



<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.7>
УДК 8(09)883


Олена Бондарева

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <http://orcid.org/0000-0001-7126-452X>
o.bondareva@kubg.edu.ua

Галина Бітківська

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3131-2686>
h.bitkivska@kubg.edu.ua

Артур Брацкі

Гданський університет
ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk
 <https://orcid.org/0000-0001-8327-0468>
filab@ug.edu.pl

ОБРАЗ БОРИСА ГРІНЧЕНКА І ЙОГО КОНТЕКСТИ В П'ЕСІ МАР'ЯНИ АНГЕЛОВОЇ «СИНДРОМ ГРІНЧЕНКА»

Розглянуто п'єсу Мар'яни Ангелової «Синдром Грінченка», у якій змодельовано авторську художню версію антиутопічного переходу української мови у статус «мертвої», коли нею не послуговуються повсякчасно, а також ситуацію її пригадування та «оживлення». Провідниками такої «реінкарнації» мови у п'єсі слугують унікальний чотиритомний Словник та його упорядник Борис Грінченко. Не випадково жанр твору авторка маркує як «драму словникового запасу». Актуальність дослідження зумовлена тим, що проблема радикального перегляду каталогу ключових для українства персоналій сьогодні напряму пов'язана з напрацюванням деколоніальної української ідентичності, студіями пам'яті, ревізією українського культурного пантеону, який важко увявити без постаті Бориса Грінченка, яка у цей пантеон вписується доволі епізодично. Предметом статті є аналіз художніх стратегій небіографічного письма, задіяних у створенні біографічного образу у сучасній драмі, об'єктом — текст п'єси Мар'яни Ангелової «Синдром Грінченка». Метою є презентація та інтерпретація цікавого драматургічного твору. Цей текст, створений ще 2013 року, інтерпретовано з позицій, актуальних для літературознавства 2023 року, на тлі війни за українську ідентичність у протистоянні російській агресії. Методологія дослідження спирається на теорії ідентичності, сучасні українські *memory studies*, еко-критичні теорії письма. Новизна дослідження вбачається у тому, що текст п'єси проаналізовано вперше, створено шляхи його опрацювання для дослідників-філологів і для сучасних театральних практиків.

У результаті дослідження зроблено висновок, що Мар'яна Ангелова апелює до родової колективної мовної пам'яті багатьох поколінь українців, створюючи полісемантичний та поліваріативний образ Словника як її осмисленої та ословленої території. Авторка пропонує безліч художніх антиколоніальних маніфестацій, сконцентрованих довкола репресованих українських літер, забутих значень і змертвілих слів, назавжди знищених цензурою сторінок словника, упослідженої мови, лінгвоциду та ксеногłosної коми. Чотиритомний словник у п'єсі виявляє частотнішу присутність, аніж його біографічний укладач. Натомість образ самого Бориса Грінченка, зберігаючи кілька біографічних мікросюжетів, по суті, втрачає свій актуальний біографізм і набуває міфологічних рис «небесного Грінченка» — «прабатька» сучасної української мовної особистості.

Ключові слова: біографічна драма; ідентичність; мова; словник Грінченка; місце пам'яті; антиколоніальні естетичні маніфестації; деколоніальний проект.

П'єсу «Синдром Грінченка» Мар'яна Ангелова створила майже десять років тому, коли для більшості російськомовних українців узагалі не було актуальним питання переходу на рідну українську мову, яка лишалася преференцією переважно ділової комунікації та функціонування в окремих осередках культури. Саме тому жанрово текст п'єси визначено як «драму словникового запасу». Це семантично багате визначення може дати

інтерпретаторам поживу для безлічі тлумачень, в українському контексті одразу відсилаючи нас до чотиритомного Словника, який упорядкував Борис Грінченко, закликає уважно погортати його і звіритися з його словниковою базою, а також із глибиною смислів, обрамлених, значень — аби зрозуміти, скільки з цього для нас сьогодні втрачено або притлумлено. Спробуймо подивитися на цей драматургічний текст із позицій 2023 року,

коли війна за нашу ідентичність уже рік як набула нових форм у горнилі опору повномасштабній російській агресії, яка надзвичайно актуалізувала дискурс нашої історичної пам'яті.

«Поняття “історична пам'ять”, — наголошує Алла Киридон, — може використовуватися здебільшого як метафора, щоб підкреслити, що суспільство “пам'ятає про своє минуле”, “зберігає в пам'яті” події власної історії. Але, насправді, знання фіксують тексти та інші матеріальні носії, а пам'ять — це здатність, передусім, індивідуальної психіки» (2015, с. 186). Апелюючи до кожного реципієнта свого тексту саме як до носія індивідуальної психіки, Мар'яна Ангелова при цьому намагається вести розмову про спільну родову колективну пам'ять українців багатьох поколінь, кристалізовану в нашій мові, про реальний потенціал якої багато хто досі не має адекватного уявлення.

Основному тексту в п'єсі передує авторська інверсія:

Світ фрагментованих сутностей. Їхні крайчки ще зберігають підпалини від книжкових згарищ. Хоча б так — але зігрітися... Після інформаційного вибуху вціліло лише чотири мови, які вже почали захлинатися у власній могутності. Вони надкрикують першість — та марно. Енергія згасає, не полишаючи шансів людяності. Вода потроху піднімається, помережена рябими плямами останнього пального. Та серед пульсуючої ентропії, на острівках спресованих сміттєзвалищ, ще трапляються людські артефакти, вражені дивними мутаціями. Чи одержать хомолінгвуси ще один шанс...

Для привернення додаткової уваги тих, хто читатиме текст, ще є заохочувальне питання — відповіді, що нині значать ці слова. Під питанням — близько 40 слів зі славетного Словника Бориса Грінченка, які розпочинаються літерою **г**, яка, так само як і літера українського алфавіту **ї**, уже давно стала символом українського мовного опору («*груляник, грулянка, грундаль, грундзюванний, грундзювати, грунт, грунталя, грунтик, грунтівка, грунтовий, грунтовище, грунтовний, грунтувати, грунь, грявчати, гуглюватий, гугля, гуголька, гуджулай, гудз, гудзола, гудзь-гудзь, гудзюсь-на, гуз, гузва, гузелець, гузий, гузулька, гузуля, гулати, гулий, гувка, гуля, гунадза, гуральня*»).

Гра з літерами української абетки стане однією з іманентних ознак цього тексту: у ньому не лише повториться апеляція до забутих значень словесного ряду на літеру **г** — але вже з іншим словами з Грінченкового словника; фізичний біль нестиме протагоністці літера **і** саме в українському прочитанні — як впізнаване зображення «*така паличка, а згори крапка*», а літера **ї** — «*тулубище з двома головами*» — стане ланцюжком до пригадування протагоністкою і свого минулого, і ментальних матриць власної країни.

Передбачено й інтерактивну взаємодію з глядачами, яким в одному з фрагментів сценічного дійства запропоновано встати й назвати в мікрофон слова на літеру **г**, які вони знають і значення яких можуть пояснити.

Витончені мікросюжети репресованих українських літер, утрачених значень, вирваних сторінок Грінченкового словника, змертвіння живої та повнокровної мови, свідомого лінгвоциду, зрештою — ксеногосної коми (дуже вдалий концепт в інтерпретації М. Ангелової!) стають своєрідними антиколоніальними маніфестаціями авторки, закамують в образній тканині драматургічного тексту.

Авторка п'єси вдається до численних апорій, вигадуючи химерні сценічні ситуації, яких не може бути в реальності. Валентин Онопрієнко наголошує, що коли апорії проявляються в текстах із біографічними сюжетами, вони «створюють внутрішню напругу в біографії як культурній формі» (2015, с. 57). Аналогічно і тут тісно переплетені напруга «позагрінченківського» сюжету і сцен, у яких явлено самого Грінченка.

Передбачено участь у сценічному дійстві кількох хорів, які під час дії будуть або синхронно виголошувати абетки різними мовами, або одночасно вимовляти «*корінні слова*». Сукупність цих хорів об'єднується в спільноту хомолінгвусів — людей, що володіють мовами. Володіння мовою при цьому стає преференцією обраних, а не загальним благом, але ж обрані розбираються лише в поверхових значеннях слів кількох уцілілих мов, до яких у п'єсі українська зовсім не належить.

Провідних персонажів у п'єсі три:

- 1) «*Я — дівчина, яку знайшли у ксенгосній комі*»,
- 2) «*ТИ — хлопець, альтер-его і охоронець*» і
- 3) «*БОРИС ГРІНЧЕНКО — позасценічна сутність з екрану, провідник*».

Своєрідними «арбітрами» між персонажами і Хорами виступають «*Сіроменці — практично люди, але вже сірі*». Цією сценічною групою авторка одразу задає кілька полів семантичної гри. По-перше, сіроменців п'ятеро — «*щоб зручно оточувати об'єкт дослідження*»: тут виникає зорова модель п'ятикутної зірки комуністичних режимів, усередині якої, у перевернутому п'ятикутнику, опиняються ті, хто за дивним збігом незрозумілих обставин ще володіє українським словом. По-друге, вони «*носять імена древніх китайських династій Мін, Цинь, Янь, Ін, Юань*», тобто авторка чітко показує, що китайська мова в її концепції є однією з тих чотирьох «уцілілих», а китайська цивілізація у страшній антиутопії стає у світі ледь не панівною і бере верх не лише над нами — на певному етапі й за певних обставин народом без мови і права на промовляння, але і над умовним «Заходом», причому на всіх незгодних чекатимуть «*виправлення*» у спеціальних лабораторіях, після чого знесловлені люди стануть «*цілком добропорядними громадянами*». По-третє, сіроменці говорять «*тарабарською*

штучною мовою», придатною для швидкого цифрового перекладу, але позбавленою краси, мелодійності, повноти. Вони знають усе про те, як відбувається «становлення мови», у яких сегментах мозку закарбовуються слова і мовленнєві атракції, як мова впливає на формування «ядра особистості», які мозкові клітини фізіологічно діють на пам'ять, — проте вони не здатні сприймати жодного мовного нюансування, узагалі не розуміють потенціалу мови як архіву культурної пам'яті, тому щиро радіють, що колись на землі мови «почали зникати значно швидше, ніж окремі види тварин і рослин», не бачать нічого поганого в тому, що разом із мовами зникають цілі народи, кепкують зі звучання незнайомих їм іншомовних слів і вибухають сміхом від того, що хтось силкується розмовляти «мертвою» мовою. До речі, «хворобливий» стан людини, яка хоче говорити і співати рідною мовою, розуміти її тонкощі й уміти пояснити одні її абстракції або категорії через інші, зберігати ментальний і мовний досвід багатьох попередніх поколінь свого народу, обстоювати власні ідентичнісні відмінності й не втратити їх у глобалізованому світі, сіроменці кваліфікують як «синдром Грінченка» — доволі тяжкий стан людини, який потребує ізоляції та невідкладного примусового її лікування від душевних хвороб.

Вербально змодельовано і сценічний простір, у якому розгортатиметься дія:

Сцена біла та чорна з великим екраном. Це дім віртуального звукозапису. Під стелею величезні прозорі літери-графіті. Від них звисають мотузки, неначе від дзвонів. Літери також об'ємні. Подеколи з ними граються герої вистави та сіроменці, обтяжені незвичайним знанням. Нахилений поміст підходить до екрану, даючи змогу грати дійство паралельно із зображенням. Біле, чорне, сіре і лише в один вирішальний момент — червоне.

Червоне світло у вирішальний момент сценічної напруги стає метафорою живої крові, пущеної просто в глядацьку залу — із сувою «починає вимотуватися червона стрічка, вона стає все довшою і довшою, тоненькою цівкою стікає в зал, потім з'являється на екрані...»

Екран подає білий шум, титри перекладу, графіку з українських літер, які перформативно трансформуються у склади й українські слова (що віддалено кореспондує з прологовою сценою із «Чорної зірки» Ярослава Верещака, де персонажі починають по складах пригадувати давно забуті одиниці українського мовлення, долають панівний англійський акцент у найпростіших українських словах, вимовляючи їх «по складах», як недорозвинені діти на початковому етапі засвоєння лексичного огрому чужої мови, і вербалізуючи хаотичну концептосферу іконічної та стереотипної анекдотичної рецепції українця:

«Та-то... нень-ка... тро-ян-да... ка-пе-люх... чорно-брив-ці... ко-хан-ня... бать-ків-щи-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха...» (Верещак, 1990, с. 218)). Також екран виконує функцію велетенського електронного сховища, у яке скинуто інформацію з усіх колишніх великих словників, бібліотек та архівів, тож йому доступні у відповідь на той чи інший пошуковий запит такі перформативні активності, як «гортання, пошуки, накопичення зображень», пульсація «інформаційних хвиль», виведення назовні певних слів і текстів. Зрештою, екран являє нам і «небесного» Бориса Грінченка, причому його Проявлення відбувається як сюжет містичного кіно: «вдалині екрану з'являється маленька постать, згусток, він наближається, розгортається, це книга, з неї виринає шалений гул. Далі ми бачимо чоловіка, він пише, поволі його обриси стають чіткішими»; «звук гойдалки, рипіння... На екрані з'являється лист, його виводить рука. Звучить голос. Ми бачимо людину за столом».

Драматургічний текст «Синдром Грінченка» — один із прикладів, як сучасна біографічна драма трансформується у квазібіографічну драму дискурсу, тобто йдеться про жанрову трансгресію, яка задається зміною рецептивних очікувань:

Перебіг подій української історії періоду незалежності, спектр емоцій, пережитих на тлі суспільно-політичних трансформацій — від захоплень, сподівань, творчого ентузіазму й перспектив до розчарувань, скепсису, зневіри — так само вносять корективи в простір біографічних студій, змінюючи загальну тональність і налаштовуючи на критичне осмислення соціокультурного феномену, яким є життєвий світ людини. (Буряк, 2021, с. 42–43)

Реципієнту тексту / вистави вже не так цікаво, коли народився протагоніст, якою була його родина, які біографічні події вплинули на його становлення як непересічної особистості, — йому важливо, чому про цього протагоніста ми маємо міркувати сьогодні, на які виклики сучасності може дати відповідь його життя історія, як вона корелює із сучасним світом і нашими відчуттями в ньому.

Тут симптоматично, що в самому тексті п'єси зринають бокові екрани, не проговорені авторкою в інтродукції. Функція бокових екранів — це візуалізація артикуляцій українських слів і смислів красивими губами дівчини, тобто кліше сучасної реклами й інших масмедійних візуальних форматів, що стало для реципієнтів звичним білим шумом повсякденного існування, але при цьому здатне підсилювати рецептивну довіру.

Перший рядок української народної колискової «Ой ти, коте сірий...» у п'єсі стає прелюдією до великого поетичного фрагменту «Ходім, ходім / У прохідний мій дім», у якому людина, позбавлена можливості говорити рідною мовою, постає як «біль, і більш нічого», «лиш відблиск», «пляма без

ознак», «*тінь від ієрогліфа*», зрештою, як хворий у гамівній сорочці, яку треба перформативно розірвати на очах у глядачів. Пригадування протагоністкою персональної історії відбувається через асоціації, які створюють вербальну картину українського сакруму, що кореспондує з іконічною замальовкою, явленою в поезії Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати...»: це «*маленький, зелений*» острів «*на окраїні світу*», на якому «*паліся корівки*», дзижчали жуки, розцвітало кохання, і над усім цим був Бог у подобі гармонійної природи. У такий спосіб авторка наближається до розуміння екологічної природи сучасного письма, коли

письмо не може слугувати притулком ескапізму як в сенсі академічного дискурсу, так і літературного тексту. Від учасників одного процесу — того, хто пише, і того, хто читає, — воно вимагає радикальної відкритості природі. Письмо обіймає ситуацію й одночасно стає подією, що може стати причиною як екологічного дисбалансу, так і створення / регіоналізації місцевості, в якій би зустрілись думка та дика природа. Екофілософськи перефразуючи Гайдеггера, здійснення відкритості природи в письмі залежить від того, наскільки їй дають слово в своєму мовленні, тим самим зберігаючи її в мові. (Богун, 2019, с. 40–41)

Для протагоністки Мар'яни Ангелової «*все красиве, білі будинки, розпис на стінах, вишивані полотна й багато квітів*» є не лише знаками космічної гармонії її народу, але й ознаками «*маскування серед нашого різнобарвного світу*»: «*Ми навчилися ховатися в ньому, затихати, плекати рослини і дітей*». Зрештою, експеримент щодо розпізнання незрозумілої мертвої мови завершується тим, що протагоністку просять роз'яснити, що таке «коти», адже це перше слово, яке вона промовила, коли прокинулася від свого летаргічного сну. По суті за неї це пояснення спочатку дає фрагментом свого листа Борис Грінченко. Відштовхнувшись від дрібної біографічної деталі з грінченкового життя, протагоністка втягує своїх інтерв'юєрів у складну семантичну гру зі словом «коти»: «*Коти... ну, це такі маленькі, пухнасті створіння. Вони зігрівали людей, давали їм можливість сміятися, плекати якісь теплі людські почуття... ці бісики дійсно могли підірвати весь інформаційний світ...*»

Наскільки вмотивованим є перемежовування фрагментів із біографічного життя Бориса Грінченка і сцен відстороненої від нього подієвої лінії п'єси? Володимир Попик відзначає характерне для початку 2020-х років в Україні «відчуття зростання зацікавленості наших співгромадян світом людини в усіх його проявах — не лише історичних, обумовлених характером і подіями тієї чи іншої доби, але й у «вічних, так би мовити, надчасових» вимірах» (2019, с. 40–41): так увиразнюються не

стільки характерне для суто біографічної драми передання багатства світу через образ біографічного протагоніста, скільки відсторонення біографічного персонажа, перенесення його в недосяжний вимір і презентація світу через тих, хто по-новому переживає найцінніший досвід конкретної біографічної постаті — досвід набуття повноти українського слова.

Імплицитний Грінченко проявлений у тексті через кілька власних цитат, він відсторонений і промовляє з Вічності — лише з екрану. Він перебуває над учасниками сценічного дійства і над глядацькою залюю. Він не спускається ані на сцену, ані в залу та є недосяжним і незбагненим для акторів і глядачів. Така містична загадковість указує нам на те, що годі шукати в цьому персонажеві цілісного біографічного образу, земного й тілесного у своїй сценічній природі. Натомість запропоновано дискретну мозаїчність персонажованих цитат, які сходять на учасників дійства як небесні послання.

Перша — про те, як Борис Грінченко та його дружина Марія приймають рішення взятися за укладання словника, губляться від того, що бачать перед собою «*лантухи*» — «*коробки, ящики, наповнені карточками зі словами*», які збиралися десять років, були невпорядковані — при тому, що підписники вже заплатили гроші й очікували на свої книжки-словники. Але подружжя приймає цей виклик і стає до праці. І тут Борис і Марія виступають не лише як своєрідні культурні герої, які перетворюють хаос на порядок, систему і структуру, але водночас як класичні суб'єкти культури (Л. Микуланинець зауважує, що «суб'єктом культури є творча постать, котра власною практикою здатна репрезентувати універсальні буттєві коди, ціннісні орієнтири, життєтворчі настанови» (2022, с. 143)).

Друга — про кохання до Марії та до України, яке зміцнюється у спільній праці над Словником: «*Руку, кохана, до праці — в ній наше щастя!*»

Третя — про загрозу колоніальної «невидимості» як долю, яку для України готувала Московія:

Ми повинні собі уявити, яка нагла одміна мусить зробитися в людині, коли у скарбницю його душі залазить чужа рука, силкується зламати усю його пересвідчення, усю його моральну, розумову і навіть, коли хочете, фізичну істоту, — усе це вироблено довгими гіркими сторочками, — і замість цього власного рідного рука ця силкується напхати людину новими пересвідченнями, новими розуміннями, — одразу мовити, — переробити істоту, як що до нутрових її властивостей, як то розума й складу пересвідчень — так саме й стосовно до зверхніх, як то мови і др.

Четверта — це промовляння Грінченком слів свого словника на літеру *г*: «*гергелі, гергера, гергетати, гергетня, гергецьки, гергенчик, герготання, герготати, гердан, гергега, герлак, герлянка,*

герувати, гецатися, гзимс, гзитися, гзівка, гзнус, гивт, гивтати, гивтнути, гигнути, гила, гилун, гилькотіти, гиргачка, гирд, гирланка, гирлига, гирувати, гіб». Так, він знає їх значно більше, аніж під час активностей із залом змогли назвати глядачі — сучасні носії української мови.

Зрештою п'ята з'ява-цитата — це фрагмент із листа Бориса Грінченка до Марії, коли їхня кішка народила кошенят і заважала Борису Дмитровичу працювати. Цей лист у дуже розмаїтому емоційному діапазоні: від надриву *«Прошу приїхати якомога швидше. Я не можу далі так жити. Я не можу їсти, не можу писати, не можу ходити, не можу спати. Ледві я сяду їсти, а вже двоє хвостатих бісенят здираються мені на плечі і вихоплює в мене з рота все, що я туди кладу... Вони кидаються на полиці з книжками, деруться на їх, і... і я божеволію...»* — до філософічної смиренності та прийняття обставин *«Зараз прийшла півчанська Марія і забрала біле кошеня. Можеш зараз не приїздити: з самим сіреньким я якось уже впраюсь, а надто, що воно виявляє велику нахильність до абстракції, то певне його захоплюють наукові студії на полицях з книжками»*.

У цих кількох візуально-голосових фрагментах перед нами інтелігент, який у пошуках засобів для прожиття береться за будь-яку виснажливу працю; закоханий молодий українець-патріот, який зустрів соратницю по життю; палкий публіцист та історичний аналітик; знавець української мови, якому майже немає рівних; людина-модерніст із надтонкою душевною організацією та гіпертрофованою модерністською чуттєвістю.

Окрема мікросцена — це уявне судилище над відсутнім на сцені Грінченком, яке проводять сіроменці, маршируючи під бравурні мелодії та вигукуючи звинувачення *«у стилі фашистських гасел»* — про *«графоманію»* Грінченкового художнього слова; про *«шкідливість»* проукраїнських поглядів Грінченка, *«бо він підсилює і зміцнює ворожу нам ідеологію»*; про те, що *«український націоналізм»* заважає *«єднанню з російською передовою громадськістю»*; про спадщину, яку варто заборонити або знищити, оскільки вона просякнута *«помилками»*... По суті, усі ці гасла стосуються не постаті, а спадщини Бориса Грінченка, засвідчуючи, що сьогодні Грінченко — це саме його спадщина, яку ми маємо повернути українцям і осмислити, але найперше — це його Словник.

Натомість експліцитний Грінченко — це набагато складніший образ, розпорошений у тексті мікроскопічними піщинками. Абсолютно невідповідково «фізично реальний» віртуальний Грінченко «проявляється» зі свого Словника.

Словник стає Всесвітом, Домом, ментальним Архівом, транспоклінневим комунікативним Кодом, Програмою протистояння тотальному змосковщенню українців, неопрацьованим Підручником живої української мови, потужним Деколоніальним проектом, Заповітом, Спадщиною,

універсальними ліками від колоніальної амнезії. Він зберігає не лише репресовані українські літери, розгорнуті у віковій площині слів і смислів: він несе народну пам'ять і мудрість, тонкощі літературеного українського слова, заклики до дії та візію майбутнього, коли жодне зі згаданих у ньому слів не буде для нас незнайомим або зарозумілим.

Водночас Словник стає «місцем пам'яті» і «місцем сили» для протагоністки та її візаві. Те, як вона через один конкретний концепт може пояснити інший абстрактний (наприклад, через слово «сало» пояснити поняття «міф»), вражає багатством мови, яку в п'єсі вважають «мертвою», та розгалуженістю її символіко-семантичних полів. У цьому контексті Словник як «місце пам'яті» наочно ілюструє теоретичні постулати сучасних українських memory studies: «Пам'ять — не просто концепт, а певна аналітична структура, що розкриває механізми творення, певні структурні рівні / пласти пам'яті, специфіку культурної пам'яті українців, способи її репрезентації, йдеться про місця, з якими суспільство пов'язує свої спомини — “місця пам'яті”, ментальні мапи пам'яті, культурного простору» (Колесник, 2012, с. 172). Також звернімо увагу на те, скільки разів у п'єсі відбувається спроба розкласти це «місце пам'яті» на окремі літери, а потім від них вибудувувати шлях пошуку смислів, звукових асоціацій, забутих слів — і, зрештою, здійснювати конструювання себе наново:

З матеріального погляду в мові, що реалізується в мовленні, немає нічого, крім звуків, які комбінуються у слова, речення тощо. Але за цими комбінаціями криється величезний світ значень — фонетичних, лексичних, граматичних, стилістичних. Саме в них відображені знання народу — носія мови — про світ, його структуру, ставлення людей до нього. Це обумовлюється системністю мови, оскільки вона не є простим словником назв об'єктів реальності, застиглим інвентарем, створеним з комунікативною метою, — в останньому разі людську мову можна було б уподібнити комп'ютерній. В дійсності ж мова — це надзвичайно складна система, кожна одиниця (елемент) якої знаходиться у зв'язку з безмежною кількістю інших одиниць. (Штовкиш, 2012, с. 255)

У залежності від того, якою іпостассю в ту чи іншу мить сценічного дійства виблискує перед нами Словник, означається і реєстр прихованих сценічних ролей експліцитного Бориса Грінченка — Творця-креатора, Будівничого і Господаря Дому української мови, прискіпливого талановитого Архіваріуса, Оператора втаємничених кодів, великого Націоналіста, принципового Учителя, проукраїнського Інтелігента-Інтелектуала, Митця-провіденціаліста, що лишає нащадкам творчий

заповіт і водночас нетлінний духовний скарб, зрештою, Лікаря від колоніального забуття-небуття.

Але головне призначення Грінченкового Словника Мар'яна Ангелова бачить як Послання, яке пробилось крізь кілька століть утисків та упосліджень української мови, літератури, культури, зрештою — української ментальної матриці загалом. Протагоністка п'єси, пригадуючи все, що, здавалося, було стерте колоніальною амнезією, усвідомлює, якою несамовитою була праця тих подвижників, які збирали, опрацьовували та впорядковували українські знаки, слова, смисли:

Вони писали нам послання, запаковували смисли, скручували їх мотузками, щоб помістилося якомога більше. Кожен сантиметр паперу був обписаний, осмислений. Більше, вони впорядкували це в надзвичайно струнку систему, літери, слова, коди проникали через століття, щоб ми могли спілкуватися з ними, всотувати їхню правду, доростати їхніми відкриттями.

Таким чином, у п'єсі «Синдром Грінченка» креативно реалізується ідея українського мовного родоводу, а образ Бориса Грінченка набуває абсолютно нових ознак, являючи нам міфічного Прабатька сучасної української мовної особистості.

Покликання

- Ангелова, М. (2013). *Синдром Грінченка*. Рукопис.
- Богун, О. (2019). Теорія екокомпозиції та екологія письма: взаємодія тексту та природного середовища. *Тези звітної наукової конференції філософського факультету* (с. 40–42). Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Буряк, Л. (2021). (Авто)біографія у сучасному науково-публіцистичному дискурсі: поліфонія презентацій. У В. Попик (Ред.), *Українська біографістика XXI століття: мозаїка контекстів і форм* (с. 40–64). Національна бібліотека України імені В. Вернадського.
- Верещак, Я. (1990). Чорна зірка: Колас гравітаційний на дві дії. У Я. Верещак, *Імпровізація: П'єси* (с. 217–274). Радянський письменник.
- Киридон, А. (2015). Національна пам'ять у бутті українського народу та науці його самопізнання. У П. Гай-Нижник (Кер. проекту), *Українознавство: концептуальні та теоретико-методологічні основи розвитку* (с. 181–206).
- Колесник, І. (2012). Концепт «пам'ять» як аналітична структура: український вимір. *Національна та історична пам'ять*, 3, 171–181.
- Микуланинець, Л. (2022). Відображення художнього образу епохи в біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>

- Онопrienко, В. (2015). Апорії біографічного письма и научная биография. *Ейдос*, 8, 55–86.
- Попик, В. (2021). Біографіка у світі глобальних змін: перехрестя наукових студій та соціальних комунікацій. У В. Попик (Ред.), *Українська біографістика XXI століття: мозаїка контекстів і форм* (с. 12–39). Національна бібліотека України імені В. Вернадського.
- Штовкиш, О. (2012). Мова і пам'ять. Лінгвокультурологічний аспект проблематики MEMORY STUDIES. *Національна та історична пам'ять: збірник наукових праць*, 3, 245–267.

References (translated and transliterated)

- Anhelova, M. (2013). *Syndrom Hrinchenka* [Grinchenko's syndrome]. Manuscript.
- Bohun, O. (2019). Teoriia ekokompozycji ta ekologii pisma: wzajemniia tekstu ta przyrodnoho seredovyscha [The theory of ecocomposition and the ecology of writing: the interaction of the text and the natural environment]. *Theses of the reported scientific conference of the Faculty of Philosophy* (pp. 40–42). Ivan Franko National University of Lviv.
- Buriak, L. (2021). (Avto)biohrafia u suchasnomu naukovopublitsystychnomu dyskursi: polifoniia prezentatsii [(Auto)biography in modern scientific and journalistic discourse: polyphony of presentations]. In V. Popyk (Ed.), *Ukrainska biohrafistyka XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form* [Ukrainian biography of the 21st century: a mosaic of contexts and forms] (pp. 40–64). National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky.
- Kolesnyk, I. (2012). Kontsept "pamiat" yak analitychna struktura: ukrainskyi vymir [The concept of "memory" as an analytical structure: the Ukrainian dimension]. *National and historical memory*, 3, 171–181.
- Kyrydon, A. (2015). Natsionalna pamiat u butti ukrainskoho narodu ta nautsi yoho samopiznannia [National memory in the being of the Ukrainian people and the science of its self-knowledge]. In P. Hai-Nyzhnyk (Project manager), *Ukrainoznavstvo: kontseptualni ta teoretyko-metodolohichni osnovy rozvytku* [Ukrainian studies: conceptual and theoretical and methodological foundations of development] (pp. 181–206).
- Mykulanynets, L. (2022). Vidobrazhennia khudozhnoho obrazu epokhy v biohrafii myttsia [Reflection of the artistic image of the era in the biography of the artist]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>
- Onoprienko, V. (2015). Aporii biograficheskogo pisma i nauchnaya biografiya [Aporias of biographical writing and scientific biography]. *Eidos*, 8, 55–86.
- Popyk, V. (2021). Biohrafika u sviti hlobalnykh zmin: perekhrestia naukovykh studii ta sotsialnykh komunikatsii [Biography in a world of global change: crossroads of scientific studies and social communications]. In V. Popyk (Ed.), *Ukrainska biohrafistyka XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form* [Ukrainian biography of the 21st century: a mosaic of contexts and forms] (pp. 12–39). National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky.
- Shtovkysh, O. (2012). Mova i pamiat. Lihvokulturolohichni aspekt problematyky MEMORY STUDIES [Language and memory. Linguistic-cultural aspect of MEMORY STUDIES]. *National and historical memory: collection of scientific works*, 3, 245–267.
- Vereshchak, Ya. (1990). Chorna zirka: Kolaps hravitatsiinyi na dvi dii [Black Star: Gravitational Collapse for two actions]. In Ya. Vereshchak, *Improvizatsiia: Piesy* [Improvisation: Plays] (pp. 217–274). Radianskyi pismennyk.

Olena Bondareva

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Halyna Bitkivska

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Artur Bracki

University of Gdańsk, Poland

THE IMAGE OF BORYS GRINCHENKO AND ITS CONTEXTS IN MARYANA ANGELOVA'S PLAY "THE GRINCHENKO SYNDROME"

The article examines Maryana Angelova's play "The Grinchenko Syndrome", which modelled the author's artistic version of the dystopian transition of the Ukrainian language to the status of "dead" when it is not used all the time, as well as the situation of its recollection and "revival". The guides of this "reincarnation" of the language are the unique 4-volume Dictionary and its compiler, Borys Grinchenko. It is not by chance that the author labels the genre of the work as "vocabulary drama". The relevance of the study is determined by the fact that the problem of a radical revision of the catalogue of personalities, key to Ukrainianism today, is directly related to the development of the decolonial Ukrainian identity, memory studies, and revision of the Ukrainian cultural pantheon, which is difficult to imagine without the figure of Borys Grinchenko, who fits into this pantheon quite sporadically. The subject of the article is the analysis of artistic strategies of non-biographical writing involved in the creation of a biographical image in modern drama, the object of which is the text of Maryana Angelova's play "The Grinchenko Syndrome". The goal is primarily to present and interpret an interesting dramatic work. This text, created in 2013, is interpreted from positions relevant for literary studies in 2023, against the background of the war for Ukrainian identity in the face of Russian aggression. The research methodology is based on identity theory, modern Ukrainian memory studies, ecocritical writing theory. The study's novelty can be seen in the fact that the play's text was analyzed for the first time, and ways of studying it were created for philological researchers and modern theatre practitioners.

As a result of the research, it was concluded that Maryana Angelova appeals to the ancestral collective linguistic memory of many generations of Ukrainians, creating the polysemantic and polyvariate image of the Dictionary as its meaningful and verbalized territory. She offers many artistic anti-colonial manifestations, centred around repressed Ukrainian letters, forgotten meanings, dead words, dictionary pages forever destroyed by censorship, backward language, linguicide, and xenoglossy coma. The 4-volume dictionary is mentioned more frequently in the play than its biographical compiler. Instead, the image of Borys Grinchenko himself, while retaining several biographical micro-plots, essentially loses its actual biographical character and acquires the mythological features of the "heavenly Grinchenko" — the "ancestor" of the modern Ukrainian linguistic personality.

Keywords: biographical drama; identity; language; Grinchenko's dictionary; place of memory; anti-colonial aesthetic manifestations; decolonial project.

Стаття надійшла до редколегії 06.02.2023