбільш популярних *fumetti* тієї епохи» [15]. На основі багатьох коміксів цього періоду були відзняті фільми, а саме: «Барбарела», «Ізабела – повелителька дияволів», «Баба Яга», «Гра з вогнем» та інші.

Н. Космацька запевняє: «Масова популярність коміксу у Франції пов'язана з тим, що мальовані історії, поряд із суто дитячими сюжетами, відшукали цікаві теми для підлітків, а згодом і для дорослих. Зокрема, 1959 року виходить журнал «*Pilote*», який знайомить читачів з новими суто французькими героями: *Barbe-zrouge*, *Blueberry*, *Iznogoud* та

Asterix» [21, с. 17]. Фактично питомими рисами європейських коміксів є пригодницькі мотиви та «добрий» гумор, що ілюструє відомі у світі, через екранізацію, «мальовані стрічки» про пригоди Астерікса та Обелікса, смурфіків. Також характерною рисою виступає лаконізм макетування, реалістичний спосіб зображення.

Підкреслюючи відмінність та оригінальність європейських коміксів, Є. Харитонов зазначає: «<...> виробництво коміксів в Європі не анонімно-конвеєрне, коли, наприклад, над створенням чергових випусків «Людини-Павука» працює цілий штат найманих художників і сценаристів, а штучне, авторське» [44, с. 256]. О. Кунін виділяє різноманітні художні техніки, в яких працюють західні автори, як їх найголовнішу ідентифікаційну характеристику [24, с. 18]. Класиком європейського коміксу є французький художник Ж. Жиро, який був дизайнером таких кінострічок, як «П'ятий елемент», «Біг по лезу», «Чужий», йому належить анімаційний фільм «Володарі часу». Його журнал, присвячений коміксам, став широко відомий за кордоном та почав виходити англійською мовою в Америці під назвою «Heavy Metal».

Відомий на весь світ французький комікс М. Сатрапі «Персеполіс» вже увійшов у списки навчальних програм в Америці. Автобіографічний сюжет про дорослішання авторки в період Ісламської революції, що побачив світ у 2000-му році, не залишив нікого байдужими. За мотивами коміксу у 2007-му році вийшов однойменний мультфільм, що був високо оцінений на Канському фестивалі.

Практикують західні коміксистки й адаптації біографій класиків під форму коміксу. Так, із життям та творчістю А. Камю і В. Гюго можна познайомитись у проектах «Камю. Між справедливістю та матір'ю» та «Віктор Гюго. Кордони вигнання».

Як показує дослідження, креолізовані тексти популярні в усьому світі. Найпотужніші школи коміксів конкурують між собою, привертаючи увагу сучасників своїми оригінальними надбаннями. На наш погляд, графічна література лише поповнюватиме ряди поціновувачів, адже мистецтво коміксу поєднує в собі різні канали сприйняття, що наповнює процес читання новими гранями.

1.2. Специфічні риси східних коміксів

Манга – це японські комікси. Існують інші назви азійських графічних романів залежно від країни видання, але істотних відмінних ознак від основного представника у них немає, оскільки створюються вже на основі усталеної традиції японської школи коміксів і наслідують її. Тому більшість до поняття «манга» відносять всі азійські комікси.

Зокрема П. Прядкін фіксує: «Прабатьком жанру вважають монаха Тоба, що жив у XI–XII століттях, який за допомогою малюнків розповідав історії про тварин-перевертнів, а також про неправедних монахів. Саме поняття «з'явилося на межі XVIII–XIX століть» [36, с. 29–30]. Є. Харитонов конкретизує – у 1814 році, коли «японський майстер кольорової ксилографії Кацусіка Хокусай створив першу серію робіт, названих ним «мангою»» [43, с. 271]. Але становлення у сучасному розумінні японських коміксів відбулося значно пізніше.

На сьогодні за мотивами популярних графічних романів виходить чимала кількість фільмів, а саме: «Бетмен», «Диво-жінка», «Супермен», «Флеш», «Костянтин: Володар темряви», «Хранителі», «Людина зі сталі», «Загін самогубців», «Аквамен» тощо. Виокремлюється серед загалу кінематографу аніме. Прихильників японської манги та аніме настільки багато, що набув поширення культурний рух під назвою «отаку». «Отаку» себе йменують ті, хто має вузьке коло інтересів,

пов'язане із мангою. Це може бути аніме, комп'ютерні ігри, косплей, колекційні фігурки, книги, створенні за мотивами улюблених коміксів. Велику роль тут відіграли «додзінсі». Фактично, «додзінсі» нагадують самвидав, але без політичного контексту.

Східні комікси та аніме на сучасному етапі перебувають у тісному зв'язку. Дзюнсукє Кіносіта стверджує: «Манга фактично є готовим мультфільмом в картинках, вона і була першоджерелом формування культури аніме» [14, с. 54]. Перше у світі аніме знайшли у 2005 році у антикварному проекторі. Воно створене у 1907 році невідомим автором. Це історія тривалістю у три секунди, намальована від руки на целулоїдній стрічці в 50 кадрів [14, с. 50]. За словами Ю. Магери, «можливо, витоки мистецтва аніме потрібно шукати у V–VI століттях. Саме тоді японці переймали китайські ієрогліфи, пристосувавши їх під граматику і фонетику рідної мови. <...> ідеографічне письмо базується на тому, що слова передаються за допомогою малюнків. Така форма подання інформації мала великий вплив на менталітет, сприяла формуванню у японців структурно-образного сприйняття навколишнього світу» [14, с. 50-52]. Тому показовим є те, що країни Європи та Америки, як правило, видають мангу не за оригінальним зразком, тобто справа на ліво, а пристосовують до традиційної форми. Хоча на сьогодні збільшується попит на книги, виданні за японським формою. Такий вектор уподобань сучасних читачів цілком виправданий: «60% всієї світової анімаційної продукції виготовляються в Японії і кожний тиждень виходять більш ніж 50 аніме» [14, с. 55]. Знаково, що східні комікси часто звертаються до історичних мотивів та праобразів, фольклору, завдяки цьому східна культура набуває масовості, мігрує і на інші континенти.

Значний вплив на культуру аніме мала саме західна культура. Для порівняння: «У звичайному випуску американського коміксу 35

сторінок і 124 ілюстрації. Манга видається у виді книг сторінок на 200» [36, с. 28]. Д. Кареліна пише: «У 1942 році в Токіо пройшов закритий показ диснеївської «Білосніжки». І це визначило подальший вектор розвитку мультиплікації в Японії, вагомо вплинувши на художні прийоми та зовнішність героїв – нетипову для цієї країни» [14, с. 54]. Її думку підтверджує П. Прядкін: «<...> вплив США відчувався в Японії буквально у всьому. Наприклад, у американських колег японські автори коміксів «перейняли принцип передачі мовлення героїв, так звані «хмарки», а також чіткий поділ на окремі кадри-малюнки» [36, с. 30].

Таким чином, характерними ознаками манги та аніме є динаміка кадрів, крупноплановість кульмінаційних сюжетних моментів, значна увага приділяється візуалізації звуків, гіперболізація емоційності та характерна зовнішність, зумовлена уявленнями прогресивних азійських країн щодо поняття краси: позитивні персонажі, як правило, змальовуються з великими, виразними очима, білосніжною шкірою, видовженими пропорціями тіла, дещо загостреними рисами обличчя, важливо підкреслити індивідуальність кожного, обов'язково наявність у головних героїв якоїсь атрибутики, впізнаваної риси характеру. Ці ознаки на початку 1950-х виокремив мангака Осаму Тедзука. О. Шамаріна підкреслює: «Герої коміксів малюються за відповідними схемами, які мають відбиток національної культури. Якщо персонажі американських коміксів, набуваючи героїчного статусу, стають взірцем фізичної досконалості, то для японських героїв важлива не сила м'язів, а сила духу, яка допомагає дисциплінувати волю та використовувати наявні ресурси максимально ефективним методом» [47, с. 24]. Як правило, японські комікси часто містять виховний аспект. Здебільшого схвалюються такі чесноти, як честь, справедливість, наполегливість, працьовитість, відданість дружбі, кохання, альтруїзм. Пов'язано це із філософією конфуціанства, буддизму, що поряд з іншими напрямками

філософії та релігії, поширювалась на східному континенті. Тому, за словами О. Куніна, «головне [в манзі] – не події, а переживання» [24, с. 18]. Через що нерідко японські митці переймають сюжети, образи, близькі до їх світовідчуття. Так, «японська художниця Нацуме створює картини в стилі «манга», зображуючи українських воїнів АТО/ООС як героїв японського аніме, починаючи з 2014. Вона, як і багато японців, захоплюється українськими бійцями, що дають відсіч російським окупантам. Дивовижно, але «українська тема» дуже популярна в Японії: японці з цікавістю вивчають нашу культуру, читають сучасну українську художню літературу, а ще з більшим ентузіазмом грають в ігри про АТО/ООС і навіть одягаються для цього в форму українських збройних формувань» [9]. Цей факт лише підтверджує думку про те, що у період світових інтеграційних та глобалізаційних процесів важливо зберігати свою культурну ідентичність.

Не секрет, що провідними країнами у сфері ІТ-технологій є саме країни Сходу. До цього числа входить і Південна Корея. Тож, вдалим прикладом впливу інноваційних технологій на літературу є вебтуни. Вебтуни – це корейські комікси, які базуються на принципах манги, але основа створення відрізняється, що дає можливість диференціювати їх. Відомо, що «Термін «вебтун» з'явився не одразу: спочатку користувачі називали їх webmic (від web і comics). Слово webtoon (web і cartoon) вперше з'явилося у корейських ЗМІ у 2000-му році» [45]. Це культурне явище один із приклад того, як прогресивність, внаслідок високої діджиталізації, стає ґрунтом для створення та розвитку нових жанрів у літературі, оскільки корейські комікси пристосовані лише для читання на смартфонах з доступом до Інтернету через свій особливий формат. Макет суттєво відрізняється: довгий вертикальний, непридатний для друку формат, дещо нагадує фотоплівку, але ідеально пристосований для гаджетів. М. Чевичелова констатує: «Це було зручно – автоматичне

перегортання, сортування за жанрами та авторами, повідомлення про вихід нових епізодів, можливість залишати коментарі, зум зображення. Комікси стали оформлювати цікавими анімаціями і навіть звуками» [45]. Особливістю також є те, що вебтуни, на відміну від манги, використовують колір у зображенні. Тож, інтернет-простір дав можливість експериментувати з формою, сприяв дифузії жанрів.

Г. Почепцов виділив головні характеристики коміксу: «лінійність викладу, концентрація не на всьому, а винятково на ключових ситуаціях, повна відсутність другорядного і зайвого» [35]. На наш погляд, для східного менталітету, а отже, і для манги та її різновидів, така характеристика не зовсім є актуальною. Не секрет, що в Азії існує культ природи, тому комікси країн Сходу значну увагу приділяють пейзажу, наділяють його смислом, наприклад, для відображення емоційного стану героя. Тому «другорядне і зайве», наприклад, для американської супергероїки, в якій акцент зміщується на динамічний сюжет, стає фактично ключовим для манги, де деталі відіграють значну роль у правильному декодуванні сюжету. Також С. Підпригора, характеризуючи комікс, вказує: «Структура коміксу передбачає розміщення 6-9 кадрів на сторінці та обсяг не більше 50 сторінок» [34, с. 234]. У манзі, як правило, один том вміщує близько 200-300 сторінок. Також більшість екземплярів коміксів світового доробку значно перевищують «ліміт».

Менталітет країн Сходу, зокрема Японії, став причиною такого феноменального розквіту та колосальної кількості виданої графічної прози в цих країнах. Відомо, що японці досить стримані, мають суворі регламенти поведінки, через відчутний тиск суспільства працюють понаднормово, унаслідок цього до японського словника введено термін «каросі», що означає смерть від перевтоми. Високі стандарти суспільства змушують людей фокусувати свою увагу на кар'єрі, тому

більшість населення страждає від самотності. Накопичені емоції та переживання знаходять свій прояв на сторінках манги. «<...> ці історії у картинках стали відкриттям і відстороненням для людей зрілих, достатньо освічених і занадто втомлених від вимушеної манірності у суспільстві», – підкреслює О. Шамаріна [47, с. 22].

Авторці Рьоко Ямагісі належить популярна манга у жанрі сьонен-ай (юнацьке кохання), що публікувалася протягом 1980–1984 рр., у сюжеті якої задіяні реальні історичні постаті – імператор Шьотоку та Сага но Емісі, який був його радником. «Шьотоку <...> поширював буддизм у Японії. Будучи поціновувачем витончених мистецтв, принц і сам писав вірші, і, як пасувало високоосвіченій людині вів теологічні і філософські розмови із придворними і зі своїм наперсником – все це доброчесно відображено у манзі» [47, с. 23]. У 1983 році комікс удостоївся премії видавництва «Коданся».

Яскравим прикладом символізму та звернення до міфології є манга під назвою «Крамничка жахів», що належить А. Мацурі. У центрі сюжету – загадковий граф Ді. Головний герой має свій зоомагазин, але незвичайний. Кожна тварина уособлює сподівання та надії кожного покупця. Щоб придбати «надію», покупець підписує контракт із власником, де чітко прописуються виконання трьох обов'язкових правил. У випадку порушення хоча б одного, тваринка стає «карателем» для господарів. Дослідниця О. Шамаріна порівнює порушення заборони із гріхопадінням Адама та Єви [47, с. 23]. Показово, що манга складається із 10-ти томів, які включають у себе 4 або більше глав. Назви всіх глав починаються із літери «D», як і ім'я графа. І тут розкривається символізм числа 4 («D» є четвертою літерою в англійському алфавіті): за уявленнями країн Східної Азії це число пов'язане зі смертю.

У 1975 році стартувала перша ярмарка японських коміксів – Комікет. На сьогодні це чи не найбільша ярмарка коміксів у світі, яка кожні півроку стикається із проблемою переповнення відвідувачів заходу, бо бажаючих потрапити на свято манги настільки багато. Тому японська школа коміксів представляє собою унікальне явище: не відмовляючись від своїх культурних традицій, завоювала мільйони прихильників в усьому світі.

1.3. Національний та інтернаціональний характер українського коміксу

Розвиток та становлення експериментальної літератури у цілому в Україні має досить специфічне підґрунтя. «У радянські часи та на пострадянському просторі дискусійним було питання про роль креолізованих текстів, взірцем вважалися унормовані, «правильні» форми літератури, тому склалося упереджене ставлення до «мальованих історій» як до явища поверхневого, суто розважального» [30, с. 114]. Тож фактично вітчизняна літературна критика негативно оцінювала такі форми літератури.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001 р.) поняття «комікс» визначається так: «<...> оповідь в картинках з коротким супроводжувальним текстом, найчастіше пригодницького характеру. <...> Споживання коміксів, як правило, виключає логічне мислення реципієнта, ігнорує його духовні потенції, спотворює і збіднює картину світу» [25, с. 265-266]. Тут відіграло свою роль і те, що на радянських теренах широко побутували карикатури (навмисне спотворені комічні зображення саркастичного характеру), які часто також застосовували форму традиційних коміксів, наприклад, вписаний текст у «мовну бульбашку». Тому не дивно, що тогочасне суспільство

сприймає комікси як щось поверхове. Хоча, за свідченням С. Харитонова, «Югославія у радянські часи була єдиною східноєвропейською країною з усталеною традицією і гучними іменами авторів графічної літератури» [43, с. 270]. Такий упереджений погляд на комікси, що пропонували радянські дослідники, на наш погляд, є недоречним. Можемо навести приклади знаменитих постатей, які мають в особистому творчому доробку графічну прозу, чий талант не викликає сумніву на мистецькій ниві: французький художник Ж. Жиро, англійський письменник Н. Гейман, американський художник Ф. Фразетта. У. Еко присвятив «дев'ятому мистецтву» окрему книгу, в якій виклав свої роздуми та дослідження стосовно графічної літератури.

Відзначимо, що комікси, як і книги та кіно, мають розгалужену систему жанрів. Тому серед «дев'ятого мистецтва», як і серед інших видів творчості, можна віднайти і шедеври, і зразки примітивної тематики. На противагу радянському трактуванню С. Макклауд, представник американської школи коміксів, тлумачить це поняття так: «Комікс – це ілюстративні та інші зображення, розміщені поруч в продуманій послідовності для передачі інформації та/або отримання естетичного враження від читача» [49, с. 9]. Підкреслюючи різні підходи до визначення природи графічної літератури, Н. Космацька акцентує увагу на тому, що «зарубіжні теоретики для опису коміксу використовують поняття “medium”, [і лише] зрідка “media” (від англ. medium <...> — засіб; спосіб, шлях)» [21, с. 15], підкреслюючи, що комікс в деякому сенсі, – це форма, спосіб викладу інформації.

Нами вже було зазначено, що «тривалий час тлумачення поняття «комікс» у вітчизняних та західних науковців суттєво відрізнялися. Нині дедалі більше українських дослідників відмовляються від колишнього заангажованого підходу до пояснення популярного жанру мистецтва» [31, с. 358]. Наприклад, дослідниця С. Підопригора у монографії

«Українська експериментальна проза ХХ-ХХІ ст: «неможлива» література» пише про комікс як про «складний, синтетичний вид мистецтва, що ґрунтується на медіакомбінації вербальних та невербальних компонентів; жанр масової літератури; жанр розважального медіа» [34, с. 234]. Авторка вказує: «Будучи надзвичайно популярним за кордоном, жанр коміксу в Україні поступово заповнює порожню лакуну, утворену за часів соцреалізму, хоча його повноцінному розвитку не сприяє наповненість українського книжкового ринку російською продукцією. Серед проблем, із якими стикається жанр коміксу, і порівняно малочисельна читацька аудиторія – культура читання коміксу, як і в усіх пострадянських країнах, не була сформована» [34, с. 243]. Але попри перешкоди, стереотипи, українські автори продовжують експериментувати з формою.

Для повного розуміння традиції та історії мистецтва української графічної літератури слід шукати витoki у творчості українських футуристів. «У художніх творах італійських (Т. Марінетті), російських (Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Хлебніков та ін.), українських (М. Семенко, А. Чужий) футуристів зображення стає невід'ємним від тексту, його не можна вилучити з твору без втрати естетичної та смислової цілісності», – зазначає С. Підпригора [34, с. 225]. Аналізуючи твори українських футуристів, О. Ільницький вказує: «У тексті, не лише вбачали знак. Текст набував у футуристів певних властивостей матеріальної речі, що надавало їхнім творам нової онтології. Одиниця значення не зводилася до окремого слова: до уваги брали також сторінку і рядок, так само, як розмір і розташування тексту» [13, с. 354]. Таким чином, можемо стверджувати, що «футуристи використовували такі ж принципи написання творів, що й автори коміксів. Зображення стає вагомою складовою художнього тексту:

форма, шрифт, місце в загальній композиції сторінки. Важливою для цих митців стає візуальність, її естетичний вплив на читача» [30, с. 115].

Цікавий погляд на походження українського коміксу висловили Г. Дегтярьова та О. Полешко. Дослідниці пишуть: «Щодо витоків коміксу в Україні, то з упевненістю можна стверджувати, що він органічно впливає з наївного українського живопису» [10, с. 10]. Для прикладу вони наводять підписи під портретами козака Мамає, під картинами М. Примаченко.

Особливістю становлення коміксів на теренах України є те, що вперше масово вони запроваджуються з дидактичною метою: з 2007 року на полиці книжкових крамниць потрапляє серія книг «Класні комікси». Це адаптація художніх творів класиків української літератури під форму графічної прози задля урізноманітнення навчального процесу. Із цього приводу С. Підпригора говорить: «подібне видання класичної літератури урізноманітнює читацьку практику, поживляє сприйняття та зацікавляє молоде покоління, уже звичне до засвоєння візуальної інформації» [34, с. 237]. Але «якщо ми хочемо зробити український комікс, потрібно створити коміксову культуру, доступну кожному» [37], – цілком слушно зауважує Б. Філоненко.

У своїй статті «Національний та інтернаціональний характер українського коміксу» ми зазначали: «Однією з провідних рис вітчизняних коміксів є переосмислення національних тем та образів, пов'язаних з добою козаччини, УНР тощо. Це, наприклад, такі комікси останніх років, як «Воля», «Даогопак», «Козаки на орбіті» тощо» [30, с. 115] Зокрема, Ю. Пушненко, так характеризує графічний роман «Воля»: «Концептуальна мета такого розважального підходу полягає у прагненні зацікавити масового читача, насамперед школярів та молодь, а то й залучити їх до вивчення героїчного періоду національної історії України. Крім того, з просвітницькою метою у комікс інтегруються

сторінки суто документальних описів видатних постатей, цікавих подій і тогочасних зразків техніки» [38, с. 56]. Не секрет, що у багатьох країнах світу графічна література давно інтегрована в освітній процес та сприяє якіснішому вивченню матеріалу студентами та школярами.

Брати Капранови у 2013 році видали «Мальовану історію незалежності України». Оскільки для підростаючого покоління гаджети, інформаційні технології стали явищем буденним, то домінантним стає образне мислення. Тому впровадження графічної літератури, коміксів як форми викладу матеріалу в освітній процес є результативним методом навчання. Відомо, що в ігровій формі матеріал сприймається краще. На підтвердження цього Л. Остапенко та О. Соловійова вказують: «Технології візуалізації дозволяють інтенсифікувати навчально-виховний процес, стимулювати розвиток мислення та уяви учнів, збільшувати обсяг навчального матеріалу для творчого засвоєння і використання його учнями, формувати вміння приймати оптимальні рішення, викликати зацікавленість та позитивне ставлення до навчання» [28]. Їхню думку поділяють Г. Дегтярьова та О. Полешко: «Створення коміксу сприяє вдосконаленню процесів аналізу й синтезу, виробленню вмінь відділяти головне від другорядного, осмислювати елементарні відомості про фізіогноміку, психологію жесту тощо» [10, с. 11]. На погляд О. Шамаріної, «процес читання коміксів, стимулюючий одночасно дві півкулі, приводить до гармонійного розвитку творчої особистості, здатної прослідковувати зв'язки між розрізненими явищами» [47, с. 25].

Поширенню української культури сприяв відомий у світі комікс про козака під назвою «Максим Оса». Графічний роман виданий українською, польською, російською та французькою мовами. Створений українським письменником-художником Ігорем Баранько на замовлення бельгійської компанії коміксів. Звернення до праобразів та поширення культу національних героїв, на нашу думку, є вдалим

вектором у доробку української графічної прози, оскільки такі тенденції мають чітку дидактичну мету у вихованні у підростаючого покоління патріотичних почуттів та сприяють популяризації культури країни. Зокрема Г. Почепцов запевняє: «Комікси творять історію, як і будь-яке інше мистецтво. І для дорослих, і для дітей вони створюють героїв, із якими легше йти по життю, сповненому проблемами та антигероїв» [35]. Цю думку продовжує С. Підпригора: «У цьому плані доцільно вести мову про комікс як міфологічний наратив <...>, що дає суспільству взірць для наслідування, акумулює патріотизм, актуалізує національну гордість» [34, с. 238].

А. Данкович, український автор коміксів, який був запрошений на відомий фестиваль Comic-Con International у США, про оригінальність вітчизняних «мальованих історій» говорить, що «на відміну від американських, вони відрізняються самобутністю і неповторністю» [41]. Характерно, що українська традиція коміксів зараз проходить етап становлення на засадах уже довершених європейської, американської, азійської шкіл. Але шляхом синтезу, переймаючи прийоми та різні техніки графічної літератури, вітчизняні коміксистки інтегрують автентичні сюжети у модерну, модифіковану форму. С. Підпригора переконує, що «сучасний український комікс вирізняє майстерне авторське художнє виконання, продумана вербальна складова, актуальність та відповідність потребам суспільства» [34, с. 243]. Інтернаціональному характерові сприяє «комунікативний код, який легко розшифровує читач будь-якої частини світу завдяки виражальним засобам, таким як малюнок, вигуки, оноματοпеї» [21, с. 16].

Таким чином, ми вважаємо, що звернення до праобразів, до фольклорних мотивів, історії на сучасному етапі у масовому плані характерні для манги та власне українському доробку графічної прози. Коміксистки модернізують автентичні образи, переміщують їх на

модерне тло. Показовим у цьому плані є український комікс «Даогопак», перший том якого був відзначений на «Книжковому арсеналі» за кращу ілюстровану дитячу книгу. В центрі сюжету – троє козаків-характерників та дівчина-ніндзя Арі-Сан, поряд із ними незвичні образи персоніфікованих тварин, цілком повнозначних учасників сюжету, що долають перешкоди разом із козаками. Сюжет будується на пригодницьких, історичних та фантастичних мотивах. Митці звертаючись до українського та східного історичного, філософського, фольклорного підґрунтя, осучаснюють його і зацікавлюють сучасних читачів історичним минулим.

Оскільки дифузія жанрів характерна для графічної літератури, то класифікувати комікси досить складно, але умовно можна розподілити за тематично-стильовими ознаками на такі:

- історичні («Воля», «Максим Оса», «Облога Києва печенігами», «Кіборги»);
- за мотивами літературних творів («Герой поневолі», серія «Класні комікси», «Захар Беркут», «Call me Kate. Ромео і Джульєтта: Повернення кохання», «Робін Гуд. Поцілунок злодія»);
- національна супергероїка («Ukrman», «Патріот»);
- авантюрні («Даогопак», «Троє проти зла», «Сага про Сонценосців», «Двері Агари», «ПараБлог»);
- тема космосу («Чуб: Зоряна байка про козака Чубенка», «Козаки на орбіті», «Світ 912», «Eathborn: Моторошне пробудження»);
- соціальні («Хроніки Аптауна», «Суперкоманда проти мін»);
- горрор («В землю», «Мор», «Безіменні», «Nohalia: Дотик Мани»);
- антиутопічні («Серед овець», «Тиша»);
- детективи («Втеча»);
- наукові («Пангея»).

Такої ж думки дотримується і С. Підпригора, яка підтверджує, що «чітко визначити жанрові межі коміксу надзвичайно важко при всій його розмаїтості та різноманітності. Учені роблять спроби класифікувати комікс за стилем, жанром, обсягом, домінуючими функціями (естетична, пізнавальна, освітня, виховна, ігрова, розважальна), орієнтація на дитячу, підліткову, дорослу аудиторію» [34, с. 233].

Ми вже виголошували думку про розвиток українського коміксу: «За останні десятиріччя українські комікси завойовують увагу читачів, а кількість та якість такої продукції в Україні зростає. Незалежно від стильових ознак, як правило, сюжет розгортається на національному тлі, тому характерною особливістю української школи коміксів є звернення до українських тем та образів з метою популяризації вітчизняної історії та культури» [30, с.115]. Отже, становлення культури коміксу в Україні – це лише питання часу.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ ГРАФІЧНИЙ РОМАН: ЕКСПЕРИМЕНТИ, СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ, НАЦІОНАЛЬНІ ТЕМИ

2.1. Національний характер графічного роману «Герой поневолі»

Подібно до досвіду європейських авторів література України збагачується графічною прозою за мотивами творів, написаними вітчизняними класиками. «Вдалим прикладом адаптації класики під запити модерного реципієнта є графічний роман у двох томах М. Тимошенка та К. Горішного «Герой поневолі» за однойменною маловідомою донедавна повістю І. Франка про життя простого львів'янина у період, що увійшов в історію під назвою «Весна народів»» [31, с. 358-359]. У період 1848-1849 років Європою пройшла хвиля революцій, під які й потрапили українські землі, а саме територія Галичини, що на той час перебувала під владою Австрійської імперії. Показово, що автори – іноземці з українським корінням: К. Горішний із Франції, а М. Тимошенко з Румунії. Тобто митці родом із тих країн, в яких потужна база комікс-індустрії, що не могло не вплинути на аналізований витвір мистецтва» [31, с. 359]. Митці вже понад 10 років проживають в Україні.

Відомо, що І. Франко написав повість українською мовою у 1904 році, у 1889 році вона була надрукована польською мовою. Сучасна, адаптована під запити сучасних читачів версія, презентована у 2014 році.

Видавництво Леополь запевняє: «Створення графічного роману «Герой поневолі» є результатом глибокої документальної роботи та дослідження за допомогою відомих львівських істориків. Оглядач зустріне на малюнках знакові для міста місця та будівлі, які частково збереглися донині. Він зануриться в атмосферу та життя іншої епохи, у багатокультурне минуле габсбурзького Львова» [8]. Ми вже наголошували на тому, що «Авторам вдається передати атмосферу Львова через документальну точність зображення архітектури старого міста» [31, с. 359]. М. Тимошенко, художник графічного роману, говорить: «Я намагався в малюнках показати Львів того часу. <...> ми старалися зберегти автентичність історії. Шкода, що це неможливо, бо ми не маємо машини часу, щоби повернутися в ту добу. Але я думаю, що уявний Львів 1848 року зберігся» [39] (див. додаток А).

Відзначаємо, що митці в першому томі видання звертаються до біографії славетного класика української літератури. Наприкінці книги подано біографію І. Франка та ілюстрації М. Тимошенка (див. додаток Б). У другому томі розміщено історичну довідку під заголовком «Львів і «Весна народів»» (див. додаток В).

Вербальна складова є насиченою та нетиповою для коміксу як такого, «оскільки автори, хоч і не в повному обсязі, але зберігають мову письменника. Так, надається перевага не коротким реплікам, фразам чи звуконаслідувальним словам, а розлогим, художньо оформленим реченням [31, с. 359]. Наприклад: «В Австрії, що до марта 1848 р. дрімала, мов замерзлий ставок, під корою бюрократичного германізму, нараз розбурхалися хвилі національних і соціальних суперечностей. Де досі чути було лише муркотання доносів, тепер залунали гучні окрики» [6, с. 6]. Показово, що цією характеристикою наділені і репліки героїв роману: «Браття! Ми українці галицькі належимо до великого українського народу, котрий одним говорить язиком і 15 мільйонів

виносить, з котрого півтретя мільйона землю галицьку замешкує!» [6, с. 10]. Як висновок, «візуальна складова і текст взаємозумовлюють одне одного. Ці риси спростовують думку противників коміксів, ніби вербальною складовою така форма викладу нехтує і мова не несе значного смислового навантаження» [31, с. 359]. Автори також вказують, що «оригінальна мова автора повністю збережена, за винятком історичного терміну «русини» і прикметника «руський». Натомість, вживаємо слова «українці» та «український», щоб уникнути плутанини з російськими словами «русские» і «русский». Етнонім «русини» вживався як самоназва всього українського народу впродовж XIII – початку XVIII ст. На Галичині він зберігався до середини XX ст.» [6, с. 2]. На зворотному боці обкладинки обох томів видання портрет класика, фрагменти повісті, які виконують функцію своєрідного приквелу, підготовлюють читача до сприймання тексту, під фрагментами оригінального тексту розмістили підпис І. Франка (див. додаток Г). Так, «За допомогою таких загальних структурних елементів авторам двотомника вдається актуалізувати увагу читача як до повісті, так і до української історії загалом» [31, с. 359].

Проаналізувавши візуальну складову, ми дійшли висновку, що «Форма зображення графічного роману нагадує досвід мангак» [31, с. 360]. Хоча на початку становлення європейські комікси створювали також у чорно-білій техніці, але поступово вони переймають американську колористику. І зображальний елемент графічної прози у чорно-білій гамі зустрічається тут лише у поодиноких зразках, лише з метою стилізації. Щодо манги, то «Традиційно <...> є чорно-білою (окрім обкладинки), що спричинено технікою виконання деталізованих і чітких малюнків. Ці особливості притаманні і «Герою поневолі», але цілковито національне тло, мова, персонажі, авторські історичні та біографічні довідки роблять графічний роман самобутнім» [31, с. 360].

Книга має великий та незвичний формат А4. Загальна композиція сторінки має чітку лаконічну будову, що дає змогу акцентувати увагу читача на загальному сюжеті. Незвичним є те, що в романі також присутній образ оповідача. У цьому зразку графічної прози не текст доповнює зображення, як зазвичай прийнято, а зображення доповнює текст, конкретизує його, розкриває його під іншим кутом зору та показує читачеві нові грані, значення. «Художник М. Тимошенко використовує реалістичний спосіб зображення, характерний для європейських коміксів, обраний макет, формат, якість обкладинки, паперу – це також західний досвід <...>. Європейська графічна література славиться досконалим оформленням та якісними матеріалами. Колористика чорно-біла, окрім обкладинки, що властиво для манги. У такий спосіб автори синтезували світовий досвід графічної літератури та перенесли українську класику у нову семіотичну систему [32, с. 84]. Але на рівні з художнім текстом у книзі присутні елементи документалістики (історичні факти, основні дати життєвого та творчого шляху класика). Таким чином, у романі співіснують як художній виклад, так і нехудожній текст. Попередні дослідження показали: «У <...> графічному романі смислове навантаження переймає також і загальна композиція сторінки, положення та форма кадрів, розмір, форма та стиль шрифту. Наприклад, розмір і розташування звуконаслідувальних слів у кадрі позначає природу звуку, силу, гучність. Винесення слів за кадр у квадратний філактер вказує на непряму мову тощо. Як бачимо, графічна література послуговується кінематографічними принципами. Зміна ракурсів окремої сцени, розподіл на кадри додає динаміки» [32, с. 84].

Нами було вже акцентовано на тому, що «Під час читання такого полікодового тексту реципієнт у процесі його декодування зіставляє зображальний компонент та мовний і об'єднує їх в єдиний «кадр», тому

доцільно заперечити думку, що графічна література просто дублює зміст вербальної та невербальної складової» [32, с. 84]

Перед викладом художнього креолізованого тексту, основного змісту книги автори наводять історичну довідку для читача, тим самим підкреслюючи та зосереджуючи увагу читача на історії. У першому томі автори знайомлять із поняттям «Весна народів»: «У 1848 році Європу охопила хвиля революції. Барикади звели спочатку у Франції, Італії та Німеччині, де народ боровся за соціально економічні зміни, за демократичні і свободи громадян. У Австрійській імперії вуличні протести переросли у національно-культурне пробудження та пожвавлення визвольних рухів. <...> Революція спалахнула в найбільших містах імперії. Ці події увійшли в історію як «Весна народів»» [6, с. 3]. У другому томі подають уточнюючі деталі уже більше в художній формі, а саме: «Сей пам'ятний день для Львова починається вже зранку. Ратуш розсипався в розвалини від гарматних куль та палав огнищем. Ціле середмістя було як пекло. Крик, писк, біготня, тріск меблів, викидування на вулицю, гойкання гвардіяків, ремісників і всякого дрібного люду, що робив барикади» [7, с. 3]. Митці додають також під довідками історичну карту Австрійської імперії, до якої входив Львів (див. додаток Г). Ці елементи графічного роману пов'язані із основним художнім текстом.

Автори цілком зберігають оригінальний сюжет: «Головний герой – український працівник бухгалтерії, який не звик до самостійних дій. Його доля кардинально змінюється, коли він, поневолі, опиняється у вуличних боях між польськими революціонерами та австрійською владою. Зі Степаном Калиновичем трапляються неймовірні пригоди на львівських барикадах революції «Весна народів»» [8]. К. Горішний підтверджує це твердження: «Я вирішив, що не буду видумувати текст, якщо існує так багато прекрасних творів. Нам в діаспорі розповідали про

Шевченка, Франка, але я зрозумів, що ми ними пишаємося, але не дуже-то і знаємо, що вони писали» [5, с. 15]. Саме тому у виданнях «наведено історичні довідки, що фактично висвітлюють читачеві добу, на тлі якої розгортається сюжет. Автори не оминули увагою і біографію славетного класика, закріпивши її в документальній формі з ілюстраціями в кінці першого тому графічного роману. Ілюстрації намальовані у формі фотокарток, на яких зображений письменник, а також його знайомі, колеги, сім'я.

Дослідження твору показує, що «український літературний доробок поповнився ще одним графічним романом за мотивами твору вітчизняного класика. Акцентування уваги читачів на постаті І. Франка та тексті його однойменної повісті, історії України, а також новаторський спосіб зображення зробили витвір цілком довершеним та популярним серед сучасних читачів» [31, с. 360]. Також ми вказували: «<...> національний графічний роман «Герой поневолі» К. Горішного та М. Тимошенка – це яскравий та вдалий приклад поєднання традицій та новаторства. У такий спосіб серед представників гік-культури популяризується вітчизняна література, історія, яка переходить у нові художні виміри [32, с. 84].

2.2. Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова

Щоб повернути сьогоденного юного читача до літератури, а саме до української класики, письменники повинні вдаватися до експериментів, вигадувати нові художні форми для тексту. Як уже ми бачимо з попереднього параграфа, що не обійшли віяння сучасності і творчість І. Франка. «1883 року виходить друком історична повість <...> «Захар Беркут». Письменник знайомить читачів із колоритним побутом

тухольців періоду нашестя монголів у XIII ст., занурює у цілий спектр людських почуттів: кохання, зрада, дружба, відданість, страх. Автор згадує також карпатську легенду про велетня Сторожа та богиню Морану» [29, с. 168].

Як відомо, ще за життя класика української літератури повість була досить популярною та поширювалася за межами українських територій. Сам твір підтверджує захоплення письменника фольклором. «Осінь 2019 року стала знаковою для цього твору І. Франка: вийшов друком графічний роман «Захар Беркут. Легенда», відбулася прем'єра українсько-американського фільму за мотивами повісті» [29, с. 168]. Загалом, основний сюжет твору збережений. І саме гасло фільму – «У свободі моя сутність», – віддзеркалює головну ідею оригінальної повісті. «Відтепер зі славною і трагічною історією села Тухля можна ознайомитись у трьох художніх системах координат» [29, с. 168], – як нами було вже вказано раніше.

Продюсер коміксу М. Курінний в інтерв'ю вказує: «Ідея виникла ще у 2018 році, коли я відвідав Високий Верх (прим. – гора в Українських Карпатах), саме там екскурсовод розповіла фрагмент з книги «Захар Беркут». Це було так красиво та захопливо, що я загорівся ідеєю створити комікс» [48].

Ми зазначали, що «О. Корешков створює унікальний динамічний приквел «Захар Беркут. Легенда» на основі невеликого уривку із оригінального тексту, який коміксист розміщує в кінці книги задля того, щоб читач сприймав твір як окрему семіотичну систему (див. додаток Д), не намагався проводити паралелі із повістю, а цілком занурився у світ міфів та переказів, коли ще велетні жили в карпатських горах» [29, с. 169]. Приквел – це розповідь, яка змальовує події, що передують основному сюжету іншого зразку літератури. Відзначимо, що дублювання цього вербального смислу в коміксі не простежується,

оскільки автор не просто переносить словесний образ у зображальний, а відтворює своє бачення легенди та репрезентує самостійний сюжет.

У своїй науковій розвідці «Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова» ми звернули увагу на «вільну інтерпретацію слов'янських міфологічних образів у графічному романі. Наприклад, химерно переплітаються персонажі слов'янських, германських та кельтських легенд та переказів. Поруч зі знайомими нам образами вовка, зайця, лисиці, ведмедя тощо чорним потворам протистоять ельфи та феї, персонажі кельтської та германської міфології, які невідомі нашому фольклору, але вже широко впізнавані поціновувачами графічних романів та фентезі» [29, с. 169–170]. Вільна інтерпретація цих образів підтверджується і тим, що поєднує в один цілісний образ зовнішні риси ельфа та феї (див. додаток Е). «За допомогою такого прийому О. Корешков максимально модернізує текст та робить його максимально доступним сучасному реципієнтові» [29, с. 170].

У графічному романі символічними є центральні персонажі, а саме: Морана та велетень Сторож. В. Войтович в «Українській міфології» говорить, що народ характеризує її як «богиню зла, темної ночі, ворожнечі, смерті <...> Удень її ніхто не бачить, а вночі вона творить свої темні справи, ходить з мертвою головою під пахвою попід хатами й вигукує імена господарів – хто відгукнеться, той умирає. У Мари замість очей – гнилі запалені очиці <...> Темні душі Мара провалює в підземне царство, де вони стають слугами Чорнобога» [4, с. 287]. Проте, як показує аналіз твору, «у графічному романі Морана представлена берегинею світу темних сил. Колись вона принесла в жертву своє озеро і погодилась отруїти його, щоб кожна лісова істота, яка втопилась від безсмертя, могла померти. Таким чином, автор наділяє слов'янську богиню такою рисою, як саможертвність, що дисонує з

традиційними питомими уявленнями народу» [29, с. 170–171]. О. Корешков не ототожнює Морану зі злом, на відміну від інтерпретації в оригінальній повісті та за традиційним уявленням, проте наближає її до нього, нарікає берегинею світу від темних сил, наділяє силою стримання всього зла.

Ми вже зверталися до характеристики візуального компоненту твору і зазначили: «Художник експериментує із технікою малювання. Тут О. Корешков, на наш погляд, поєднує західну та східну традицію. Яскрава колористика, композиція сторінки, форма «мовних бульбашок» – досвід західних авторів коміксів, а спосіб зображення центральних постатей, особливо Мари, – східний досвід. Незвичний аглютивний образ головної героїні: поєднання людських, тваринних, міфологічних істот в одному персонажі та деталізована техніка малювання. Їдкі, «отруйні» синій та пурпурний кольори домінують у змалюванні Морани, що натякає на її «темну» природу (див. додаток Є). Попри домінування чеснот героїні, вона, хоч і опосередковано, але несе небезпеку» [29, с. 171].

Більше тисячі років Сторож, володар лісу, оберігає звірів. Аналізуючи образ Сторожа, ми писали, що «О. Корешков використовує зелений колірний спектр для зображення цього персонажа. На рівні підсвідомості цей колір завжди асоціюється з природним началом, життям, безпекою, тому підсвідомо читач одразу зараховує Сторожа до категорії «позитивних» персонажів та прихильний до нього (див. додаток Ж). Головний герой як справедливий та чесний, покровитель, сторож гармонії здатний до самопожертви заради свого «народу». Морана також наділена цією рисою, але віддана лише коханому. Після його загибелі охоплена люття Морана віддається помсті: розвіює хвороби, недуги, отруту, відбирає безсмертя у тих, заради кого Сторож віддав життя» [29, 171–172]. Як бачимо, О. Корешков надає взаєминам

головних героїв іншого відтінку, оскільки у творі І. Франка Морана та Сторож постають як антагоністи.

Звернули увагу і на колористику графічного роману як на один із основних інструментів декодування полікодового тексту: «Так, на початку коміксу переважає зелений колір і поступово гама кольору змінюється на синю, передаючи напружену кульмінацію і передбачаючи трагічний фінал» [29, с. 172]. Характеризуючи вербальну складову, звернулися до фоніки як характерної риси цього коміксу: «Письменник часто використовує звуконаслідувальні слова. Форма написання, шрифт, колір залежить від природи звуку, його динаміки та інтенсивності» [29, с. 172].

Підсумовуючи проведене дослідження, ми вже вказували, що «у графічному романі «Захар Беркут. Легенда» смислове навантаження несе не тільки текст, але і його форма, розташування в загальній композиції сторінки, малюнок, колір. Ці елементи перебувають у нерозривному взаємозв'язку та доповнюють одне одного. Автор модернізує сюжетну картину, оригінально інтерпретує традиційні міфологічні образи, популяризує самотутній художній текст І. Франка серед сучасних читачів. Таким чином, О. Корешкову вдалося привернути увагу прихильників гік-культури до класичного твору І. Франка «Захар Беркут» [29, с. 172–173]. На відміну від «Героя поневоли» твір «Захар Беркут» яскравий, кольоровий, бо наслідує у цьому плані американську традицію коміксів.

2.3. «Мороки» О. Михеди та С. Мельник: вербальний та візуальний експеримент

Унікальне у своєму роді видання від письменника О. Михеди та художниці С. Мельник вийшло друком у травні 2016 року. Дослідниця

С. Підпригора зазначає: «Художній експеримент стає неодмінною умовою динамічного руху літератури вперед. Звертаючись до експерименту, автори розширюють формозмістові межі творів різних жанрів, збагачують письменницьку лабораторію нестандартними художніми рішеннями» [34, с. 6]. Тут видання «Мороки» уособлює експериментальність у достатніх проявах. Вміщує в собі оповідання «18, 17, 6, 3, 2, 2, 1», «Мороки», повість «D-P Металевий кулак проти Вітязя», ілюстрації від С. Мельник. Також із виданням пов'язаний перформанс за назвою книги. Над виступом працювали О. Михед, режисер О. Ратій, медіахудожник С. Полянцев, гурт Ptakh_Jung на чолі із куратором проєкту А. Євдокимовою. В основі дійства – музика та сама розповідь.

Для цього проєкту О. Михед обрав оповідання «Мороки». Експресивність оповіді посилює музичний супровід, відеоряд, що паралельно транслюється на екран [27]. Наголосимо, що українські майстри слова, вже мають досвід «гастролів» і успішно та результативно синтезують музику та свої тексти. Маємо на увазі Ю. Іздрика, С. Жадана та Ю. Андруховича. Тепер до цього кола можемо зарахувати й автора «Мороків».

О. Михед – автор популярних книг, зокрема «АмнезіЯ», «Астра», «Понтиїзм». С. Мельник – українська художниця, займалася ілюструванням журналів, тому досвід ілюстрування художнього видання отримала вперше, як зізнається сама мисткиня [23]. Також С. Чирук вказує, що «проєкт починався з чорно-білими ілюстраціями, але кольорові дозволили «витягти за змістом набагато більше», тому зупинилися на них» [46]. Письменник, говорячи про історію створення арт-буку, твердить: «Спочатку були оповідання. Потім з'явилася ідея зробити артбук разом із художницею Сонею Мельник – книжку, в якій малюнки існували б на рівних правах разом із текстами. Так, з'явилися

наші з Сонею «Мороки» — повість, два оповідання і понад 40 картин, що витворюють свій цілісний світ. Потім була музика. Клавішні Ptakh'a і гітара Jung'a. Ми зосередилися на одній історії. Історії помсти, в якій є і магія, і переходи між світами, і алкогольний тріп. Все як має бути у правильних історіях» [1].

Артбук, за традиційними уявленнями, – це, перш за все, візуальність, текст у подібного роду книгах не обов'язковий, але значну роль у «Мороках» займає вербальне наповнення. Тут авторські картини одразу налаштовують читача на сприймання сюжету, наводять на певний настрій, за допомогою кольору, техніки малювання. Наприклад, проаналізувавши зібранні картини у книзі, зазначимо, що художниця використовує обмежений колірний спектр, причому це гама темних та «пригнічених» кольорів, додамо до цього грубі, розмиті текстурні мазки. Такий експресіоністичний стиль якнайкраще має вплив на емоційний стан реципієнта, допомагає відчутти весь діапазон «жаху» і заглибитись у сюжет книги. Це допомагає відчутти «гіпертрофовану напругу переживань та емоцій людей у кризових ситуаціях зламу усталеної картини світу» [33, с. 68], – як підкреслює дослідниця графічного роману С. Підпригора.

Характерно, що для різних творів художниця використовує і різну палітру, таким чином пристосовуючись до теми художньої оповіді. С. Чирук підтверджує: «Загалом, кожна історія має свій колір, «який на неї працює» і варіюється в залежності від драми» [46]. Так, у оповіданні «18, 17, 6, 3, 2, 2, 1», де автор описав обставини смерті 49 звірів від людської руки, підтвердивши, що «Немає загрозовішої темної сили, ніж людина» [26, с. 2], переважають відтінки зеленого (див. додаток 3).

Твір заснований на реальних подіях, що відбулися у 2011 році в США. Власник приватного зоопарку Террі Томпсон із невідомих причин, як зазначали ЗМІ, відкрив вольєри із тваринами і згодом був

знайдений мертвим. За версією слідства, чоловік наклав на себе руки. Так, «Починається полювання на тварин <...>. Стратегія стрільців проста — кілька пострілів у голову. Про транквілізатори не йдеться. Згодом цілий світ критикуватиме їх, дехто назве безголовими америкосами, які спочатку стріляють, а потім думають. Вони скажуть, що не мали альтернативи» [26, с. 8-10]. Показово, що письменник, взявши за основу написання реальні події, використовує цілі уривки у своєму тексті із ЗМІ, з інтерв'ю реальних осіб. О. Михед підкреслює: «Ти живеш, щоби створювати інфопроводи. <...> Медіаспектакль, у якому ми всі в партері. І якщо не маєш телевізора і намагаєшся уникати новин, то вони ериніями все одно знайдуть тебе. Агітацією, безкоштовними ранковими газетами, плітками співробітників і звинуваченням усього оточення у твоїй байдужості» [26, с. 115]. Медіапростір у виданні загалом має провідний характер. С. Чирук підкреслює, що «артбук відкривається зображенням трансляції і закінчується малюнком зеленого екрану. Метафора медіапростору має символізувати ірраціональність того, що відбувається, викривлення реальності, вплив пропаганди на свідомість тощо» [46]. Нанизуючи на художній текст публіцистичні елементи, автор оповідання ще раз наголошує на примарності та ілюзорності світу та вказує, що «Немає страшнішої вигадки за реальність» [26, с. 2].

Для повісті «D-P Металевий кулак проти Вітязя» мисткиня використовує коричневу гаму кольорів, у деяких картинах надає перевагу синім відтінкам. У цьому творі О. Михед переосмислює образ шевченківської Катерини, яка перероджується у відьму, охоплену жагою помсти та розправи. Вслід за письменником по-своєму інтерпретує цей образ і С. Мельник. Художниця зображує Катерину зовсім не у романтичному образі: на одній із ілюстрацій упізнається власне картина поета, але мисткиня тут змальовує дівчину у відтінках синьої гами (див. додаток II). Звертаючись до цього образу, письменник майже дослівно

відтворює сюжет поеми Т. Шевченка, але змінюється фінал: «Катерина не може сказати, де вона. Хто вона? І що це за кубельце ненависті біля серця. Катерина доповзає до маленької печери. Вона – холод. Єдине чого хочеться, – тепла. І якось потамувати спрагу ненависті. <...> вона пила кров ... гризла плоть... Коли янголи і люди плюють на тебе, то приходять чорти і демони лісу. <...> Дитяча кров, людська плоть і спрага ненависті повертала їй сили» [26, с. 73].

У центрі повісті – щоденникові записи Родіона Ранета. Чоловіка затримують на кладовищі група поліцейських. «У відділку не міг заспокоїтись. Усе кричав, що вона дістанеться і до нас. Він мусить її зупинити. Бо та вигризе нас із середини. Чоловік скидався на божевільного. Можливо, і був ним» [26, с. 29]. При затриманні у нього знаходять посвідчення журналіста та щоденник. Один із поліцейських ознайомлюється із змістом щоденника. Характерно, що записи датовані із точною вказівкою на час, але ближче до їх закінчення відчуття часу Родіоном втрачається («43:68:12» [26, с. 66], «листопад 37» [26, с. 73], «Пізніше» [26, с. 80]). Оскільки журналіст займався розслідуванням зниклих дітей, то це і зафіксовано у його записах: «Його записи майже точно відтворювали хід нашого розслідування. Однак все змінилося від 5 жовтня 2013 року. Незабутній вечір. Певно, багато з нас пам'ятає, де він знаходився у той час – як американці пам'ятали день польоту Советів у космос або 11 вересня. То був вечір бою Кличка проти Поветкіна. Точніше, доктора Металевого кулака проти Вітязя <...>» [26, с. 32]. «Бій доктора Металевого кулака проти Вітязя, у художній системі повісті перетворюється на символ вічної боротьби Добра проти Зла» [33, с. 69], – за твердженням С. Підпригори. Повість має відкритий фінал: рішення оповідача закінчити почату справу Родіоном – вбити відьму. Але деталі вказують на циклічність подій. Автор вдається до рамкової конструкції або обрамлення, коли останній уривок твору повторює

слова, якими починався текст, і власне сам поліцейський опиняється у такому ж становищі, як і Родіон. Оповідач залишається наодинці із цими «знаннями» і виглядає божевільним для суспільства.

Червоний колірний спектр домінує в оповіданні «Мороки» як прояв людських мук (див. додаток І). Оповідання письменник поділив на дві частини. У першій частині вміщена художня оповідь, виклад сюжету. У корчму Єлісея зрідка навідується хтось із нетутешніх. Той вечір був одним із них. «<...> він – мандрівник, що в житті натерпівся добряче. Тіло всіяне татуваннями і шрамами. Шкіра груба, мов панцир. Від нього хотілося історій про далекі країни, песиголовців і хтивих німф, подвиги Македонського і Хмельницького, кіклопа і маврів» [26, с. 87]. Куми, що мали «добрячу звичку заливатися з кумом щовечері до втрати пам'яті. До повного оббльованого обнулення свідомості» [26, с. 87], бачили у цьому незнайомцеві свої нереалізовані мрії «та інше вже недосяжне, коли маєш повну хату дітей, тягар боргів» [26, с. 87]. Тут автор нам натякає на якусь можливу нескінченість історії: «обнулення свідомості» [26, с. 87], «наче п'ятника вже давня. Безкінечна» [26, с. 87]. Заморський гість просив все більше пива та м'яса, «Єлісей не вірив своїй удачі» [26, с. 91], «Монети сяяли золотавими краплями, від яких корчма скидалася на скарбницю чи на панські хорони» [26, с. 90]. Коли незнайомець покидає корчму, починаються розгортатися містичні події: «Єлісей тянеться до кишені жилетки, куди поклав золоті монети. <...> ... опускає руку до кишені. Там пусто. Точніше – там немає монет. Лише дощові черви звиваються слизькими тілами» [26, с. 93]. Обурені п'янчуги вмиць схоплюються на ноги та прагнуть покарати гостя. «Запалюють смолоскипи. <...> Від них ще тоскніше. Спогади величезною хвилею накривають їх. Спогади про Галенку» [26, с. 93]. Галенку вони спалили майже всім селом у її ж хаті. Їхні дружини намовили їх, звинувативши у всіх негараздах стару, обізвавши відьмою:

«вона причина всенських бід. І неврожаю, і чому пан такий жорстокий, і цар дурний, і каліцтвам їхніх діток, і головне – вона наробила їм лихварських боргів, що тепер зашморгами висять на шиях» [26, с. 93]. Коли куми знаходять незнайомця, той вже чекав на них: «Величезна хвиля несеться селом, знищуючи поснулі хати, накриваючи водяним килимом <...> усе, що вони любили, усе, чим жили, – знищила вода» [26, с. 95]. Далі автор натуралістично змальовує наслідки цього потопу, а художниця передає це візуально. «Кумів розкидано й перемішано, однак кожен шматок їхньої плоті набуває свідомості, кожна дрібка їхнього тіла відчуває нестерпні муки. <...> Раптом чийсь кігтясті лапи починають усе згрібати до купи, скидати до казана. І кожне вибите око, що лежить, мов шкаралупка розбитого яйця, бачить одне й те саме – чортячі пики й ратиці <...>. І кожна пика здається знайомою» [26, с. 99]. Оповідання пронизане біблійними мотивами, зокрема, коли один із чортів переказує «казку на ніч» для грішників [26, с. 99], чітко прослідковується алюзія на біблійні легенди про створення світу, братовбивство. «Чоловік став гнидою на тілі землі. Став тим, ким є і дотепер» [26, с. 103]. Після цього чоловіки впізнають самих себе у рисах чортів. Нестерпні спогади про вбивство лихварки пронизувало їх. Тут один із чортів нагадує їм про сина загиблої, що бажав помсти, який сказав собі: «Я не заспокоюся до тих пір, поки не знищу все, що вони люблять. Поки не згодую їм їхніх дітей і скурвих дружин: кожного дня, кожної ночі вони питимуть їхню кров і сечу, гризтимуть їхня гівно та мізки. І вони проживатимуть усе знову і знову. І на ранок усе забуватимуть, щоби знову і знову згадувати» [26, с. 107]. Як бачимо, біблійне вчення про вічні муки має у цій художній оповіді свою реалізацію.

Другу частину письменник присвячує власним роздумам. «І якщо здається, що мороки (у всіх значеннях цього слова) відступили, зникли і розчинилися в хвилях історії, то це – помилка: вони живуть у нас.

Просто змінилися чаклуни. <...> Ті, хто створюють нашу реальність. Надбудови над реальністю. Інстаграм, фейсбук, твіттер та інше. Подалі від реальності, глибше у віртуальність» [26, с. 115], – пише автор. У цій частині кольорова гамма різко змінюється з червоної на синю з метою стилізації (див. додаток І).

Проаналізувавши візуальну складову арт-буку «Мороки», можна дійти висновку, що картини виокремлюють якусь дію, предмет. Наприклад, в оповіданні «18, 17, 6, 3, 2, 2, 1» картина (див. додаток З) акцентує на медійному розголосі історії Террі Томпсона. Ілюстрація, що пов'язана із повістю «Мороки» (див. додаток Й), відповідає такому уривку: «За мить реальність розламується навпіл. У її звабливих рисах проступає зморщене обличчя древньої старої. За дурманним запахом її лона почуває вчуватися гниль. І тіло її покрите сотнями шрамів, крізь які проглядаються черви, павуки, жуки, змії» [26, с. 51]. Картина (див. додаток К) до повісті «D-р Металевий кулак проти Вітязя» розширює межі тексту, зображуючи інтер'єр. Також одним із інструментів розширення меж вербальної складової є розміщення тексту на тло малюнку (див. додаток И). На думку С. Чирука, «Ілюстрації не буквально передають суть текстів, залишаючи простір для фантазій, за словами автора “ведуть діалог із читачем”» [46]. Таким чином, картина доповнює вербальний компонент і навпаки.

Отже, артбук «Мороки» Олександра Михеда та Софії Мельник представляє унікальний і складний синкретичний твір. Картини художниці та твори письменника співіснують у виданні як рівнозначні частини, що зумовлює інтермедіальний характер видання.

2.4. «Воля» – комікс про альтернативну українську історію

Українська школа графічної літератури почала своє становлення вже на готових засадах зарубіжних традицій коміксів, тому у вітчизняному доробку є типові зразки наслідування американського досвіду створення графічної прози.

У травні 2017 вийшов друком перший том коміксу «Воля». Презентований був на щорічному київському фестивалі ComicCon. Це історія про альтернативну реальність: «З руїн імперії повстала молода Українська Держава, а також її нові підступні вороги. В цей час у Європі продовжується Велика Війна, якої ще не бачив світ: шпигунські інтриги, нові містичні культу, небезпечні військові технології. Боротьба за волю триває та нова історія світу бере початок на цих сторінках» [3, с. 1]. Так, Україна стає однією із провідних країн світу, утримавши свої позиції в ході війни.

Ю. Пушенко визначає цей історичний комікс як своєрідну жанрову дифузію: «мікс стім-панку, фантастики, екшену, фентезі і навіть жахів» [38, с. 56]. Невід’ємна атрибутика стім-панку: пароплави, дирижаблі, паровози та інші парові винаходи, – представлені у коміксі. За канонами цього жанру тло у творі, на якому розгортається сюжет, стилізують під вікторіанський стиль. Це і відповідне вбрання, стилізована урбаністика та певне соціальне розшарування, присутність характерних персонажів (вчених, детективів, шпигунів, революціонерів тощо). Бойові сцени, переслідування та шпигунські інтриги – це ті складові, за допомогою яких розгортаються події коміксу, що є характеристикою літератури екшену. Ознаки жанру жахів проявляються в уособленні зомбі-червоноармійців, що намагаються, на чолі із верховним комунаром Леніним, завадити проголошенню Акту Злуки на Софіївській площі.

Хоча події розгортаються в альтернативній реальності, серед персонажів чільне місце посідають історичні особи: гетьман П. Скоропадський, перший президент України М. Грушевський, отаман УНР С. Петлюра, академік В. Вернадський, винахідник І. Сікорський, М. Кривоніс, анархіст Н. Махно та інші. На думку Ю. Пушенко, ці персонажі зображенні «в дещо незвичних для них амплуа» [38, с. 56]. Так, за законами екшену, М. Грушевський, наприклад, зображується у батальних сценах із зомбі-червоноармійцями тощо. Звичайно, що такий підхід до змалювання постатей української історії свідчить про те, що розробники проекту мали на меті акцентувати увагу молоді на минулому держави. Видавництво The Will Production вказує: «Концепція такого розважального підходу полягає у залученні масового читача до вивчення цього історичного періоду та створення сучасного медійного погляду на події Української Революції 1917-1921 років» [19]. Це доводять і розташовані довідки про історичних осіб, символіку Української Держави, військові операції, українські винаходи тощо. Довідки логічно вміщені наприкінці епізодів. Кожне тлумачення має ілюстрацію, виконану олівцевою технікою для стилізації під документалістику. Гамма чорно-біла, щоб візуально розмежувати художній виклад від публіцистичного (див. додаток Л).

Автор ідеї, продюсер коміксу та художній редактор В. Бугайов в інтерв'ю зауважив, що 1990-ті роки відзначилися першою хвилею українських коміксів («Як Пиріг став Пирогом», «Облога Києва печенігами», «Вій Lasher», «Буйвітер»), але російський ринок призупинив цей процес. Р. Чайка констатує, що комікс «Воля» – «це та зброя, яка пробиває пропагандистську російську стіну» [12].

Над коміксом працювало понад 15 осіб, що характерно для зразків американської індустрії коміксів. Традиційно над українською графічною прозою працює художник та автор історії або ж навіть одна

особа розробляє як візуальну складову, так і текстове наповнення. До роботи над коміксом «Воля» долучилися колористи, історичні консультанти, художники, сценаристи, також художній редактор та особи, відповідальні за діалоги. Таким чином, цей креолізований текст став першим у своєму роді зразком колективної роботи у вітчизняному доробку графічної прози. Реалістична техніка малювання, колористика видання також наслідує американську традицію: насичена, яскрава палітра, широкий колірний спектр. Але якість оформлення та формат видання наслідує європейську.

Перший том «Волі» поділений на три епізоди, над якими працювали окремі художники, відповідно і кожному із епізодів характерна окрема авторська техніка. Так, із розвитком сюжету домінування одних жанрових елементів змінюється на інші (див. додаток М). Наприклад, у першому епізоді домінує реалістичний виклад. У цій частині сюжет наближений до реальних історичних подій, зокрема, художньо інтерпретується Кримська операція. У цьому томі події розгортаються в Україні (Ростов-на-Дону, за авторським сценарієм, входить до складу українських територій).

Другий епізод уже містить переважно фантастичні елементи (див. додаток М), у третьому прослідковуємо елементи жанру жахів (див. додаток Н). Із зміною епізоду змінюється і візуальна складова, що тяжіє до відповідного зображення. Херсонський художник Є. Тончилов, який працював над другим томом коміксу, говорить: «<...> основна частина історії повинна бути близькою до стилю “нуар”, однак при цьому батальні та екшн-сцени мають бути яскравими, повними динаміки, як за малюнком, так і за колоронгом» [11]. Із виходом другого тому збільшується кількість бойових сцен, географічне тло розширюється: Росія, Єгипет. Том представляє монолітний сюжет, без поділу на епізоди. Оскільки у виданні історія художньо інтерпретується, то

відповідно представники тогочасних ворогуючи сил, маємо на увазі діячів Української Держави та УНР, об'єднують сили проти радянського супротивника.

На нашу думку, комікс «Воля» – це вже готовий кінематографічний сценарій. Сам сценарист видання Д. Фадєєв вважає, що «Комікс <...> має величезний потенціал для екранізації. <...> Це <...> фантастичний блокбастер з батальними сценами і сучасними спецефектами» [38, с. 59]. Розробники графічної історії вже працюють над франшизою та мерчем. «Плани на франшизу «Воля» в нас більш ніж наполеонівські – кіно, ігри комп'ютерні і настільні, мультсеріал» [42], – додає Д. Фадєєв. У вільному доступі можна придбати статуетки, магніти, поштівки, футболки та інший мерч із атрибутикою твору. Творчий колектив коміксу працює і над перекладом польською мовою. Це вказує на комерційну успішність видання, а, отже, і на досягнення поставленої цілі розробниками – популяризація української історії та культури.

Аналізуючи візуальний матеріал коміксу, варто звернути увагу на макет. Ключові, кульмінаційні моменти виділяються за допомогою збільшення розміру кадру на загальній сторінці або ж якщо автори хочуть максимально виділити його, то епізод може займати цілі дві сторінки (див. додаток М). Загалом, комікс поєднує як стандартне пропорційне макетування, так і розробники вдаються до нестандартних прийомів. Пропорційний макет використовують для описових, менш експресивних частин сюжету. Вдаються до деформацій пропорцій макета для зображення напружених батальних сцен (див. додаток Н).

За класикою жанру, щодо вербальної складової, то весь сюжет базується на діалогах. Авторські уточнення присутні, але в незначній кількості, використовуються здебільшого як ремарки. Фоніка у коміксі невідривна від зображення, що допомагає реципієнтові відтворити в уяві

всю гамму звуків, їх природу, динаміку, що, як ми вже неодноразово зазначали, залежить від стилю шрифту та його розміру.

На думку В. Щербини, альтернативна історія – це один із прийомів виховання багатоваріантності мислення. Як приклад, досвід японців, які за допомогою коміксів, аніме, фантастики, уявленням про одночасне існування різних світів досягли багатоваріантності мислення. Альтернативна історія – це один із виховання багатоваріантності [18].

Отже, комікс «Воля» – це успішний масштабний український проект. Масштабний як за комерційними показниками, так і за суспільною просвітницькою метою, яку, на нашу думку, досягнуто.

ВИСНОВКИ

Дослідження доводить, що звернення до наочного способу фіксації інформації простежується ще в доісторичний період. Візуальний канал сприйняття є найбільш ефективним у сучасному динамічному світі. «Найвізуальнішою» формою письма є японські ієрогліфи, що вплинули на менталітет азіатів. Тому манга набуває популярності серед сучасних читачів і разом з цим і східна культура.

Українська традиція коміксів, за результатами дипломної роботи, також бере вектор до модернізації та модифікації фольклору, автентичних праобразів. Використовуючи досвід різних континентів, вітчизняні митці створюють цілком унікальний продукт. Зокрема, досліджувані графічні романи «Герой поневолі» і «Захар Беркут. Легенда» - це яскраві приклади поєднання ознак різних шкіл коміксу.

Дослідження також показало, що думки науковців з приводу виникнення першого у сучасному розумінні коміксу не збігаються, зумовлено це й тим, що немає ще чіткого усталеного визначення графічної прози. Тому, визначаючи появу першого коміксу, дослідники беруть за основу різні принципи. Н. Коваль, наприклад, спирається на виклад сюжету за допомогою малюнків, А. Сонін базується на тому, що крім зображення обов'язкова наявність супровідного вербального компоненту тощо. А українській науковій спільноті довелося тривалий час позбуватись тих стереотипів, які вкоренилися за допомогою радянської політики. Так, наприклад, у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» за 2001 рік твердять, що читання коміксів призводить до збіднення розумових здібностей. Проте дослідниці Н. Космацька та С. Підопригора спростовують цю думку. На нашу думку, перевагою коміксу є саме поєднання вербального та

невербального змісту, вони не виключають одне одного, а доповнюють, створюючи нові грані для тлумачення сюжету чи образу.

Нами вказано на дидактичну спрямованість деяких коміксів (серія «Класні комікси» від видавництва Граніт-Т) та на виховну («Воля» «Даогопак», «Захар Беркут. Легенда», «Герой поневолі», «Воля» і т.д.). Особливо виховний напрям на сучасному етапі прослідковується у східних коміксах та у вітчизняних. Так, комікс про альтернативну українську історію за допомогою сучасних модифікацій ушлявлюють історію та культуру України, оновлюють погляд на політичних та військових діячів держави.

Дослідження показало, що українська графічна проза має ознаки експериментальної літератури. Зокрема, артбук «Мороки» О. Михеда та С. Мельник є таким прикладом. У виданні синтезуються експресіоністичні картини та художня оповідь. Ілюстрації від художниці посилюють емоцію художнього тексту. Разом із вербальною складовою додає нових смислів у сюжет та загальну концепцію видання.

Проаналізовано та виокремлено специфічні риси кожної провідної школи коміксів, показано, який вплив вони справили на становлення українського коміксу. Наприклад, європейські комікси відзначаються лаконізмом макету, якісним оздобленням та реалістичним способом зображення, а манга має ряд своїх специфічних особливостей, серед яких чорно-біла колористика. Ці ознаки різних шкіл переносяться на національне тло у досліджуваному графічному романі «Герой поневолі». А «Захар Беркут. Легенда» бере за основу особливості манги у змалюванні персонажів і особливості американської школи щодо кольорової палітри зображень. Натомість комікс «Воля» синтезує американську та європейську традицію.

Отже, сучасна епоха тяжіє до унаочнення, як наслідок – з'являються зразки експериментальної літератури. Креолізація тексту є

головною ознакою графічної прози, оскільки зображення та текст є основними складовими такої форми оповіді. На основі наукового дослідження доведено, що українська традиція коміксу проходить фазу становлення. Вітчизняні комікси шляхом синтезу провідних світових шкіл графічної літератури створюють сюжети на національному тлі або ж адаптують класичні твори під сучасні потреби читачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко О. Олександр Михед розповів про те, чого чекати на перформансі «Мороки» в Mezzanine // iROOM : вебсайт. URL: https://liroom.com.ua/afisha/mykhed_ptakh_jung/?fbclid=IwAR3jggfSrICpjtFkbG51JMUCf2vrelhgiz5D0JLIWe4y1EjTOv2Hvul9fYw
2. Бугайов В., Вознюк О., Фадээв Д., Филипович Б. Воля : у 2 т. Т. 2. Київ : The Will Production, 2018. 80 с.
3. Бугайов В., Фадеев Д., Филипович Б. Воля : у 2 т. Т. 1. Миколаїв : Asgardian Comics, 2017. 56 с.
4. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
5. Горішний К. Графічний роман: нове бачення класичної української літератури. *Українська мова та література*. 2015. № 7-8. С. 15-16.
6. Горішний К., Тимошенко М. Герой поневолі : у 2 т. Т. 1. Львів : Леополь, 2019. 63 с.
7. Горішний К., Тимошенко М. Герой поневолі : у 2 т. Т. 2. Львів : Леополь, 2019. 63 с.
8. Графічний роман «Герой поневолі» (Том 1) // Леополь : вебсайт. URL: <https://leopol.net/knyga-geroj-ponevoli/>
9. Двадцятип'ятирічна японська художниця Нацуме створює картини в стилі «манга» // *Diaspora.ua* : вебсайт. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=812958075876804&id=516524395520175
10. Дегтярьова Г., Полешко О. Комікс: відоме і нове. Створення коміксів за творами української літератури. *Методичні діалоги – журнал для вчителів української мови й літератури*. 2013. №1-2. С. 8-12.
11. Євген Тончилов. Інтерв'ю // The WIIL Production : вебсайт. URL: <https://thewill.com.ua/tonchilov-intervyu3/>

12. «За чай. Com»: автор та продюсер коміксів В'ячеслав Бугайов в ефірі «5 каналу» // 5 канал : вебсайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/za-chaycom-avtor-ta-prodiuser-komiksiv-viacheslav-buhaiov-u-efiri-5-kanalu-169309.html>
13. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів : Літопис, 2003. 456 с.
14. Карелина Д. Нарисованная жизнь. *Вокруг света*. 2016. №2. С. 50-55.
15. Комм Д. Революция в формате rocket-book // Искусство кино : вебсайт. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/07/n7-article22>
16. Коваль Н. Франкомовні комікси: Астерікс, Смурфи і Тентен. *Зарубіжна література*. 2016. № 7. С. 62-69.
17. Коваль Н. Франкомовні комікси: старе і нове // Читомо : вебсайт. URL: <http://archive.chytomo.com/book-art/frankofonnij-komiks-pro-stare-i-nove-chastina-2>
18. Комікс «Воля», дизельпанк, роман «Дюна» – прояви перетворення України, досвід Японії // Народний оглядач : вебсайт. URL: <https://www.ar25.org/node/36450>
19. Комікс ВОЛЯ – національний блокбастер // The WILL Production : вебсайт. URL: <https://thewill.com.ua/#plugin-xOpDP>
20. Корешков О. Захар Беркут: Легенда. Київ : ArtHuss, 2019. 48 с.
21. Космацька Н. Мова сучасного коміксу як явища масової культури. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, т. 4. С. 15-20.
22. Космацька Н. Нарис з історії виникнення і становлення жанру коміксу. *Вісник Львівського університету*. Серія «Іноземні мови». 2012. Випуск 19. С. 141-147.
23. Книжковий маестро #8. Олександр Михед «Мороки» // Sunfish : вебсайт. URL: <https://www.mixcloud.com/Sunfish/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9->

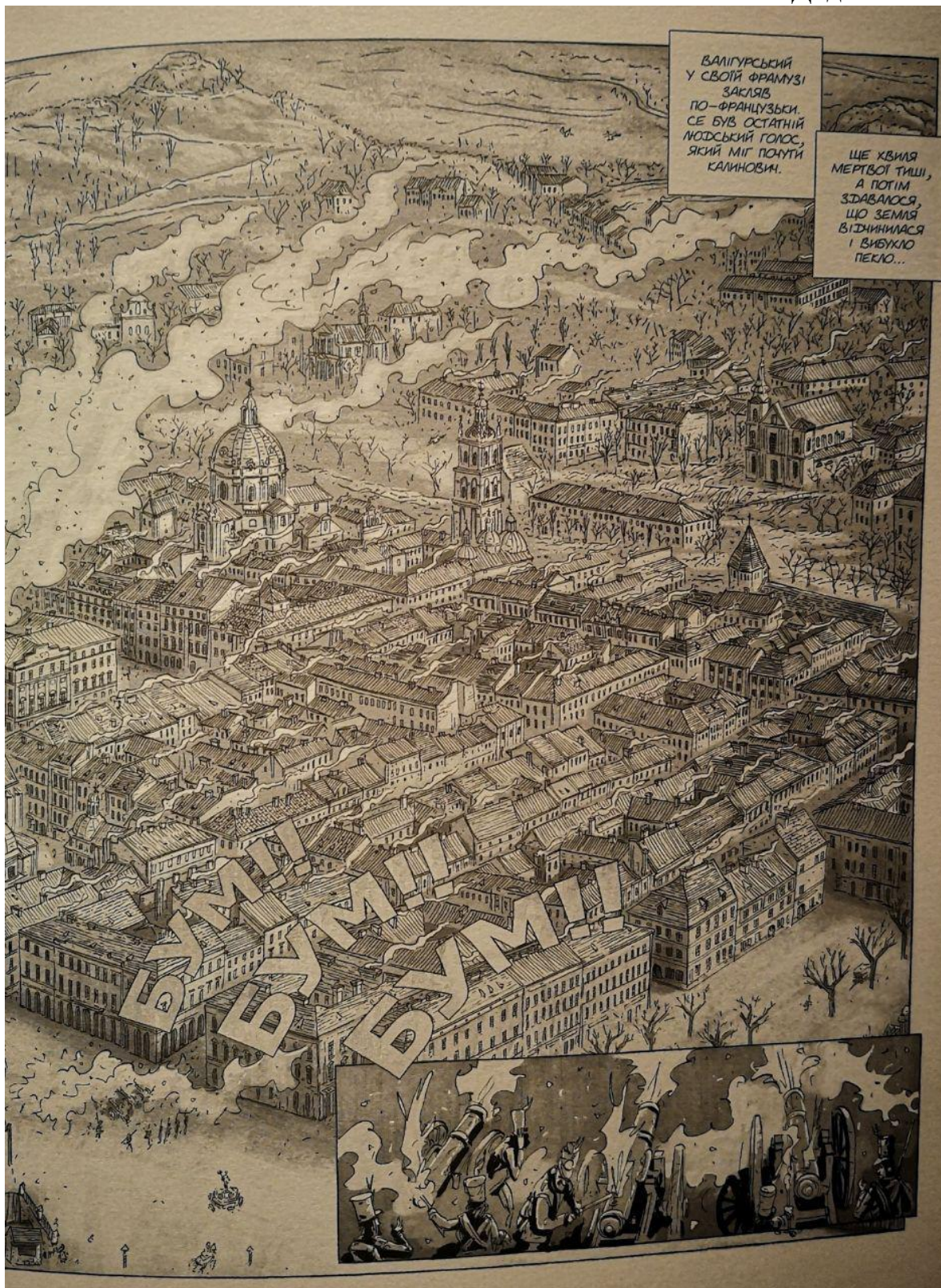
[%D0%BC%D0%B0%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE-8-%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%](#)

24. Кунин О. В комиксе должна быть идея. *Современная библиотека*. 2012. №5. С. 16-19.
25. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова та ін. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
26. Михед О. Мороки : повість, оповідання. Київ : Люта справа, 2016. 120 с.
27. Олександр Михед і Ptakh_Jung «Мороки» // Олександр Михед : вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-4I3fzVyraw&t=663s>
28. Остапенко Л., Соловійова О. Дидактичний потенціал коміксів // Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди : вебсайт. URL: http://www.institutemvd.by/components/com_chronoforms5/chronoforms/uploads/20160404154807_OstapenkoSoloviova.pdf
29. Піддуба О. Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова. *Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах* : збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, м. Херсон, 29-31 жовтня 2019 р. Херсон : ХДУ, 2019. С. 168-173.
30. Піддуба О. Національний та інтернаціональний характер українського коміксу. *People, Power and Politics* : 2nd International Congress, м. Київ, 26 - 28 вересня 2019 р. Київ, 2019. С. 114-115.
31. Піддуба О. Національний характер графічного роману «Герой поневолі». *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* : матеріали Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конференції, м. Переяслав, 31 жовтня 2019 р. Переяслав : Переяслав-Хмельницький ДПУ ім. Г. Сковороди, 2019. Вип. 52. С. 358-362.

32. Піддуба О. Особливості графічного роману К. Горішного та М. Тимошенка «Герой поневолі». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених, м. Запоріжжя, 22-24 лютого 2020 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 82-84.
33. Підпригора С. Артбук «Мороки» О. Михеда: специфіка синтезу вербального та візуального образів. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* : зб. наук. пр., м. Кривий Ріг, лютий 2020, Кривий Ріг : Криворіз. нац. ун-т, 2020. Вип. 14. С. 65-73.
34. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 391 с.
35. Почепцов Г. Комікси як засіб транслявання соціальних смислів // Media Sapiens : вебсайт. URL: <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/7903/2012-02-26-komiksi-yak-zasib-translyuvannya-sotsialnikh-smisliv/>
36. Прядкин П. Японская манга. *Вокруг света*. 2011, №9. С. 28-30.
37. Пухарев П. Борис Філоненко: Робити комікси з національними героями зараз на часі // Читомо : вебсайт. URL: <http://archive.chytomo.com/book-art/boris-filonenko-robiti-komiksi-z-nacionalnimi-geroyami-zaraz-na-chasi>
38. Пушненко Ю. Доля коміксу «Воля». *Пам'ятки України. Історія та культура*. 2017. №4. С. 56-59.
39. Серйозний комікс за повістю Івана Франка «Герой поневолі» презентували в Івано-Франківську // Kurs : вебсайт. URL: https://kurs.if.ua/news/seryoznyy_komiks_za_povistyu_ivana_franka_geroy_ponevoli_prezentuvaly_v_ivanofrankivsku_14640.html/
40. Сонин А. Г. Комикс как знаковая система: психолингвистическое исследование (на материале франкоязычных комиксов) : дисс. на

- соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.19. Барнаул, 1999. С. 236. URL: <https://www.twirpx.com/file/2316864/>
41. Український художник популяризує комікси у США. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K5X64O3NI4w>
42. Укрмен, Каратель, Кличко-Халк і Син Порошенка - на Київ Комік Коні шукали українських супергероїв // Gazeta.ua : вебсайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_ukrmen-karatel-klichkohalk-i-sin-poroshenka-na-kiyiv-komik-koni-shukali-ukrayinskih-supergeroyiv/771140
43. Харитонов Е. Девятое искусство. *Если*. 2005. №1. С. 269-280.
44. Харитонов Е. Девятое искусство. *Если*. 2005. №3, С. 249-259.
45. Чевычелова М. Вебтун: комиксы по-корейски // DTF : вебсайт. URL: <https://dtf.ru/read/16778-vebtun-komiksy-po-koreyski>
46. Чирук С. // Люта справа : вебсайт. URL: <https://www.facebook.com/lutasprava/posts/677354599088530/>
47. Шамарина О. Объёмные герои плоского мира или Почему читать комиксы не вредно. *Современная библиотека*. 2012. №5. С. 20-25
48. Arthuss та Spring Comics створюють комікс по-українськи // Arthuss : вебсайт. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/1906213>
49. McCloud S. *Understanding Comics : Invisible Art*. NY : William Morrow, 1993. 224 p. URL: https://issuu.com/nasoisrdemo101/docs/entender_el_comic

Додаток А



З життя Івана Франка

1856 р. Іван Франко народився в Галицькому підгірському селі Нагуєвичі, поблизу міст Борислав та Дрогобич. Офіційно, галицькі зміли перебували тоді під галузічним Австро-Угорською імперією, а реально – "заправляли" всім польки.

1862-1867 рр. Навчався в Дрогобичській гімназії, де отримав свою першу освіту. Віддавав багато часу читанню. Вивчив польську мову, французьку, німецьку, російську, українську, а також історію, філософію, математику, фізику, хімію, астрономію, географію, музику, літературу, мистецтво. Гімназіст захоплювався творами М. Вовчка, І. Котляревського, П. Мирного, а також письменників західноєвропейської літератури – Гомера, Софокла, Данте, Шекспіра, Джона, Гете, Міцкевича.

1865 р. Помер його батько – коваль Яків Франко. Хлопець втратив свого найближчого порадицю. Особливий світ відкрилося Іванові у батьківій кузні, яка стала для юняка першою життєвою школою. Тут він слухав розповіді селян про тяжку працю на найближчих гірських і Борислав, доводився про яку долю робітників та дивився про соціальну несправедливість. Вперше усвідомив, що за країну долю треба боротися.

1868-1875 рр. Навчався в Дрогобичській гімназії, Франко написав свій перший вірш про смерть батька. Він мав надзвичайну пам'ять, багато читав. Вже з дитинства любив читати Т. Шевченка та його улюблене книжко. Гімназіст захоплювався творами М. Вовчка, І. Котляревського, П. Мирного, а також письменників західноєвропейської літератури – Гомера, Софокла, Данте, Шекспіра, Джона, Гете, Міцкевича.

1872 р. Померла мати Франка – Марія Кульчицька, яку він дуже любив. Вона знала безліч народних пісень, суміш і дрібнички, жартівливіх співанок, і коломийок. Теплі спогади в пам'яті Франка залишили пісні та голос матері – джерело його перших поетичних ескізів. Він приєднав її свої згадки у вірш "Пісня і праця" (1883).

1874 р. Франко, з метою пізнання рідного краю, подорожував по селах Бойківщини. Приймаючи в гості до свого приятеля Ярослава Рошкевича у село Лопині, він познайомився та закохався у його сестру Ольгу. Липні юнацькі флірти переріли у тристороннє кохання. Згодом свої враження Іван Франко вже офіційно опублікував у батьківій Ольги і руці. Весілля планували відсвяткувати, коли він вийде за неї заміж.

1875 р. Іван Франко вступив на філософський факультет Львівського університету. Брав активну участь у студентському житті. Він співпрацював з Михайлом Павликом та Іваном Белеєм, з якими довгі роки співпрацював на громадській і редакційній ниві. З ними Франко розпочав свою журналістську діяльність у редакції літературно-наукового журналу "Друг". Ще гімназістом він отримав велике задоволення, коли в студентському часописі надрукували його перші літературні твори – вірш "Народна пісня" (1874) і повість "Петрії і Доббушани" (1875).

1877 р. в той час почалося переслідування Івана Франка владою Російської імперії. Внаслідок заборони в 1876 р. на території Росії української мови, багато українських діячів перенесли свою діяльність до Львова, який, відтоді, став політичним, науковим, літературним та культурним центром української діаспори. Франко підтримував зв'язки з революційними "Наддніпрянської України". Серед них – київський публіцист Михайло Драгоманов, який став його наставником у громадсько-політичному житті. Обидва співпрацювали у пошуках форми поєднання національних і соціальних мотивів українського народу. Згодом про Франка в одному з листів Драгоманова привернула увагу львівської поліції. Заборонена громадсько-політична видавнича діяльність призвала молодого письменника до еміграції.



Франко – учень III класу змішаної гімназії в Дрогобичі (1870)



Михайло Драгоманов



Франко з друзями (1873)



Перше сторінка журналу «Світ» з портретом Франка і Бориса Сіверського (1881)

1878 р. Арешт Франка став поворотним пунктом його життя. Він провів 9 місяців у в'язниці в нелюдських умовах, з кравдами і вольгодами. Там старався зрозуміти долі інших нещасливих людей, розкрити причини переслідувань цих, за офіційною назвою, "злочинців". Коли вийшов на волю, він відчув засід рідного народу. Від нього відвернулася значна частина його українського середовища. Батько Ольги Рошкевич заборонив дочці спілкуватися з "злочинцями". Франко зрозумів, що він не зможе зробити свою наречену щасливою. Ольга вийшла за іншого, але ще протягом десяти років вони через друзів листувалися.

Франко ще активніше включився в громадсько-політичну роботу. Його разом з М. Павликом виключили з Львівського університету з ініціативи М. Драгоманова, одному з найбільш впливових членів "Громадський друг" який, в результаті цензурних утисків виходив під назвами "Діант" і "Молодь". В ньому Франко публікував свої революційні поезії, створені заклика до боротьби за краще майбутнє робітників. Серед них – народний гімн "Камінері". У цей час Франко проводив зустрічі з українськими й польськими трудящими та входив до складу редакції першої у Галичині соціалістичної газети "Просвіта".

Франко публікував також переклади в своїй книжці "Дієві бібліотека", з метою популяризувати українського читача з найкращими зразками світової літератури. За два роки він мусив це видавництво припинити через нестачу фінансів. Франко – один із небагатьох у своїй авторе, який володів чотирма мовами (українською, польською, російською, німецькою) та перекладав твори з 16 мов.

1880 р. Опинившись без жодних засобів для прожиття у Львові, Франко поїхав в Карпати на село Нижній Борсена до свого приятеля – вчителю Киріла Беньки. По дорозі його вартувало заарештувати за підбурювання селян проти влади. Він пробув три місяці за ґратами колонійської торгівлі, де побачив "дно суспільства", що надало йому вартість. У в'язниці написав патріотичні поеми "Ваній революціонері", "На порі", "Гімн безземельного народу". У них Франко закликає українців до боротьби за своє щастя й волю, а також і за свободу України. Після звільнення його лішки відправили до Нагуєвич під надглядом поліції, від торгівлі до торгівлі. Найважчий момент життя – дорога до рідного села, де тяжкохворий Франко лігував до осені і потім повернувся до Львова.

1881 р. Франко видавав разом з І. Белеєм львівський часопис "Світ". Від номера до номера на його сторінках публікувалися повісті "Бориславський містечко", "Швейцарський оповідання", "Віршавське життя робітників", "Найпопулярніші та їх боротьбу проти експлуатації", в тому числі і "Звог Солігості". Журнал мав загалом 150 передплатників і постійні борги. Матеріальні нестатки привели письменника, повернувшись до Львова, де прожив майже три роки. Попри важку фізичну працю на полі та на рибальнім лусі, він продовжував літературну творчість.

1883-1886 рр. Після припинення виходу журналу "Світ" в останній місяці 1882 р. Франко змушений був зорієнтуватися на шкільну роботу "Діє" де він писав на політичні та економічні теми. У 1885 р. його запросили до участі у літературному журналі "Зоря". В ньому він опублікував історичну повість "Захар Беркут", де описував героїчну боротьбу галичан проти монголо-татарської навали. Однак, через "небажачість" та особисті конфлікти письменника усунули від редагування цих провідних українських видань.

1885 р. Оргодуєм Драгоманов і Франко мали намір заснувати всеукраїнський журнал ("Просвіта") за редакцією Франка. Для збору матеріальної допомоги на видання львів'янини дали згаду до Києва. Сподівання його не збулися, але встановилися тісні зв'язки з київськими діячами культури, зокрема з композитором Миколою Лисенком.

Львів і «Весна народів»

Після подолу Польщі у 1772 році, Львів став столицею найбільшої провінції Австрійської імперії — Королівства Галичини і Лодомерії, під офіційною назвою Лемберг. Влада проводила реконструкцію міста відповідно до загального принципу модерного європейського міського планування. До 1825 року були зведені укріплення та споруджені широкі вулиці і проспекти, що спонукало Львів до розвитку і розростання. В першій половині XIX століття столиця Галичини відокремлювала до діяльного життя як одне з квітучих міст Східної Європи. В той час тут з'явилися перші готелі, цукерки, кафеєнти та модні театри. Пожвавилось культурне життя, до Львова переїхав музикант Франц Кварт Моцарт (син Вольфганга Амадея), а граф Станіслав Карлєвський будував один із найбільших театрів Європи.

Німецька мова випісчила латинську як офіційну мову та мову викладу у львівському університеті. Для німецького мандрівника-географа Й. Г. Коля, котрий у 1830-х роках приїхав до Львова, місто було подібне до Мадябургу, Нюрнбергу чи Франкфурту на Майні. Австрійські чиновники ставили одну з найкращих груп Львова, населення якого складало у 1848 році близько 70 тис. мешканців, в основному поляки, а також українці та євреї. Мисльє життя було ускладнене мультикультурним його характером. Польські еліти відчували загрозу від зростаючої германізації міста. Українські та польські громади боролися за самоствердження в умовах чужинського панування.

У 1848 році Європою покотилася хвиля революції, яка ввійшла в історію під назвою «Весна народів». Зволилися Австрійську імперію, вона поклала початок довгій боротьбі за національне і соціальне визволення багатьох народів Східної та Центральної Європи. 13 березня 1848 року вийшли перші вуличні барикади у столиці Австрійської імперії — Відні. Вразовуючи настрої народних мас історією Фредеріка І змішаний був декларувати демократичні свободи та проголосити конституцію. Ці радикальні зрушення сприяли покращенню суспільного і національного руху в Галичині.

Звістка про повстання у Відні відразу дала поштовх до масових демонстрацій у Львові. Під керівництвом польського юриста, громадського діяча Францішка Смоляка, була складена петиція австрійському імператору, яка частково стала прогномом новоствореної польської політичної організації у Львові — «Центральної Ради Народової». Її члени, серед яких був відомий прет та драматург граф Александер Фредро, вимагали надання полякам Галичини ширших політичних прав і врятувати від відчуження Польської держави.

Українське національне відродження в Галичині розпочалося в першій половині XIX століття. Вагомим культурним явищем у цьому процесі стало утворення «Руської трійди».



Франц Кварт Моцарт



Альманах «Руська Дісторія»



Граф Станіслав Карлєвський та Софія Карлєвська (вроду Яблоновської)



Граф Франц Стадіон



Францішек Ян Смоляк



Граф Александер Фредро



Граф Александер Фредро та Софія Фредро (вроду Яблоновської)



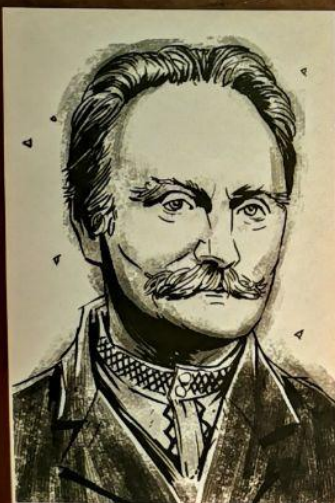
Генерал Роман Вйбрановський

Цей літературний гурток студентів теології на чолі з Маркіаном Шашкевичем видав у 1837 році першу книжку в Галичині українською народною мовою — «Руська Дісторія». Пробудження національної свідомості українців набуло політичного характеру з подіями 1848-1849 років. Цей революційний період характеризувався створенням національних органів, які відстоювали інтереси свого народу в Галичині. На противагу польському руху, українська релігійна і світська інтелігенція заснувала «Головну руську раду», яка проголосила соборність всіх українських земель та єдність українського народу. Вона вела політичні широкі контакти з австрійським урядом. Щоб зберегти контроль Габсбургів у провінції, губернатор Франц Стадіон підтримував піднесення українського руху як засіб протидії польським політичним змаганням. На політичній арені Галичини в той час зростає вплив мабутьного представника імператора — польського графа Аенора Гауловського.

«Центральна Рада Народова» покликала великі надії на створення військового формування — польську Національну гвардію і захищала населення до збройної боротьби. Восени атмосфера у Львові стала напруженою, помічалася суттєва між австрійськими воєначальниками і студентами. Сигналом до повстання стали події у день Усіх Святих, 1 листопада, коли урядові війська застосували зброю проти натовпу. У відповідь на смертельне поранення члена Національної гвардії, кравецького підмайстра Францішка Навроцького, весь центр міста опинився в руках повсталих гвардійців, робітників, ремісників та студентів. На багатьох вулицях вийшли барикади (їх було 23 за даними історика Ф. Стебілі). Командант національної гвардії генерал Роман Вйбрановський оголосив стан бойової готовності та уночі розпочав переговори з командантом міста фельдмаршалом Вільгельмом Гаммерштайном про вихід злочинців. На ранок, після нової стрілянини на площі Святого Духа, надалі почали зводити барикади: «Стопи, стільці, лавки, меблі» вивалили з вікон помешкань, бачки і навіть перемичні всі використувалися до їх зведення, — опікує події історик Ю. Старкель.

З десятої години ранку 2 листопада за наказом генерала Гаммерштайна почався гарматний обстріл центру Львова. Не зупинили наступу і білі прапори на вежі ратуші, які піднімав поручик гвардії граф Александер Цетнер. Сили були нерівні. Революціонери, оточені у районі Ринку з усіх боків ворогами та пожежами, не мали жодного шансу. О 12:30 год. вогонь припинено, повстання здався. Під час обстрілу, за офіційними даними, було вбито 35 і поранено 75 осіб. Згоріло кілька десятків будинків, зокрема Ратуша, старий театр, колишній університет і університетська бібліотека з 40 тис. книг. Придушення повстання у Львові вичувало наближення кінця «Весни народів».

Додаток Г



"Серед людності зростав запал до повстання, нечуваного в історії Львова. Всі почували, що мусить прийти до вибуху. Стало се 1 листопада 1848 року. Ціле середмістя було як пекло. Барикади у Львові, і канцелярист Степан Калинович, найвірніший цісарський підданий, також причинився хоч одним полінцем до сеї революційної будови!

Чого вони хочуть, за що б'ються, на що надіються? Він ніколи не розумів революційного запалу, а тепер найменше. Чув лише, що для нього нема виходу, що він тут немов у клітці. Але як звідси драпнути на волю?..."

Г. Гренський

ВИДАВНИЦТВО "ЛЕОПОЛЬ"
 МАНДРУЄ КРИЗЬ ЕПОХИ,
 ЩОБ ДОСЛІДИТИ ТА ВИСВІТЛИТИ
 БАГАТУ КУЛЬТУРНУ СПАДЩИНУ
 УКРАЇНИ.

www.leopol.net

ISBN 978-966-97431-1-4



8 1780660 743114 >



БУРЯ "ВЕСНИ НАРОДІВ" ЗІРВАЛАСЯ В МАРТОВИХ ДНЯХ 1848 РОКУ У СТОЛИЦІ АВСТРІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ – ВІДНІ ТА ОДРАЗУ ПЕРЕНЕСЛАСЯ ДО ГАЛИЧИНИ. СЕРЕД ЛЮДНОСТІ ЗРОСТАВ ЗАПАЛ ДО ПОВСТАННЯ, НЕЧУВАНОВО В ІСТОРИЇ ЛЬВОВА. НА ЦИТАДЕЛІ НАБИТІ ГАРМАТИ БУЛИ НАЦІЛЕНІ НА РАТУШ, ДЕ УРЯДУВАВ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ "МІСЬКИЙ ВИДІЛ", І НА ТЕАТР, ДЕ НЕ МЕНШЕ ГАЛАСУВАЛА РЕВОЛЮЦІЙНА "РАДА НАРОДОВА". РОЗДРАЗНЕННЯ ЗМАГАЛОСЯ. ВСІ ПОЧУВАЛИ, ЩО МУСИТЬ ПРИЙТИ ДО ВИБУХУ. СТАЛО СЕ ПЕРШОГО ЛИСТОПАДА 1848 РОКУ.

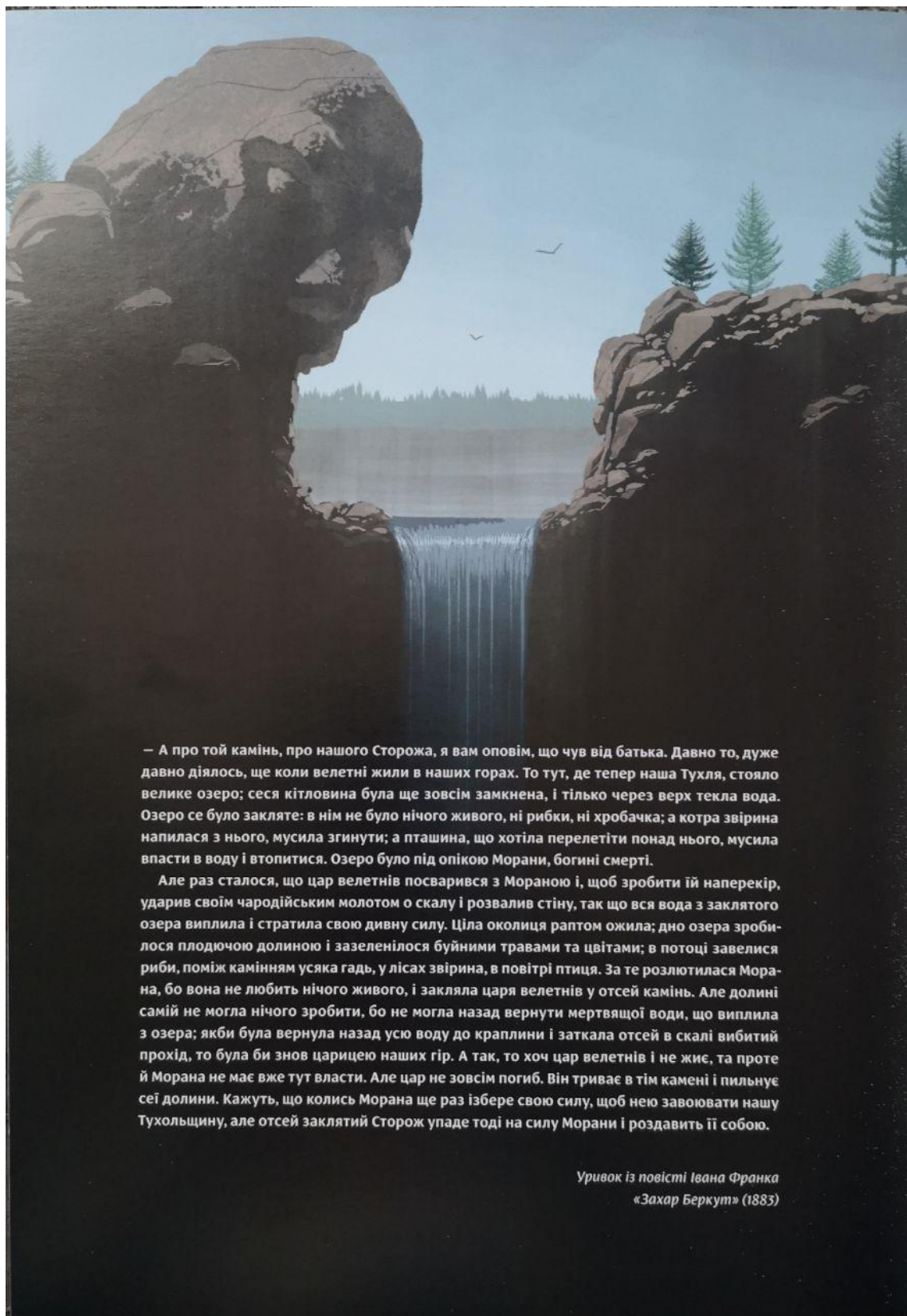
СЕЙ ПАМ'ЯТНИЙ ДЕНЬ ДЛЯ ЛЬВОВА ПОЧИНАВСЯ ВЖЕ З РАНОЇ. РАТУШ РОЗСІПАВСЯ В РОЗВАЛИНИ ВІД ГАРМАТНИХ КУЛЬ ТА ПАЛІВ ОГНИЩЕМ. ЦІЛЕ СЕРЕДМІСТЯ БУЛО ЯК ПЕКЛО. КРИК, ПИСК, БІГОТНЯ, ТРИСК МЕБЛІВ, ВИКИДУВАНІ НА ВУЛИЦЮ, ГОЙКАННЯ ГВАРДІЯКІВ, РЕМІСНИКІВ І ВСЬКОГО ДІЯНОГО ЛЮДУ, ЩО РОБИВ БАРИКАДИ. ЦІ РОЗБУРХАНІ ХВИЛІ РЕВОЛЮЦІЙНОГО РУХУ ВНЕСЛИ НЕСПОКІЙ І ЗАКОЛОТ У ТИХЕ, САМІТНЕ ЖИТТЯ КАНЦЕЛЯРИСТА СТЕПАНА КАЛИНОВИЧА...

KAISERTUM ÖSTERREICH*



* АВСТРІЙСЬКА ІМПЕРІЯ **ЛЬВІВ

Додаток Д

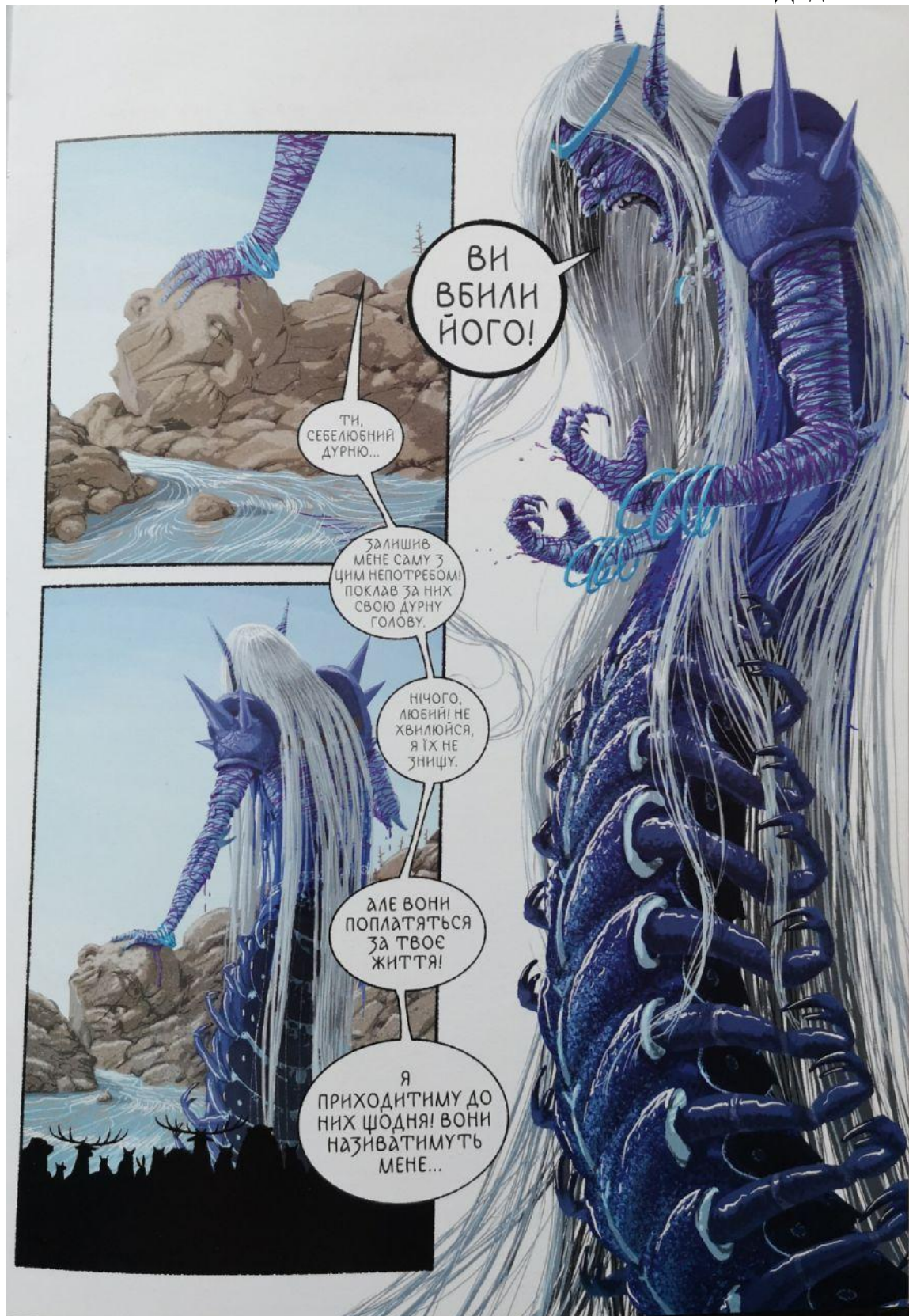


— А про той камінь, про нашого Сторожа, я вам оповім, що чув від батька. Давно то, дуже давно діялось, ще коли велетні жили в наших горах. То тут, де тепер наша Тухля, стояло велике озеро; сеся кітловина була ще зовсім замкнена, і тільки через верх текла вода. Озеро се було закладте: в нім не було нічого живого, ні рибки, ні хробачка; а котра звірина напилася з нього, мусила згинути; а пташина, що хотіла перелетіти понад нього, мусила впасти в воду і втопитися. Озеро було під опікою Морани, богині смерті.

Але раз сталося, що цар велетнів посварився з Мораною і, щоб зробити їй наперекір, ударив своїм чародійським молотом о скалу і розвалив стіну, так що вся вода з закладтого озера виплила і стратила свою дивну силу. Ціла околиця раптом ожила; дно озера зробилося плодючою долиною і зазеленілося буйними травами та цвітами; в потоці завелися риби, поміж камінням усяка гадь, у лісах звірина, в повітрі птиця. За те розлютилася Морана, бо вона не любить нічого живого, і заклала царя велетнів у отсей камінь. Але долині самій не могла нічого зробити, бо не могла назад вернути мертвящої води, що виплила з озера; якби була вернула назад усю воду до краплини і заткала отсей в скалі вибитий прохід, то була би знов царицею наших гір. А так, то хоч цар велетнів і не жис, та проте й Морана не має вже тут власти. Але цар не зовсім погіб. Він триває в тім камені і пильнує сеї долини. Кажуть, що колись Морана ще раз ізбере свою силу, щоб нею завоювати нашу Тухольщину, але отсей закладтий Сторож упаде тоді на силу Морани і раздавить її собою.

Уривок із повісті Івана Франка
«Захар Беркут» (1885)

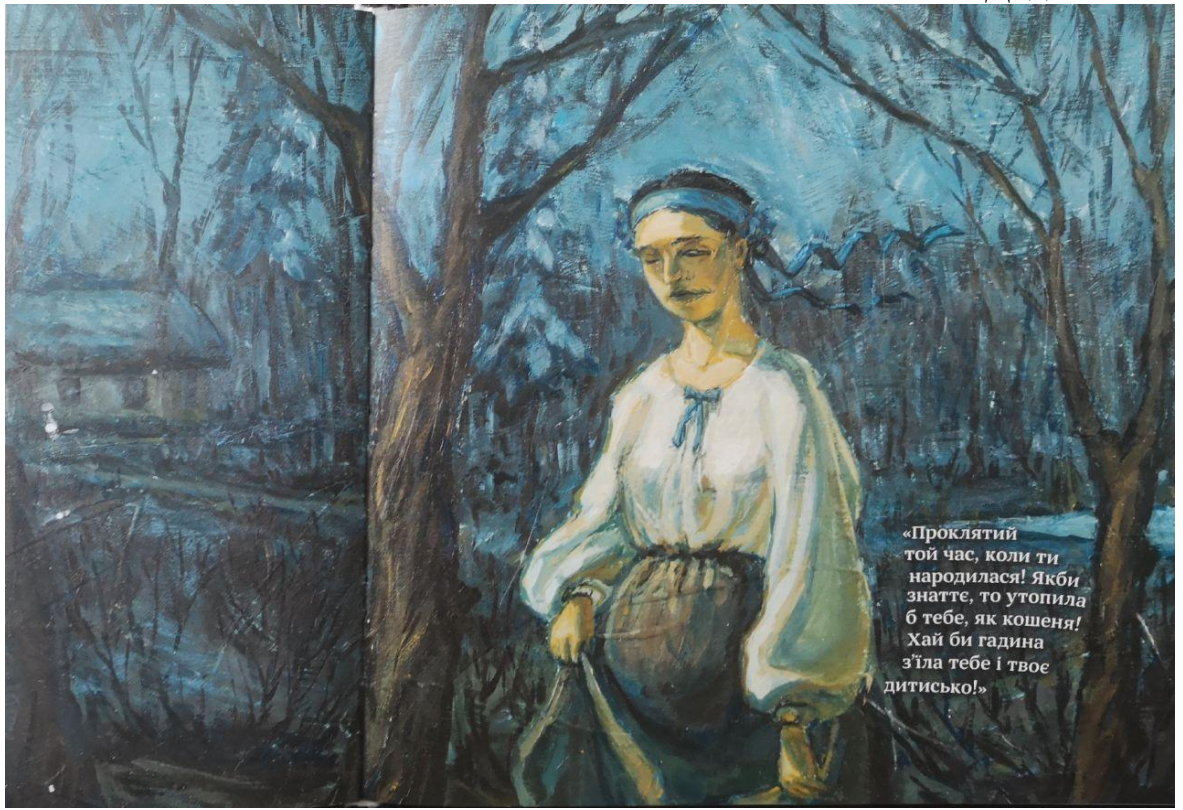








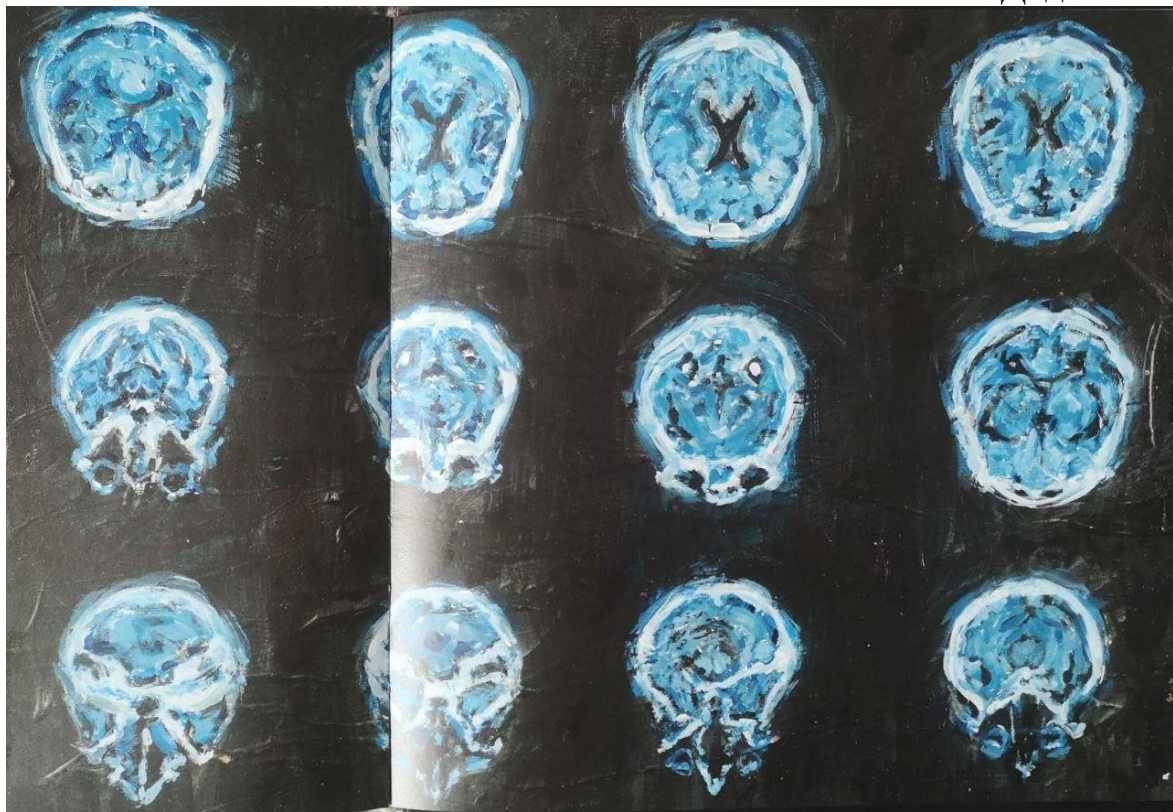
Додаток И



Додаток I



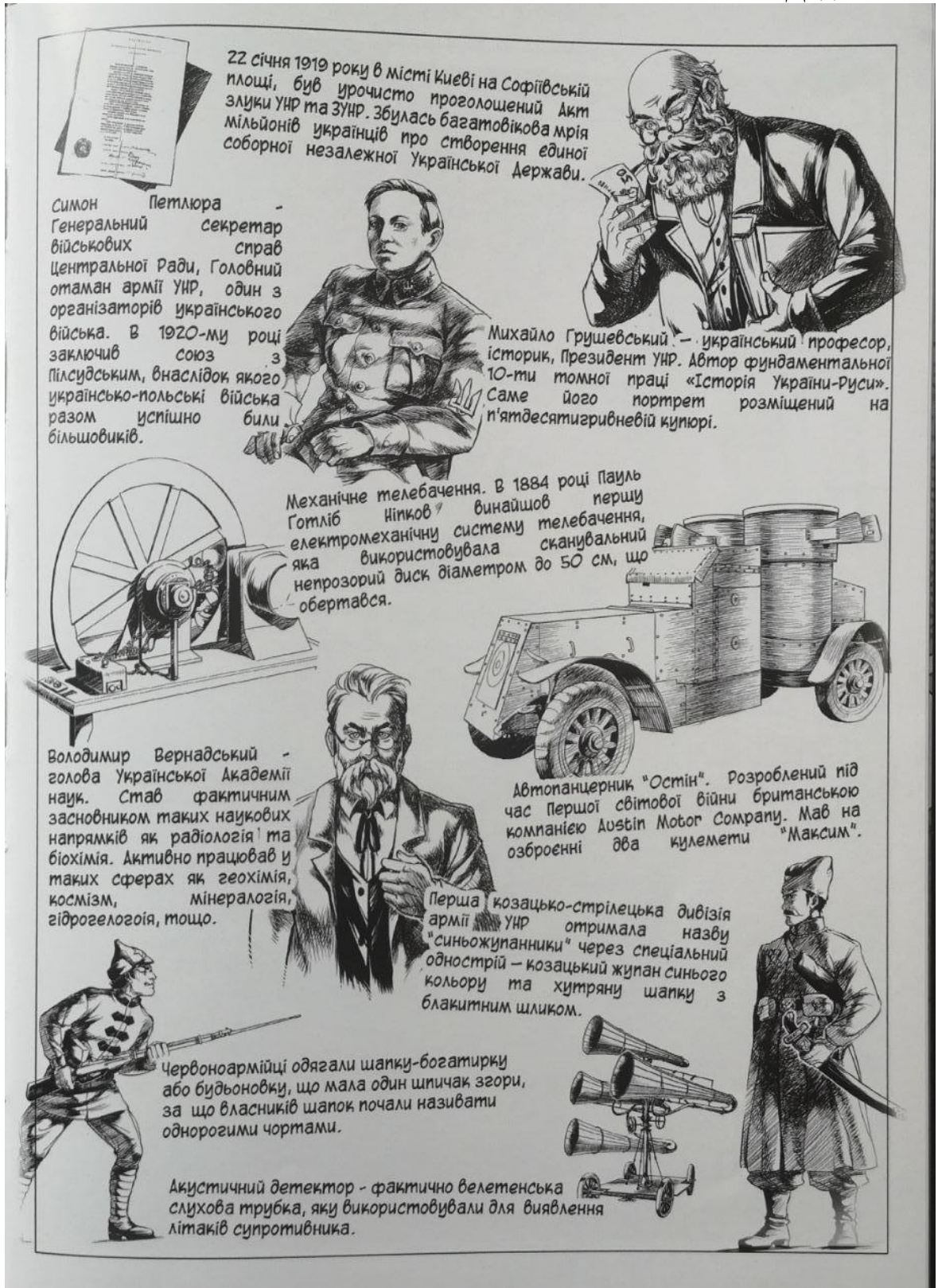
Додаток І





Додаток К





Додаток М



