

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY  
PALACKÉHO V OLMOUCI**

**KATEDRA SLAVISTIKY**

**CESTOPISNÁ ČRTA JAKO SOUČÁST  
SOUČASNÉHO UKRAJINSKÉHO ROMÁNU**

**TRAVEL ESSAY AS A PART OF MODERN  
UKRAINIAN NOVEL**

**ПОДОРОЖНІЙ НАРИС ЯК ЧАСТИНА  
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ**

**VYPRACOVALA:** Olha-Anastasiia Futoran

**VEDOUCÍ PRÁCE:** Mgr. Uljana Cholodová, Ph.D.

**2020**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně a uvedl/a všechny použité prameny.

V Olomouci, 6.5.2020

---

podpis

Děkuji Mgr. Uljaně Cholodové, Ph.D., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

---

podpis

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПОДОРОЖНІЙ НАРИС ТА ЙОГО МІСЦЕ В СИСТЕМІ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>7</b>
1.1. ПОДОРОЖ ЯК МЕТАЖАНР .....	7
1.2. НАРИС: ЖАНР НА МЕЖІ БЕЛЕТРИСТИКИ ТА ПУБЛІЦИСТИКИ .....	11
1.3. ВИЗНАЧЕННЯ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ .....	14
1.4. ПОДОРОЖНІЙ НАРИС VS. ТРЕВЕЛОГ: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ .....	21
1.5. ЗВ'ЯЗОК ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ ТА РОМАНУ.....	25
1.6. КОРОТКА ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЙОГО ПРЕДСТАВНИКИ .....	29
<b>РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	<b>33</b>
2.1. ФОРМИ РЕАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ ТА ЙОГО ПРЕДСТАВНИКИ .....	33
2.2. МАКС КІДРУК (ОПИС МАНДРІВ ЧУЖОЮ КРАЇНОЮ) .....	35
2.2.1. <i>Мексиканські хроніки</i> .....	36
2.2.2. <i>Подорож на Пуп Землі</i> .....	41
2.3. АРТЕМ ЧАПАЙ (ОПИС МАНДРІВ ВЛАСНОЮ КРАЇНОЮ) .....	47
2.3.1. <i>Подорож із Мамайотою в пошуках України</i> .....	47
2.4. МАРКІЯН КАМИШ (ОПИС НЕЛЕГАЛЬНИХ МАНДРІВ ЧОРНОБІЛЬСЬКОЮ ЗОНОЮ).....	52
2.4.1. <i>Оформляндія або Прогулянка в Зону</i> .....	52
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>57</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІНТЕРНЕТ-ДЖЕРЕЛ:</b> .....	<b>60</b>
<b>RESUMÉ</b> .....	<b>66</b>
<b>ANOTACE</b> .....	<b>72</b>

## ВСТУП

Література про подорожі завжди була привабливою для читачів, адже виступає джерелом інформації про невідомі куточки світу. В Україні жанр подорожнього нарису, як звіт про подорож до незнаних країв, мав стрімкий злет двічі: на початку ХХ століття, коли Радянський союз підтримував його популяризацію та зараз, тобто наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, коли українці отримали можливість вільно подорожувати. Тепер на полицях книгарень постійно з'являються нові твори про подорожі українських письменників.

Однак сучасне українське літературознавство ще досі не виробило сталого термінологічного апарату для позначення творів з тематикою подорожі, адже така література охоплює занадто багато явищ у ХХІ столітті – від блогів у соціальних мережах до об'ємних романів зі складним сюжетом. І якщо на початку ХХ століття всі твори номінували як подорожній нарис, то зараз проблема номінації такого жанру є актуальною.

**Метою** нашої праці є дослідити та описати функціонування елементів подорожнього нарису в романах сучасних українських письменників. Досягнення мети дослідження передбачає виконання таких **завдань**: визначення місця подорожнього нарису в системі сучасної української літератури, аналіз дефініції жанру подорожнього нарису в сучасному українському літературознавстві, визначення в рамках яких жанрових структур його виділяють та окреслення його специфіки. Водночас ми опишемо проблематику термінологічного апарату на позначення подорожньої літератури та розглянемо думки науковців щодо цього питання. Також ми простежимо розвиток жанру подорожнього нарису в Україні, дослідимо функціонування та репрезентацію елементів подорожнього нарису у творчості сучасних українських письменників.

**Об'єктом** нашого дослідження будуть романи сучасних українських письменників, зокрема «Мексиканські хроніки» та «Подорож на Пуп Землі» Максима Кідрука, «Подорож із Мамайотою в пошуках України» Артема Чапая та «Оформляндія або Прогулянка в Зону» Маркіяна Камиша. Таку вибірку ми мотивуємо тим, що кожен з авторів представляє різні специфіки подорожі.

**Предметом** дослідження нашої дипломної праці є особливості функціонування жанрових особливостей подорожнього нарису у творчості вищеперелічених авторів.

**Методи дослідження.** Загальні методи наукового пізнання, а також такі, що застосовуються в літературознавстві: метод аналізу, описовий і порівняльний.

**Теоретико-методологічну основу** нашого дослідження склали наукові праці відомих українських літературознавців, що досліджують подорожню літературу, зокрема О. Александров, М. Шульгун, Н. Розінкевич, М. Васьків, О. Гусева та ін.

**Структура дослідження.** Дипломна праця складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури та інтернет-джерел, який містить 81 позицію.

# РОЗДІЛ 1.

## ПОДОРОЖНІЙ НАРИС ТА ЙОГО МІСЦЕ В СИСТЕМІ ЛІТЕРАТУРИ

### 1.1. ПОДОРОЖ ЯК МЕТАЖАНР

Для того, щоб визначити місце подорожнього нариса в системі літератури, варто окреслити, в межах яких жанрових утворень його розглядають дослідники. При вивченні наукових праць ми зауважили, що подорожній нарис розглядають у рамках наджанрового або жанрового утворення подорожі, мандрівної/подорожньої літератури, мандрівної/подорожньої прози, подорожніх творів та ін.

Варто вже з початку зазначити, що у вибраній нами темі орієнтація у термінологічному апараті є складною, оскільки усталеної термінології щодо цього жанру літератури ще досі немає, і важливо усвідомлювати, що кожен дослідник укладає своє розуміння у терміни цієї галузі.

До прикладу, останнім часом в українському літературному дискурсі ми дедалі частіше можемо знайти заміщення прикметника «подорожній» на «мандрівний»<sup>1</sup>. У нашій праці ми будемо дотримуватись «класичної термінології», але й не відкидатимемо запропонований прикметник «мандрівний», хоча і вважаємо ці два варіанти абсолютно синонімічними.

У позначенні метажанранрового утворення ми також дотримуватимемось класичного терміну «**подорож**», хоч він часто є предметом критики з боку сучасних дослідників, в основному через його занадто широку дефініцію. Науковці замість нього часто використовують й інші терміни, такі як **подорожня/мандрівна література**, або **подорожня/мандрівна проза**. Н. Розінкевич під мандрівною літературою розуміє будь-які літературні твори, в яких присутня тематика подорожі<sup>2</sup>, в той час як подорожня проза реалізується виключно в епічних формах. Проте часто ці терміни не розрізняють і використовують загальніший термін **подорожня/мандрівна література**.

Дефініція подорожі також неоднозначна. Наприклад, літературознавець В. Гумінський в «Літературному енциклопедичному словнику» визначає подорож

---

<sup>1</sup> наприклад у наукових роботах М. Васьківа та Н. Розінкевич.

<sup>2</sup> наприклад у драмі чи ліриці.

як літературний жанр, в основі якого «лежить опис мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про будь-які, в першу чергу незнайомі читачеві або маловідомі країни, землі, народи у вигляді заміток, записок, щоденників (журналів), нарисів, спогадів. Крім власне пізнавальних, подорож може ставити додаткові – естетичні, політичні, публіцистичні, філософські та інші завдання; особливим видом подорожі є оповідання про вигадані, уявні мандрівки «...», з домінуючим ідейно-художнім елементом, опис в яких в тій чи іншій мірі наслідує принципи побудови документальної подорожі» (Гумінський 1987: 314–315). Також літературознавець зазначає, що одним із основних формотворчих чинників цього жанру є протистояння «свого» та «чужого», де герой (оповідач) є носієм своєї національно-культурної традиції, через яку він оцінює «чужий» світ. Також такий герой суттєво не змінюється (розвивається) протягом своєї подорожі.

Саме цього визначення дотримується низка російських літературознавців: (Н. Маслова, В. Михайлов, М. Шадріна, О. Скібіна) і вважають це визначення найбільш коректним (Шачкова 2008).

В. Будний використовує для таких творів термін «подорожні твори (travel literature)» та визначає їх «різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденника, спогадів, листа, автобіографії, нарису, репортажу тощо» (Будний 2008: 358).

Літературознавча енциклопедія у двох томах, укладена Ю. Ковалівом, визначає подорож як «метажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, нарисів тощо, ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів. Крім пізнавальної мети, у подорожі порушують естетичні, філософські, фантастичні, публіцистичні проблеми. Вживається й особливий його літературний різновид – оповідь про вигадані мандри на зразок утопій, наукової фантастики, фентезі. Подорожі властиве переплетіння документальної, художньої та фольклорної форм, об'єднаних спільним образом героя-мандрівника, який перетворюється на наратора, розповідає про інші світи, інколи сполучаючи достовірні та легендарні елементи, не змінюється впродовж всього твору, постає носієм національної традиції. Здебільшого подорож використовується як літературний прийом в епосі та романних жанрах» (Ковалів 2007: 229-230).

Основна проблема, яка постає при аналізі вищеперелічених визначень, це питання позначення подорожі як жанру або метажанру.



У зв'язку з цим, важливо окреслити різницю між поняттями жанру та метажанру в літературознавстві. У підручнику «Теорія літератури» авторства О. Галича, В. Назарця, та Є. Васильєва пропонується таке визначення жанру: «це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» (Галич 2005: 251). За такої умови жанрами можна вважати епопею, роман, новелу, поему, медитацію, оду, трагедію, водевіль тощо.

І. Безпечний у «Теорії літератури» зазначає, що жанр та жанрова форма – це синонімічні поняття, та визначає їх як «конкретну змістову форму того чи іншого виду, що вже є третім різновидом (підвидом) або ступенем класифікації твору» (Безпечний 1984: 222-223). Попередніми двома підвидами для класифікації є рід та вид. При цьому автор зазначає, що сам поділ на жанри відбувається за змістовим тематичним принципом. Наприклад, за таким принципом ми розділяємо романи.

Також під терміном жанр часто розглядають літературні роди та види. Проте І. Безпечний пропонує дотримуватись концепції розподілу літератури за І. Франком, який визначив у ній три роди (лірику, епос, драму) та їх види (роман, оповідання...). Позначати терміном **жанр** варто лише різновиди (підвиди) літературних видів.

На противагу цьому, термін **метажанр** у літературознавстві почали вживати відносно недавно. О. Галич у «Вступі до літературознавства» пропонує таке визначення метажанру: «це таке синтетичне міжродове й суміжне утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою. «...» Метажанровими утвореннями є фантастика, детективи, тощо. У кожному із зазначених випадків ми маємо справу з творами різних жанрів» (Галич 2017: 123).

Н. Розінкевич визначає метажанр як «синтетичне утворення, що виявляє інтердисциплінарний характер, адже виходить за межі літератури та існує в інших видах мистецтва: культурі, журналістиці, природничих і суспільних науках, кіно, інтернет-просторі тощо» (Розінкевич 2019: 53-54).

Т. В. Бовсунівська у «Теорії літературних жанрів» передусім вказує на таку відмінність між поняттями жанру та метажанру: «По-перше, метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених

літературних явищ; по-друге, метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва» (Бовсунівська 2009: 10-11).

М. Шульгун на основі аналізу праць російських літературознавців (Д. Буланіна, В. Гумінського, М. Шадріна, В. Шачкової, В. Михайлова, О. Скібіна ін.) виділила такі параметри, що характеризують системотвірні аспекти подорожі як жанру:

1. Предметом зображення є переміщення героя в просторі і часі, наявність маршруту. Цю ознаку виділяють усі вчені, і навіть ті, хто розглядає подорож як метажанр.

2. Також виділяється специфічний кут зору – герой постає спостерігачем чужого світу. Проте М. Шульгун зазначає, що такий аргумент не охоплює подорожі власною країною, тобто є варіативним.

3. Думки вчених збігаються в тому, що образ оповідача-мандрівника є системотвірним.

4. Важливу роль надається хронотопу і акценту на художньому просторі.

Інші характеристики науковиця вважає варіативними, а не системотвірними. І саме ця «межовість» зумовлює художню специфіку подорожі. Зважаючи на це, М. Шульгун вважає найдоречнішим дослідження подорожі як метажанру (Шульгун 2012).

За такої умови М. Шульгун пропонує авторське визначення подорожі як «метажанру, який розмиває межі інших жанрів при цьому зберігаючи свої системотвірні функції. Системотвірчу функцію виконує сюжет мандрів, використовується його символічний код, просторові орієнтири (реальні або породжені уявою), покликані висвітлити або проблематично загострити модель світу в різних параметрах (універсальності, стабільності, перехідності, утопічності, ідеалізації тощо); герой же виступає в ролі мандрівника в різних його іпостасях (культурного героя, людини, що відбуває ініціацію, критика, особистості в екзистенційному пошукові, пілігрима, «туриста» та ін.); актуалізується рух, пізнання та самопізнання, зовнішні і внутрішні відміни; головним модусом є динаміка, подолання та пошук; інтенцією – авторефлексія цих процесів» (Шульгун 2018: 43).

Ми дотримуємось думки М. Шульгун щодо визначення подорожі як метажанру, що передбачає розмивання меж інших жанрів. Оскільки, як ми визначили, подорож здатна охоплювати всі види та роди літератури, отже, вона може одночасно охоплювати та реалізуватися в багатьох жанрах. Подорож не має історично сформованих характеристик змісту та форми і може реалізуватись у різних жанрах, родах та видах не лише літератури, але й інших видів мистецтва.

## 1.2. НАРИС: ЖАНР НА МЕЖІ БЕЛЕТРИСТИКИ ТА ПУБЛІЦИСТИКИ

Як ми визначили в попередньому розділі, подорожній нарис дослідники виділяють у рамках метажанру подорожі. Проте, водночас подорожній нарис визначають як різновид жанру нарису.

Сам нарис є доволі специфічним жанром. У «західній» науці цього жанру не існує, натомість існує лише есе. А у перекладі з французької (фр. *essai*) нарис та есе вважаються синонімами, еквівалентами. В. Здоровега таку ситуацію пояснює тим, що «мабуть, певна відмінність між східнослов'янським нарисом і західноєвропейським есе - у самій структурі і певному тоні. Якщо нарис у значній кількості своїх зразків тяжіє до сюжетної будови, то для есе притаманна асоціативна форма розповіді, вільна, властива лише цьому авторові твору будова. Можна навіть висловити припущення, що есе - породження західної цивілізації, яка йде від Арістотеля, Платона, Плутарха, а нарис своїми коренями сягає візантійської культури з її життjями святих» (Здоровега 2004: 245).

Нарис у літературознавстві прийнято відносити до системи епічних жанрів. М. Моклиця визначає епос як «літературний рід, оснований на домінанті об'єктивованого зображення» (Моклиця 2011: 401). О. Галич зазначає, що «автор епічного твору веде ретельний аналіз дійсності, з'ясовуючи причини та наслідки кожного кроку героїв, подаючи життя у його природному саморусі. Епос використовує в повному обсязі весь можливий арсенал зображувальних засобів (вчинки героїв, портрети, прямі характеристики, діалоги, монологи, полілоги, пейзажі, жести, міміку, інтер'єри, умовність тощо» (Галич 2005: 258).

Проте В. Халізев відносить нарис до позародової форми літератури<sup>3</sup>. Те, що автор нарису зосереджений на зображенні зовнішньої реальності, зближує цей жанр

---

<sup>3</sup> Жанри, що не повністю або зовсім не відповідають критеріям трьох родів.

з епосом. Однак сама оповідь в ньому не виконує організаційну функцію, її виконують описи та роздуми (Халізев 1999: 355).

Згідно з літературознавчою енциклопедією, нарис – «це художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом нарис близький до невеликого оповідання чи новели «...». Важливим для нарису є швидке реагування на злободенні вимоги сучасності, тому твори цього жанру межують із публіцистикою та художніми текстами» (Ковалів 2007: 96).

О. Галич у підручнику з теорії літератури визначає нарис як «малий художньо-публіцистичний жанр, у якому автор зображує дійсні події та факти. Найчастіше нариси присвячуються відтворенню сучасних подій чи зображенню людей, яких особисто знав письменник» (Галич 2005: 276).

Літературознавчий словник-довідник визначає нарис як «оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події й конкретних людей. За обсягом наближається до невеликого оповідання, новели, але позбавлений чіткої, завершеної фабули, обов'язкової для новели, притаманної оповіданню» (Гром'як, Ковалів, Теремок: 477). У визначенні також зазначається, що фабула в нарисі має фрагментарний характер.

Аналізуючи вищеперелічені визначення, які ми взяли з літературознавчих джерел, ми можемо виокремити спільні для всіх визначень тези:

- 1) художньо-публіцистичний жанр;
- 2) мала літературна форма;
- 3) рефлектує проблеми сучасності автора;
- 4) документальність у викладі інформації (йдеться про конкретних людей та дійсні події).

Вищеназвані визначення з літературознавчих джерел відносять нарис до художньо-публіцистичної прози. Як нарис класифікує художня література, ми вже визначили. Проте, публіцистика аналізує цей жанр за зовсім іншими критеріями.

У журналістиці твори поділяють на жанри за чотирма критеріями. Першим є об'єкт відображення (певні явища можуть найкраще висвітлюватись у конкретному жанрі), другим – призначення виступу (мета, яку ставить перед собою автор, і,

відповідно до цього, звертається до конкретного жанру)<sup>4</sup>, третім – масштаб охоплення дійсності (масштаб узагальнення) та особливостями літературно-стилістичних засобів вираження задуму<sup>5</sup>» (Здоровега 2004: 142-146).

Таким чином, у журналістиці твори традиційно поділяються на інформаційні (звіт, інтерв'ю, репортаж, кореспонденція), аналітичні (коментар, стаття, рецензія, лист, огляд) та художньо-публіцистичні (нарис, есе, памфлет, фейлетон). В. Здоровега зазначає, що цей поділ має мало спільного з тим, як література поділяється на роди: «в аристотелівському поділі літератури на роди лежать зовсім інші принципи: позиція автора стосовно зображеного, тобто розповідь про певні події, які уже відбулися, в епосі; відтворення дійства, яке відбувається на наших очах, у драмі; саморозкриття, своєрідна сповідь, яку маємо у ліриці» (Здоровега 2004: 147). Тоді як в журналістиці жанри групуються на основі інших критеріїв: «домінування повідомлення – в інформаційних жанрах; аналітичного начала – в публіцистиці; а ще складнішого поєднання аналізу й образно-художнього осягнення реальності - у художньо-публіцистичних творах» (Здоровега 2004: 147). Проте цей поділ на жанри є дещо умовним, оскільки ці жанри можуть між собою взаємодіяти.

А для самого нарису В. Здоровега пропонує таке визначення: «найпоширеніший художньо-публіцистичний жанр, у якому досліджуються реальні життєві явища через людські долі та характеристики з метою впливу на соціальну практику, формування особистості, її орієнтації у системі соціально-політичних і духовних цінностей» (Здоровега 2004: 245).

І. Михайлин у підручнику з основ журналістики визначає нарис як «центральный жанр публіцистики, що передбачає оперативний відгук на суспільно важливу подію, розкриття образу цікавої особи, створення портрету колективу, розповідь про побут, звичаї й людей певного регіону своєї й чужої країни. Предметом нарису може бути будь-який факт чи явище реальної дійсності, узятий як проблема, у площині своєї суспільної, моральної, загальнолюдської значимості» (Михайлин 2011: 382-383). Водночас, особливостями нарису дослідник вважає використання в ньому саме художніх елементів, таких як портрети героїв, їх розгорнута характеристика, описи пейзажів, а також використання художнього

---

<sup>4</sup> в цьому плані худ.-публіцистичні жанри є найскладнішими. Тут розкривається їхня близькість до художньої літератури, оскільки проблему можна розкрити через зображення людини. Так як і в белетристиці проблему можна розкрити через персонажа.

<sup>5</sup> тут худ.- публіцистичні жанри вирізняються з-поміж інших чи не найбільше, оскільки в них є доречним використовувати художні образи, що не доречно, наприклад, у аналітичних жанрах.

домислу. Автор зокрема стверджує, що нарис як жанр є найбільш близьким до оповідання.

Отже, ми бачимо, що у публіцистиці жанр нарису аналізується за дещо іншими критеріями, аніж у художній літературі.

Однак, в обох дисциплінах, у залежності від тематики, серед типів нарису зазвичай виділяють ось такі: подорожній, портретний, проблемний і науково-популярний нарис. У нашій дипломній праці ми зосередимось на дослідженні подорожнього нарису.

Отже, нарис займає місце на межі художньої літератури та публіцистики. Таку межовість жанру можна пояснити тим, що нарис охоплює доволі широкий пласт творів: «від художнього нарису до безсюжетного аналітичного матеріалу» (Здоровега 2004: 244).

Водночас цей жанр поєднує в собі характеристики обидвох напрямів творчості: «з публіцистикою його поєднує документалізм, проблемність, із художньою літературою - відповідна система образності, навіть композиції» (Здоровега 2004: 244). Ця образність полягає у тому, що в нарисі переважно є образ-персонаж, а конфлікт у нарисі проявляється протистоянням персонажів, які є носіями певних поглядів<sup>6</sup>. Документалізм при цьому розглядається лише як зв'язок з реальними подіями, а не як детальність викладу інформації (точна локація, імена, дати і т.д.).

Тобто жанр нарису досить складно аналізувати виключно з однієї позиції. Хоча жанр нарису (зокрема подорожнього) і в літературознавстві, і в публіцистиці виокремлюється та аналізується на основі різних критеріїв, цей жанр невимушено в собі поєднує особливості обох дисциплін.

### **1.3. ВИЗНАЧЕННЯ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ**

Подорожній нарис, як різновид нарису, є складним за своєю природою жанровим утворенням і встановити його жанрові межі доволі складно. У теоретичних працях, що присвячені подорожньому нарису, так само як і для самого

---

<sup>6</sup> наприклад, на відміну від інших жанрів публіцистики, де конфлікт проявляється як зіткнення думок.

нарису, залишається актуальним питання приналежності до журналістики чи белетристики. В сучасному науковому дискурсі цей жанр розглядають та аналізують як в рамках тревел-журналістики, так і художньої літератури.

Серед українських літературознавців і теоретиків журналістики явище подорожнього нарису вивчали О. Гусєва, О. Александров, М. Васьків, М. Шульгун, Н. Розінкевич, Т. Ковальова, О. Деремеведь та ін.

Однак, більшість сучасних досліджень спрямовані на аналіз подорожніх нарисів та їхню проблематику саме в контексті публіцистичних видань, оскільки якраз у них цей жанр реалізовує себе найчастіше.

Очевидно, що жанр подорожнього нарису включає в себе великий пласт різнопланових текстів: це можуть бути як «сухі» публіцистичні короткі статті в газетах й інтернет-виданнях, так і подорожні нариси, які мають високу художню цінність та є прикладом «незалежного мислення, оригінальності художнього трактування побаченого і відчутого у неповторній есеїстичній формі» (Здоровега 2004: 246).

Проте, всі нариси про подорожі, як високохудожні так і розважальні, об'єднує спільна авторська інтенція – донести читачеві інформацію про певну подорож. А втім, ці інтенції можуть мати різні наміри.

О. Гусєва зазначає, що сприйняття подорожнього нарису в рамках тревел-журналістики спрощує рецепцію нарису як жанру та асоціативно пов'язує його з «легковажними рекламними текстами, що заповнили глянець» (Гусєва 2014: 223), та аналізує «повновагі сучасні подорожі» (Гусєва 2014: 223), наприклад, «Мандрівки без сенсу і моралі» І. Роздобудько та «Мексиканські хроніки» М. Кідрука.

Через те, що до жанру подорожнього нарису можна віднести настільки різні за своєю проблематикою тексти, виникає проблема у визначенні чітких жанрових рамок подорожнього нарису, оскільки «путешествие путешеству ю рознь» (Скібіна 2014: 91).

М. Васьків зазначає, що «особливість цього нарисового різновиду полягає в одному: за тему автор обирає розповідь про побачене на Батьківщині чи за кордоном під час мандрівок. Це може бути поїздка спеціально з метою пізнішого її опису в текстах, і здійснює її в абсолютній більшості випадків фаховий письменник чи журналіст. Це може бути близька чи далека дорога з якоюсь іншою метою, а пізніше з певних причин її відтворює літератор чи людина зовсім далека від літературної творчості» (Васьків 2014: 144). За такої умови, такий нарис не є «дзеркальним

відображенням дійсності, він – певна форма естетичної рефлексії на неї» (Гусева 2016: 222).

У дослідженнях подорожнього нарису досить часто знаходимо його опис як синкретичного жанрового утворення. Наприклад, О. Скібіна аналізувала подорожній нарис на основі російської публіцистики і назвала цей жанр гібридним, у якому домінує «ідея жанрової свободи». Подорожній нарис у такому випадку є і жанром, і збірною літературною формою. Проте, уявити для себе якусь загальну схему для жанру досить складно. Цікавим є те, що дослідниця не розмежовує поняття подорож<sup>7</sup> та подорожній нарис і вважає їх синонімами, оскільки «як би не називали свої нариси «мандрівники» – «записки», «нотатки», «портрети і пейзажі», всі вони підкоряються врешті-решт законам жарової єдності і жанрової автономії . Їх не віднесеш ні до мемуарів, ні до епістоли, ні до щоденників» (Скібіна 2014: 91).

Також його синкретичність виявляється в тому, що «в жанрі подорожнього нарису органічно поєднується те, що лежить на різних полюсах мистецтва і науки: документи, цифри, статистика, таблиці і художньо-предметний світ автора, що включає в себе на рівних всі його елементи: портрет, пейзаж, інтер'єр , а головне, - сам оповідач» (Скібіна 2014: 88).

А втім, щоб краще зрозуміти природу жанру подорожнього нарису, варто розглянути, що вкладають науковці у його дефініцію.

Варто зауважити, що «самостійне» визначення подорожнього нарису знайти досить складно. Переважно у різних літературознавчих словниках, енциклопедіях та підручниках його згадують лише як різновид у словникових статтях про нарис.

Визначення подорожнього нарису знаходимо у літературознавчій енциклопедії, укладеній Ю. Ковалівом: «подорожній нарис – це різновид нарису, в якому змальовані люди, події, краєвиди та враження автора, що з'явилися під час його подорожі. У подорожньому нарисі допускається порушення жанрових канонів оповіді, застосовуються вільний добір та групування матеріалу, зіставлення, асоціативне зближення епізодів тощо, прийоми калейдоскопічного показу подій, колажу» (Ковалів 2007: 230).

Однак, не завжди подорожній нарис визначають як різновид нарису. Наприклад, О. Александров вважає, що подорожній нарис перебуває поза внутрішньожанровою типологією жанру нарису з точки зору масової комунікації, і

---

<sup>7</sup> «подорож», як метажанрове утворення, яке ми окреслили у першому розділі. У цьому випадку ми можемо вважати, що дослідниця подорожній нарис розуміє як наджанрове утворення.



є цілком самостійним жанром. Таке твердження науковець аргументує тим, що подорожній нарис є значно старшим і виник ще у період раннього середньовіччя, тоді як сам нарис як жанр журналістики утвердився лише у ХІХ столітті (Александров 2015).

О. Александров визначає подорожній нарис як «оповідь про шлях, котра, окрім того, містить описи природи, етносів, портрети людей, територією який мандрує оповідач, вставні легенди, історії, які він почув та записав, а також супровід автора-публіциста, його міркування про побачене та почуте» (Александров 2015: 316).

Справді, історія подорожнього нарису, на думку науковців, сягає ще Давньої Русі, де він реалізовувався у жанрі ходінь<sup>8</sup>. Тоді як становлення самого нарису пов'язують із проблемним нарисом, який поширився у ХІХ столітті, як реакція на потребу розкрити нагальні соціальні проблеми сучасності (Панцирев 2004: 9-10).

О. Гусева також визначає подорожній нарис як найстаріший різновид жанру нарису та зазначає, що в ньому «точно фіксуються особливості суспільного укладу, природа, архітектура, побут, звичаї, вірування народів різних країн» (Гусева 2014: 222). Водночас, в центрі твору є автор і його суб'єктивне сприйняття побаченого.

Водночас подорожній нарис є однією із форм реалізації метажанру подорожі, а тому важливо визначити, як саме в подорожньому нарисі втілюються системотвірні елементи подорожі, які будуть вирізняти його від інших різновидів нарису.

Першою ознакою, яка притаманна подорожньому нарису і подорожі загалом, є наявність маршруту. Ця складова наводить на важливий компонент подорожнього нарису – путівник. Путівник є найдавнішою формою літератури подорожей і подорожній нарис органічно із нього розвивався (Александров 2018). За цих обставин путівник, як інформаційний жанр, є структурною основою подорожнього нарису. Путівник «віками слугував виконанню прикладних ужиткових завдань по збору, систематизації і збереженню інформації про шлях через незнайомий, «чужий» географічний простір» (Александров 2018: 54).

Академічний тлумачний словник визначає путівник як «довідник, що містить дані, які допомагають орієнтуватися в певному місці, під час подорожі» (Академічний тлумачний словник української мови 1977: 403).

---

<sup>8</sup> паломницька література, в якій описували подорожі до святих місць (Білоус 1997).

Т. Ковальова вважає, що жанр путівника є дещо умовним. Науковиця зазначає, що путівник є особливою формою, яку «вирізняє наявність певної довідкової інформації, яка допомагає планувати й здійснювати подорожі, орієнтуватися в певному місці під час мандрівки» (Ковальова 2018: 37). Водночас науковиця перераховує основні функції путівника, такі як: «інформувати реципієнта про топографічний та соціокультурний простір певного міста чи регіону; надавати точний та доступний історичний фактаж; акцентувати на природних, економічних чи суспільних особливостях описуваної території» (Ковальова 2018: 37).

О. Александров наголошує на тому, що «путівник є не просто однією зі складових подорожнього нарису, а його віковичною константою, жанроутворюючою структурою, основними елементами якої є світ, шлях та людина» (Александров 2016: 219). Науковець зазначає, що путівнику притаманна послідовна оповідь про шлях мандрівника, якою вмотивована побудова художнього твору. За такої умови поділ твору на частини чи розділи відбувається відповідно до поділу дороги на фрагменти. Водночас «унікальність подорожнього нарису, яка проявляється в здатності синтезувати строкати на перший погляд жанрові форми та типи змісту, пояснюється тим, що упродовж тривалої історії свого існування він зберігає своє генетичне ядро – путівник з його архаїчною синкретичною єдністю автор-мандрівник-оповідач» (Александров 2016: 220).

Тож путівник є «інформаційним скелетом» подорожнього нарису і містить документальну інформацію про подорож<sup>9</sup>. Елементи путівника в подорожньому нарисі дають нам можливість географічно визначити маршрут мандрівника.

Другою ознакою є специфічний кут зору, коли герой представлений спостерігачем чужого світу. Тут важливо відзначити найважливішу опозицію – дихотомію «свого» та «чужого», яка є визначальною для подорожнього нарису. Звісно, ми визначили, що така дихотомія не може аплікуватися на подорожні нариси про подорожі власною країною, оскільки мандрівник є носієм тієї ж культурної традиції.

О. Александров відзначає, що така опозиція є, насамперед, родовою ознакою масової міжкультурної комунікації. Вихідною позицією для подорожнього нарису є культурна ідентичність героя, а ознайомлення з чужою культурою надає розуміння власної ідентичності, оскільки приходить усвідомлення власної культури через

---

<sup>9</sup> конкретні місця та їх взаємозв'язок у маршруті подорожі.

порівняння з чужою. Саме таке порівняння активізує нові когнітивні схеми, коли старі в чужому просторі не працюють. Та завдяки такій когнітивній діяльності автора ця опозиція може змінитись на «своє» та «інше» як приклад усвідомлення та розуміння іншої культури. Проте інколи ця дихотомія може і змінитись на «своє» та «вороже». Зокрема, така зміна присутня у подорожніх нарисах ХХ століття і стає атрибутом пропаганди, що формує потрібну для певної ідеології модель світу. Наприклад, у марксистській моделі світу, де «чужа» меншість несправедливо володіє плодами праці «своєї» більшості, тому ця більшість має право повернути собі блага, захопивши політичну владу (Александров 2015).

Однак, якщо у подорожньому нарисі йдеться про подорожі власною країною, то бінарна опозиція сприйняття змінюється на «старе – нове», де мандрівник досліджує невідомі або маловідомі терени своєї землі.

Тобто подорожній нарис завжди базується на певній опозиції, яка впродовж ознайомлення з маловідомими або невідомими територіями може змінюватись.

Третьою важливою складовою є образ оповідача-мандрівника. У подорожньому нарисі існує синкретична єдність автор-мандрівник-оповідач. Простежити різницю між ними доволі складно. Мандрівник у подорожньому нарисі є «одночасно автором-творцем та образом-персонажем. У своїй першій іпостасі він виконує когнітивну та публіцистично-художню (тобто відображально-відтворюючу) функції, у другій, завдяки участі в подіях та діалогах, встановлює контакт з новим для нього світом. У книзі (циклі) подорожніх нарисів автор займає центральне місце. Таке підсилення фігури автора відбувається саме за рахунок того, що він приймає двоєдину природу: автор-оповідач і герой-мандрівник, а головне – упорядковує та синтезує жанровий зміст» (Александров 2015: 339).

Аналізуючи сучасні подорожні нариси, більшість дослідників справді не завжди розділяють автора і персонажа, використовуючи ці терміни як рівноцінні. Інколи ці терміни, навпаки, розмежовують. Проте, все, знову ж таки, залежить від точки зору, з якої ми будемо аналізувати текст. У художній літературі дійсно не доцільно ставити знак тотожності між автором та оповідачем, а втім, таке питання не є актуальним у журналістському дискурсі.

М. Шульгун, дослідивши сучасну подорожню літературу, визначила, що герой-оповідач може репрезентуватися в різних моделях: мандрівника, ізгоя, кочівника, поета, просвітленого та ін. (Шульгун 2017).

І останнім важливим аспектом подорожнього нарису є хронотоп. О. Гусева відзначає, що «хронотоп нарису конкретизований, художній час зазвичай втілює «поточний момент» і носить подієвий характер» (Гусева 2014: 222).

Ю. Полежаєв аналізував хронотоп на прикладі медіа-текстів з журналу «National geographic traveler» і розрізнив «динамічний та статичний типи хронотопу тревел-медіа-тексту. У центрі першого – подорож, яка передбачає обов'язкове переміщення суб'єкта в часі та просторі. У другому домінує детальний опис локусу в статичній. В динамічному типі хронотопу при цьому домінує хронотоп шляху» (Полежаєв 2017: 232).

Важливою частиною хронотопу є локуси і топоси: «локусом, як правило, називають закриті просторові образи, топосом – відкриті» (Суботіна 2011: 112). «Топос і локус перебувають у семантико-логічних відношеннях цілого і частини, великого і малого, відкритого і замкненого простору «...» локус – це просторовий елемент, місце, до якого «належить» герой (ліричний суб'єкт), адже дія у творі відбувається не у порожньому місці і просторі. Локус міста – це соціокультурно значущий простір, що має визначені межі, тому і закономірним видається взаємозв'язок локусів міста із семантичним ядром топосу» (Боклах 2004: 255-256). За такої умови у замкненому просторі образи (дім, місто, країна) наділені ознакою «рідності», тоді як відкритий «всеосяжний» простір є «чужим».

Термін хронотоп в літературознавстві почав використовувати М. Бахтін. Дослідник аналізував форми хронотопу в романах та виділив декілька його типів, серед яких був і хронотоп дороги. Хронотоп дороги «володіє більш широким обсягом, але дещо меншою емоційно-ціннісною інтенсивністю. Зустрічі в романі зазвичай відбуваються на «дорозі». «Дорога» – переважне місце випадкових зустрічей. На дорозі перетинаються в одній часовій і просторовій точці просторові і часові шляхи різних людей – представників усіх верств, віросповідань, національностей, різного віку. Тут можуть випадково зустрітися ті, хто нормально роз'єднаний соціальною ієрархією і просторовою даллю, тут можуть виникнути будь-які контрасти, зіткнутися і переплестися різні долі. Тут своєрідно поєднуються просторові і часові ряди людських долі і життів, ускладнюючи і конкретизуючись соціальними дистанціями, які тут долаються. Це точка зав'язування і місце розгортання подій» (Бахтін 1975: 276-277).

Проте, М. Бахтін зазначив, що хронотоп дороги властивий лише мандрівкам власною країною, коли як в мандрах чужими країнами реалізується хронотоп

мандрів<sup>10</sup>, де аналогічну до дороги функцію в цих романах виконує «чужий світ», відокремлений від своєї країни морем і даллю. Крім того, М. Бахтін зазначив, що хронотоп дороги може реалізовуватись і в публіцистичних жанрах (в тому числі і в подорожньому нарисі) (Бахтін 1975: 278).

Хронотоп творить композицію художнього твору. В подорожньому нарисі реалізується хронотоп дороги або мандрів, який композиційно формує нарис.

Отже, подорожній нарис – це жанр, що лежить на межі тревел-журналістики та художньої літератури, як і сам нарис. Проте, водночас його розглядають як окремих від нарису жанр, оскільки він виник та розвивався ще задовго до появи та становлення самого нарису. Ми довели, що у подорожньому нарисі яскраво виражені всі особливості подорожі. Важливими особливостями подорожнього нарису є наявність путівника як основи сюжету. Також подорожній нарис завжди закладений на бінарній опозиції «свого» та «чужого» або на її варіантах. Оповідач у цьому жанрі реалізовується в єдності автор-мандрівник-оповідач, який може реалізовуватись в різних моделях, а взаємозв'язок простору і часу в подорожньому нарисі забезпечує хронотоп дороги або мандрів.

#### **1.4. ПОДОРОЖНІЙ НАРИС VS. ТРЕВЕЛОГ: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

У літературознавчих працях про подорожню літературу, поряд із терміном подорожній нарис, ми часто зустрічаємо термін тревелог (або травелог<sup>11</sup>). Ці терміни також можуть вживатися ще паралельно з іншими: подорожні записки, мандрівний сюжет, мандрівний нарис, мандрівний репортаж, роман-подорож, подорож, література мандрів, ходіння, подорожуючі, подорожні нотатки, мандрівна проза, начерки в дорозі, портрети та пейзажі, подорожні щоденники та ін.

Ми вважаємо важливим описати у цій праці взаємозв'язок між цими двома термінами, оскільки нечітке розмежування саме цих двох понять викликає багато запитань, адже інколи ці поняття відрізняють, а інколи вважають синонімічними.

Дефініцію подорожнього нарису ми визначили у попередньому розділі. А ось питання дефініції тревелогу є доволі спірним у сучасному літературознавстві.

---

<sup>10</sup> рос. «странствия».

<sup>11</sup> проте, на нашу думку, доцільніше вживати саме «тревелог», оскільки він відповідає фонетичній транскрипції в англійській мові.

Для початку варто визначити, що означає цей термін в мові, з якої ми його запозичили. Оксфордський словник літературних термінів визначає тревелог як «звіт про певну подорож: книга, стаття чи фільм, що зображають відвідані місця та людей, яких у них зустріли. Літературний варіант є більш знаний як «книга про подорож»<sup>12</sup> (Baldick 2015: 340).

Й. Денкова зазначає, що тревелог як літературний жанр і як термін досі не має конкретної дефініції. Дослідниця зазначає, що твори подорожньої літератури не мають чіткого розподілу на жанри, а його найпопулярніші прозові жанри – це репортаж-тревелог, роман-тревелог, есе-тревелог та ін. (Denkova 2014).<sup>13</sup>

Однак очевидним є те, що тревелог сприймається як «гібридний» жанр, що може вбирати в себе елементи інших жанрів та літературних видів (Wilson 1973: 10). Тож можна зробити певний висновок – термін тревелог в такому випадку є доволі загальним і його можна прирівняти до метажанру подорожі чи мандрівної літератури в рецепції локального<sup>14</sup> літературознавства.

Проте використання цього терміну в українському та російському літературознавчому дискурсі є неоднозначним.

На думку Є. Пономаренка, слово тревелог потрібне для сучасного термінологічного апарату, оскільки слово «подорож» занадто широке і першочергово асоціюється із поїздкою, а тревелог – одразу вказує на письмову фіксацію того, що під час неї відбулось. А термін «подорожня література» неточний і, на думку науковця, був створений лише заради розмежування подорожі як поїздки та подорожі як жанру. Проте, цей термін, так само як і подорож, зберігає неточну дефініцію, оскільки включає в себе абсолютно всі твори про подорож у будь-який час (Пономаренко 2012).

А. Майга під тревелогом розуміє «розповідь про подорож (реальну або уявну), здійснену оповідачем, виражає свій суб'єктивний погляд при описі таких аспектів простору, як рельєф, флора, фауна, побут і звичаї жителів, релігія, політичний устрій і т.п., при цьому можливе переважання одного або декількох зазначених параметрів. (Майга 2016: 93). До того ж, тревелоги «зазвичай вбирають в себе кілька різних форм: щоденник, лист, мемуари, портрет, нарис і т.д.» (Майга 2016: 54).

---

<sup>12</sup> travel book.

<sup>13</sup> на прикладі македонської літератури.

<sup>14</sup> східнослов'янського.

Є. Полежаєв визначає тревелог як «метажанрове (наджанрове) утворення, характерними рисами якого є зображення руху героя за певним маршрутом; особлива функція оповідача чи персонажа як своєрідного трансмісора інформації про нові локуси чи чужі світи; домінантна роль хронотопу дороги в структурі та картині світу твору; протоїстичність, яка є продуктом активної міжжанрової інтерференції» (Полежаєв 2017: 57).

Зважаючи на ці факти, можна вважати співвідношення тревелогу та подорожнього нарису як цілого та частини, які слугують як часткова або повна заміна терміну «подорож».

Однак низка науковців ставить між цими двома термінами знак тотожності. Наприклад, К. Валькова у своїй дисертаційній праці «Жанрово-комунікаційні особливості книги подорожніх нарисів Іллі Ільфа і Євгена Петрова «Одноповерхова Америка»» використовує ці два терміни як синоніми (Валькова 2017).

Н. Никитина у статті «Жанр тревелогу: когнітивна модель» також розглядає ці визначення як рівноцінні й поруч з визначенням тревелогу бере подорожній нарис у дужки. У статті літературознавиця, як приклад тревелогу, також наводить «Подорожні картини» Г. Гейне, які прийнято визначати в рамках жанру подорожнього нарису. Отож, і в цьому випадку можна стверджувати про рівноцінність цих понять (Никитина, Тулякова 2013).

Іншої позиції дотримується А. Іващук, яка вважає ці поняття різними: «сьогодні часто плутають поняття тревелог і подорожній нарис, вважаючи що це – одне й те саме. Насправді тревелог – це літературний жанр, а подорожній нарис – журналістський. Тревелог – це книга, подорожній нарис – декілька сторінок» (Іващук 2019: 299). Ми не погоджуємось із таким твердженням, оскільки нарис – передусім є художньо-публіцистичним жанром, а тревелог може включати в себе «декілька сторінок».

Згідно з наступною позицією, тревелог та подорожній нарис сприймаються як рівноцінні й різні жанри подорожі. Такої думки дотримується Н. Розінкевич, яка стверджує, що тревелог є «самостійним видом мандрівної літератури, самостійною оповідною структурою, існує у різних жанрових формах, стимулює розвиток жанрової структури – роману, має сюжетно-композиційну «розкутість», є творчо оформленим текстом з ігровим простором, що потребує певної читацької реакції на пряме звернення автора до реципієнта; в ньому переважає експресивна розповідь та наявні авторські дигресії, ліричні відступи, іноді й паратекст (післямова автора) «...»

У мандрівному нарисі головною метою мандрівника є ознайомлення, тимчасом як у тревелозі – зацікавлення. З огляду на це, мандрівному нарису притаманна більша ступінь вірогідності, тим часом як тревелогу – дигресивності й еґо-текстовості» (Розінкевич 2019: 44).

Такої ж позиції дотримується і О. Деремедведь та доходить висновку, що тревелог є «самостійним типом художнього твору всередині жанру подорожі (тревелог у «вузькому» значенні терміна)» (Деремедведь 2008: 8). Водночас у своїй праці науковиця розглядає тревелог і як окремий вид жанру подорожі: «тревелог в «широкому» смислі слова, що співіснує з іншим його видом – нарисом» (Деремедведь 2008: 8). На конкретному матеріалі О. Деремедведь доводить, що нарис у порівнянні з тревелогом «наділений більшим модусом художності й змістової цілеспрямованості, конструктивною «твердістю»» (Деремедведь 2008: 8). Водночас тревелогу властива «більша ємність зображення, певна децентралізація художнього змісту, що закономірно спричиняє своєрідну поліструктурність, сюжетно-композиційну «розкутість». Будучи суміжними, але не ідентичними видами подорожі, і нарис, і тревелог мають свої різновиди. Перший – подорожні, моралістичні, етнографічні та інші нариси. Другий – подорожній щоденник, листи «з дороги», мандрівні нотатки, а також тревелог у «вузькому» значенні поняття» (Деремедведь 2008: 8-9).

Існує ще один погляд на тревелог, за яким його сприймають як сучасну модифікацію подорожнього нарису. Такої думки дотримується О. Александров та Т. Ковальова.

Т. Ковальова зазначає, що «якщо в подорожньому нарисі на першому плані світ, а мандрівник-оповідач йде шляхом його пізнання, то в тревелозі, сучасній модифікації жанру, світ та людина рівною мірою є об'єктом масовокомунікаційного когнітивного інтересу» (Ковальова 2018: 37).

О. Александров зазначає, що на відміну від подорожнього нарису, «тревелог характеризується значним зміщенням акценту з реального зовнішнього світу на менш реальний внутрішній світ мандрівника» (Александров 2015: 327).

Отже, термін **тревелог** має в сучасному українському літературознавстві декілька тлумачень: 1) як синонім до подорожнього нарису; 2) як синонім до подорожі; 3) як окремий жанр подорожі; 4) як сучасна модифікація подорожнього нарису.



Ми вважаємо, що вживати термін тревелог варто з певною обережністю у зв'язку із подібною полісемією. Ми вважаємо думку Є. Пономарьова, щодо пояснення співвідношення цих двох термінів, слушною. Тобто, що термін тревелог і справді би міг бути допоміжним та уніфікувати «термінологічне розмаїття»<sup>15</sup>, яке ми перерахували у першому абзаці цього підрозділу. Проте, на нашу думку, поки що цей термін недоцільно використовувати у науковому дискурсі, адже в результаті він буде ще більш неточним, аніж подорож через надто велику кількість контроверсивних поміж собою дефініцій. Тому ми дотримуємось традиційного терміну – подорожній нарис і беремо до уваги, що в сучасному термінологічному апараті він є частково замінений на тревелог, і одночасно надзвичайно важливо усвідомити, з якою ціллю він замінений на прикладі конкретного матеріалу.

### **1.5. ЗВ'ЯЗОК ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ ТА РОМАНУ**

У підрозділі 1.3. ми згадували про синкретизм жанру подорожнього нарису, якому властива «ідея жанрової свободи», тобто здатність синтезувати всі роди, види та жанри літератури і водночас бути «збірною літературною формою».

В сучасному літературному дискурсі термін «роман-нарис» фігурує рідко. Зазвичай нові жанрові утворення позначають іншими термінами<sup>16</sup>, а сам роман-нарис у наукових працях згадують лише опосередковано.

Отже, романи, які ввібрали в себе елементи публіцистичних жанрів, варто називати публіцистичними. Під таким романом ми розуміємо роман, в якому публіцистика домінує над образами, деталлю та сюжетом.

Про взаємодію роману з публіцистичними жанрами пише С. Шаріфова. Науковиця зазначає, що для нарису є характерним відображення зарисовки з натури. В нарисі вигадка грає набагато меншу роль, ніж в інших жанрах. В романі-нарисі формування художньої реальності досягається за допомогою художнього опису типових явищ і сцен. З його переважно описового характеру впливає і його композиційний простір. Поряд із описом подій, текст роману-нарису містить авторські публіцистичні роздуми, наукові узагальнення і навіть статистичний матеріал. Одночасно, наукова складова в романі-нарисі не передбачає те, що йдеться

---

<sup>15</sup> тобто змогу під терміном «тревелог» помістити всі його форми реалізації, відтак називати тревелогом як «подорожній нарис», так і «роман про подорож», так і «репортаж про подорож».

<sup>16</sup> роман-тревелог, або роман-репортаж.

про науковий текст (Шаріфова 2011). А структура роману-напису представлена як твір, який складається із окремих розділів, що зближує такий роман із циклом оповідань.

Конкретно зв'язок подорожнього напису й роману не достатньо досліджений у сучасному літературознавстві. Про це свідчить те, що терміни «роман» і «подорожній напис» інколи вживаються паралельно для позначення одних і тих самих творів у літературних критиках, якщо йдеться про великі за обсягом твори про подорож, які, очевидно, перевищують обсяг оповідання чи газетної статті.

Про здатність подорожнього напису інтегруватись у белетристичні форми, тим самим утворюючи подвійну структуру – написовий роман, згадувала О. Деремеведь (Деремеведь 2008). Також О. Скібіна, яка аналізувала окремі подорожні написи російських публіцистів, відзначила, що в структуру подорожнього напису можуть інтегруватись атрибути оповіді, що притаманні роману, такі як опозиція протагоніст-антагоніст, автобіографічні спогади, філософсько-історичні міркування і естетичне осмислення<sup>17</sup> (Скібіна 2014). Проте, якщо йдеться саме про оповідача в подорожньому написі, то епічний роман таки відрізнятиметься від подорожнього напису. Подорожньому напису властивий саме гомодієгетичний наратор<sup>18</sup>, тоді як художній роман може репрезентувати й інші типи нараторів.

Також про здатність принципу малих прозових форм інтегруватись до великого епосу писав О. Рарицький: «більш розлогі твори, а це в основному подорожні нотатки, спираються на факти, докладно інтерпретують конкретні події та явища, протиставляють фрагментарності розгалужений сюжет; авторська увага в них скерована на послідовне нанизування й конкретизацію ілюстрованих свідчень про почуте, побачене й пережите; за наявності фабули й композиції вони зближуються з епічними формами повісті та роману»<sup>19</sup> (Рарицький 2014: 50).

До того ж нові утворення зберігають жанрові характеристики подорожнього напису, які виражаються у «системі елементів, які в художньому творі організовані нарративом подорожі в його суб'єктну структуру (це суб'єкти сприйняття дійсності та створення навколо неї семантичних полів: автор-мандрівник та супроводжуючий

---

<sup>17</sup> на прикладі творчості М. Салтикова-Щедріна.

<sup>18</sup> оповідь ведеться від першої особи.

<sup>19</sup> різниця між «подорожнім написом» та «подорожніми» нотатками не є достатньо визначена. В цьому випадку характеристики, які описані О. Рарицьким ми можемо співвідносити і з подорожнім написом, оскільки автор розглядає подорожні нотатки як наджанрове утворення, яке може набувати ознак подорожнього напису.

його персонаж – провідник, супутник, тлумач, який різноманітний та підсилює змістовий план твору» (Александров 2015: 338). Об'єктною структурою при цьому є географічний простір, ландшафти, інтер'єри, персонажі, пригоди тощо.

Жанрова форма роману дає можливість розлого описати і донести читачеві свою подорож, оскільки «роман – це універсальний жанр, який здатний відтворити найширше коло життєвих явищ, порушувати кардинальні проблеми духовного, морально-етичного, екзистенційного, соціального, суспільного, метафізичного планів, створювати цілісні картини життя, сповнені складних перипетій і суперечностей, глибоко й всебічно досліджувати людські характери в їх становленні й розвитку, в найрізноманітніших зв'язках зі світом. Його своєрідність визначається особливим, підкреслено специфічним змістовим аспектом» (Бернадська 2005: 3).

Крім того, «головними структурними елементами роману є оповідь та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, укладеними в сюжет» (Подлісецька 2016: 17-18).

Проте, якщо йдеться про зв'язок саме подорожнього нарису та роману, ми, звісно, вилучаємо різновид роману про вигадані подорожі<sup>20</sup> (fiction), де подорож є лише прийомом чи способом організації хронотопу. Натомість ми беремо до уваги лише літературу, що заснована саме на документальному началі, тобто на літературі художньо-документальній («belles non-fiction») та документальній («non fiction»), оскільки і в основі подорожнього нарису лежить саме документальне начало.

Є. Пономарьов ділить реальні подорожі на: 1) тексти газетно-журнального формату (суспільно-політичного змісту), що наближаються за своєю функцією до журналістики – статтями про міжнародне становище і т.д.; 2) тексти журнально-книжкового формату (белетристичного змісту), що ставлять загальні питання і тим самим (за широтою узагальнень) нагадують роман або цикл нарисів (Пономарьов, 2014: 16). Нас цікавить саме другий тип реальних подорожей.

Для роману, що змальовує подорож та належить до художньо-документальної та документальної літератур, в сучасному дискурсі часто використовують термін тревелог<sup>21</sup>. І тут важливо усвідомлювати, що конкретно кожен науковець вкладає у цей термін.

Дослідження А. Майги описують зв'язок тревелогу та роману. До того ж, дослідник вважає, що саме тревелог є відкритим жанром, що може збагачувати

---

<sup>20</sup> інколи ще роман-подорож, або подорожній роман, пригодницький роман.

<sup>21</sup> або роман-тревелог.

роман. Варто нагадати, що під тревелогом А. Майга розуміє літературний жанр, який може поєднувати декілька різних форм, і навіть форми подорожнього нарису.

Взаємне збагачення тревелогу та роману, на думку А. Майги, почалось у XVIII ст., оскільки тоді жанр роману зазнав кризи через те, що з ним «почали асоціювати фантастичні історії, які не мають нічого спільного з реальною дійсністю, великою популярністю починають користуватися документальні жанри - мемуарів і подорожей» (Майга 2016: 36-37). Перед письменниками постав виклик повернення довіри читачів, які були «втомлені від неймовірних пригод барокового роману і вимагали достовірності зображення» (Майга 2016: 40-41). Це призвело до оповіді від першої особи, що гарантує «справжність» і від цього моменту складно відрізнити «fiction» і «non-fiction». Тоді, власне, письменники звернулися до документальної форми та почали використовувати у своїх текстах достовірні географічні та історичні факти, поєднуючи вигадане та правдиве. Отже, тревелог може слугувати як джерело або матеріал для роману, оскільки багато романістів попередньо відвідували певну країну, щоб пізніше описати її у своїх романах (Майга 2016: 41).

А. Майга також визначив відмінність між художнім романом та тревелогом: «на відміну від роману, який утворює замкнутий і автономний простір, який є несприйнятливим до випадковостей реальності, тревелог відкритий зовнішнього світу і дотримується своїх правил; в ньому реальність бере верх над вигадкою. Таким чином, тревелог переймається збереженням істини: те, що сказано повинно бути вірним тому, що було побачено, автор повинен представити свої висновки з найбільшою точністю. «..» Крім того, літературний тревелог надає великого значення опису, яке відіграє істотну роль і дозволяє мандрівникові повідомити свої зауваження, донести до читача свої знання, тоді як роман ґрунтується на зміні подій. Ще, на відміну від художнього тексту, в тревелозі розповідь служить опису. Це означає, що є свого роду конфлікт між розповіддю про події подорожі і їх описом. В цьому конфлікті, тревелог використовує всі ресурси оповідання. Подорожня розповідь повинна бути живою, яскравою, залишаючись при цьому дидактичною. Він одночасно є серйозним документом і розважальним текстом. Однак основна мета тревелогу – просвіщати, давати інформацію, передавати знання і корисні відомості читачам. «...» Інша відмінність між тревелогом і романом полягає в тому, що роман не має конкретних адресатів, в той час як в більшості випадків автор тревелогу чітко уявляє свою цільову аудиторію. Зазвичай цільова аудиторія тревелогу відноситься до тієї ж культури, що і його автор» (Майга 2016: 86-88).

Отже, ми можемо зробити висновок, що подорожній нарис та роман можуть утворювати нову синкретичну структуру, за такої умови жанрові характеристики подорожнього нарису будуть збереженими. Роман з елементами подорожнього нарису буде закладений на документальній основі, матиме цільову аудиторію, яка є носієм тієї ж культури, що і автор. Такий роман буде високоінформативним та багатим на описи, що характерно для подорожнього нарису. До того ж, такий синкретизм суттєво збагачує можливості подорожнього нарису як жанру, але водночас досить обмежує різноманітні складні сюжетні схеми, які властиві роману, адже подорожній нарис – це оповідь від першої особи та переважно конкретизований хронотоп.

У практичній частині ми будемо аналізувати виключно подорожні нариси, що за формою наближені саме до роману.

## **1.6. КОРОТКА ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЙОГО ПРЕДСТАВНИКИ**

Як ми вже коротко згадували у підрозділі 1.4., жанр подорожнього нарису має свою давню історію. Науковці пов'язують його витоки ще з паломницькою літературою, яка репрезентувалась у жанрі ходінь та в архаїчному жанрі путівника.

Жанр ходіння активно розвивався у давньому українському письменстві впродовж XII аж до XVIII століття. Основоположним твором цього жанру є «Життя и хождение Данила, Русьскыя земли игумена» (Білоус 1997: 10-11).

Першим надрукованим твором цього жанру були ходіння В. Григоровича-Барського (1778 р.). Свій опис подорожі В. Григорович-Барський виклав у праці «Странствования Василья Григоровича Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 г.». Письменник був пізнім представником цього жанру і його ходіння вже завершували історію жанру ходінь в Україні.

Проте, власне жанр подорожнього нарису сформувався із розвитком публіцистики. Передумовою виникнення публіцистики була науково-технічна революція та винахід Гутенберга (Александров 2015).

Жанр подорожнього нарису в українській літературі не був яскраво репрезентованим як, наприклад, у російській чи англійській літературах до початку XX ст. Тож якщо мова йде саме про український подорожній нарис, то його активний розвиток припадає на XIX-XX століття.

Наприкінці XIX століття подорожні нариси публікував, наприклад, І. Нечуй-Левицький («Мандрівка на Українське Підлясся», опублікована 1872 в «Правді») та Панас Мирний («Подоріжжя з Полтави до Гадячого»). Ці нариси були не лише описом подорожі, але висвітлювали та піднімали важливі тогочасні проблеми (Брязгунова 2011).

Історію жанру подорожнього нарису та його представників на початку XX століття розлого описав М. Васьків у статті «Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе». Дослідник припускає, що подорожній нарис до початку XX століття був слабо розвиненим у тих національних літературах, які репрезентували колоніальні народи.

Подорожній нарис як жанр утвердився в Росії на початку XIX століття, а його розвиток штучно пришвидшувався у 20-х роках XX ст. у Росії і в Україні (Здорова 2004: 246).

Різкий злет жанру у 1920–30-х роках в Україні пов'язаний із політикою українізації. М. Васьків зазначає, що в цей час представники української культури усвідомили, що «є дуже багато невідомих або маловідомих фактів, явищ, речей не тільки в історії, культурі рідної нації, але й у її довкіллі, ландшафтах, архітектурі та скульптурі міст і сіл» (Васьків 2014: 149).

Тогочасна політика партійних і урядових діячів мала на меті популяризувати Україну, і тому письменникам фінансували відрядження для вивчення різних куточків України, а також СРСР: «Письменницькі делегації чи літератори-одинаки делегуються за кордон, щоби розповісти про політичний устрій, стан економіки, здобутки культури у країнах Заходу і Сходу, а головне – про життя робітництва, класову боротьбу, національне визволення тощо» (Васьків 2014: 150).

Як наслідок мандрівок Україною стають нариси А. Панова «В наметі над Дніпром», Я. Баша «На берегах Дніпрових», Я. Бріка «Місця минулого й майбутнього: По Чернігівщині», П. Вільхового «Чапаєвці», О. Перегуди «Об'єктивом з авта», О. Досвітнього «Нотатки мандрівника», М. Вороного і Ю. Мартича «Люди, сітки й вітрила», Б. Антоненка-Давидовича «Землею українською», О. Борзаківського «По незнаних закутках» та багато інших. Російською мовою публікувались нариси «Подземные горизонты : очерки о Донбассе» М. Коробкова (Васьків 2014). За цих обставин наклади книжкових видань та журналів, в яких публікувались ці подорожні нариси були декількатисячними і продавались за дуже доступними цінами.

Про подорожі різними віддаленими регіонами СРСР писав Іван Багмут. М. Васьків зазначає, що 1930-го року вийшли в світ такі видання: «Подорож до Небесних гір: Нотатки туриста до Центрального Тянь-Шаню», 1931-го – «Преріями та джунглями Біробіджану», у 1933 році «Карелія», «Верхівка засніжених тундр» у 1935 році (Васьків 2014).

Також було видано багато нарисів про подорожі Кавказом, оскільки подорож на Кавказ у ті часи була фінансово доступною: «Берег Чорних Криниць» М. Бриля, «Глибокі розвідки» В. Вражливого, «Бібі-Ейлат на Каспії» О. Донченка, «До верховин Ельбруса» Т. Засипки, «Польот над Кавказом» В. Кузьмича, «Подорож у Дагестан» і «Кос-Чагил на Ембі» М. Йогансена, «Троє за одним маршрутом : невігадана подорож» В. Владка і його друзів, «Герой нашого часу : репортаж про Закавказзя 1929 року» О. Полторацького і Д. Сотника (Васьків 2014).

Подорожні нариси писали також і про інші країни: про країни Балтики, Скандинавію, Далекий Схід та ін.

Проте, разом із своїм різким злетом на початку століття, подорожній нарис характеризується ідейним забарвленням та стає невід'ємним елементом пропаганди.

К. Валькова у своїй дисертації «Жанрово-комунікаційні особливості книги подорожніх нарисів Іллі Ільфа і Євгена Петрова «Одноповерхова Америка» зазначає, що «дослідження радянського подорожнього нарису 1920–1930 рр. показали, що у ньому зростає агресивність пропаганди, яка пройшла три основних етапи: агітаційний і ліберальний (1920-ті роки), а потім тоталітарний (1930-ті роки)» (Валькова 2017: 21).

Подорожні нариси покликані розкривати образ ««оновленої» радянської людини – будівника соціалістичного майбутнього, який свято вірив в ідеали нового суспільства й був готовий відстоювати їх до кінця, боротися з пережитками минулого» (Ковальова, Гаврилюк 2017: 157), а також описувати могутність СРСР.

Проте, за словами М. Васьківа, після цього періоду «продуктивність мандрівного нарису в українській літературі різко зменшується і зараз можна констатувати ренесанс жанру, що пояснюється як процесом національного самопізнання й індивідуальної ідентифікації, так і прагненням пізнати іншого» (Васьків 2014: 153).

Отже, жанровий праобраз подорожнього нарису сягає ще раннього Середньовіччя, проте в українській літературі він установився аж в період українізації. Зазначений період характеризувався великою кількістю представників

і творів, що описували здебільшого подорожі власною країною. Однак дослідники також відзначають ідеологічну складову, що є невід'ємною частиною тогочасного нарису, і яка може бути окремим предметом дослідження. Наступний період розквіту цього жанру настає аж наприкінці XX та у XXI столітті.



## РОЗДІЛ 2.

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖАНРУ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

#### 2.1. ФОРМИ РЕАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ ТА ЙОГО ПРЕДСТАВНИКИ

На сьогодні жанр подорожнього нарису отримав другий подих. Таку популярність старого жанру відзначають науковці, які його досліджують (О. Александров, М. Васьків). Цьому посприяли також і позалітературні чинники. Такий сплеск популярності дослідники пов'язують із широкою комп'ютеризацією населення, процесом глобалізації та розвитком масового туризму (Богдан 2018).

Не останнє місце в розвитку туризму також має падіння «залізної завіси», після чого українці отримали змогу подорожувати за кордон, а також те, що з часів незалежності все більше послаблювались візові умови для громадян України. Відповідно до цього зростає й інтерес до інших країн та попит на літературу подорожей з боку читачів.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття жанр подорожнього нарису знайшов своє місце в інтернеті у вигляді різних блогів про подорожі або подорожніх онлайн-журналів. С. Дідух-Романенко зазначає, що «перший такий блог розмістив у 1993 р. американський фотограф, письменник та мандрівник Джеф Грінволд. Це був опис його навколосвітньої подорожі». А зараз «кожний користувач Всесвітньої павутини може обрати сайти чи блоги, присвячені подорожам, на власний смак, як і самостійно створювати власні онлайн тревелоги» (Дідух-Романенко 2013: 25).

Письменники подорожують та діляться враженнями з подорожі не лише за редакційним завданням. Подорожня література звільняється від ідеології та цензури, і їй вже не потрібно читати «між рядків» (Розінкевич 2017), а також нерідко заохочує читачів подорожувати (Полежаєв 2013). Така зміна у характері масового туризму призвела до потреби вивчати PR та рекламну складову у жанрі сучасного подорожнього нарису<sup>22</sup>. Цю проблему у своїй дисертації досліджував Ю. Полежаєв та констатував, що прагнення «задовольнити інформаційні та інші запити якомога широкої аудиторії та при цьому успішно реалізувати комерційні завдання сприяє

---

<sup>22</sup> наприклад у бортових чи тревел-журналах.

міжжанровій дифузії, гібридизації жанрів, а також редукції традиційних журналістських жанрових форм (подорожнього нарису, репортажу, огляду тощо)» (Полежаєв 2017: 190).

Сьогодні подорожній нарис можна прочитати на сторінках таких популярних українських газет і журналів як «Газета по-київськи», «Газета по-українськи», «День», «Міжнародний туризм», «Сьогодні», «Україна молода», «Український тиждень», «Країна», «Вісті Придніпров'я», «Зоря» (Темченко 2015).

Л. Темченко також простежила тенденції жанру подорожнього нарису в рамках суспільно-політичних тижневиків та зазначає, що подорожній нарис у своєму класичному варіанті існує на сторінках друкованих ЗМІ і не зазнав кардинальних змін. Проте, якщо у глянцевиx виданнях тексти з елементами подорожнього нарису пишуть з розважальною метою, то на сторінках друкованих видань «домінують історично-довідковий, природний та архітектурний аспекти» (Темченко 2015: 301). Також дослідниця зазначає, що в тревел-журналістиці присутнє «ігнорування реальних протиріч і всілякого негативу, часто дилетантизм» (Темченко 2015: 300).

Жанр подорожнього нарису ми можемо зустріти і на сторінках міжнародних періодичних видань. В. Дудка зазначає, що такі видання «апелюють до сучасності людей в пізнавальному аспекті, що розвиває та надихає; представляють факти в світлі міркувань, осмисленні подій та захопленні уваги читача публікаціями» (Дудка 2013: 33). Всесвітньо відомими є, наприклад, журнали GEO, National Geographic<sup>23</sup>, Conde Nast Traveler, Discovery та ін. Головною метою таких журналів є передача знань та відомостей про об'єкт дослідження, а не розвага.

Що стосується книжкових видань про подорожі, то Н. Білецька у статті «Жанр тревелогу на українському книжковому ринку» стверджує, що «український книжковий ринок ще не надто багатий на видання жанру тревелогу, який є досить розмитим. Більшу частину книг-тревелогів становлять твори українських авторів, але, як зазначають самі автори, їхніми попередниками є письменники інших країн»<sup>24</sup> (Білецька 2013: 44). Однак навіть перекладна література, на думку дослідниці, не є широко представлена на українському книжковому ринку.

Сучасні українські книжкові видання про подорожі обширно перераховані у другому випуску бібліографічного покажчика «Сучасна літературна скринька». До

---

<sup>23</sup> існує українська версія.

<sup>24</sup> станом на 2013 рік, коли була опублікована стаття.

них належать: Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст», А. Багряна «Македонські оповідки», М. Беспалов «Шлях на край світу», В. Вознюк «Відкриваю Нідерланди по-українськи», Л. Воронина «У пошуках Огопого», С. Жадан «Біг-Мак та інші історії», Г. Ів «Японські історії», Л. Кантер, П. Солодько «З табуретом до океану», І. Карпа «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою» та «Піца «Гімалаї»», Б. Логвиненко «Перехожі. Південно-Східна Азія», Б. Ославський «Льонтом», В. Панченко «Сонячний годинник», Т. Прохасько «БотакЄ», І. Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі», М. Рябчук «Сад Меттерніха», Л. Таран «Любовні мандрівки», А. Фридлянд «Путешествия вместо туризма», А. Чапай «Авантюра XL», «Авантюра: Практичні реалії мандрів по-бідняцьки», «Подорож із Мамайотою в пошуках України», Г. Черінь «Їдьмо зі мною!», «Їдьмо зі мною знов!!!», «Навколо світу», «Дев'яте чудо» та ін.

Проблема визначення жанру цих творів є неабияк актуальною. У цьому розділі ми проаналізуємо приклади подорожі сучасних українських письменників, жанри котрих у сучасних дослідженнях визначають на межі роману та подорожнього нарису<sup>25</sup>.

Отже, подорожні твори сьогодні представлені у найрізноманітніших формах: як статті у газетах, журналах та періодиці, як великі інтернет-проекти, поодинокі статті в інтернет-блогах чи в соціальних мережах, а також у епічних формах оповідань чи романів.

## **2.2. МАКС КІДРУК (ОПИС МАНДРІВ ЧУЖОЮ КРАЇНОЮ)**

Серед сучасних українських книжкових видань із подорожжю найбільше пов'язують ім'я Макса Кідрука. Письменник розпочав свою літературну діяльність саме з цього жанру і завдяки йому здобув популярність.

М. Кідрук спочатку почав мандрувати Європою, а потім і за її межами. Загалом письменник відвідав більш ніж 30 країн, серед яких Фінляндія, Норвегія, Італія, Франція, Мексика, Еквадор, Перу, Китай, Чилі, Бразилія, Ангола, Намібія, Ліван, Сирія, Йорданія, Єгипет, Нова Зеландія та інші. Після тривалих подорожей Мексикою, Південною Америкою, Бразилією та Новою Зеландією письменник написав низку романів: «Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії» (у 2009 році

---

<sup>25</sup> або тревелогу.

здобула II премію на конкурсі «Коронація слова» та друге місце у конкурсі «Книга року від журналу «Кореспондент» у 2010 році), «Подорож на Пуп Землі» (2010), «Любов і піранї» (2011), «На Зеландію!» (2014). У 2011 році вийшли також пригодницькі романи «Навіжені в Мексиці» та «Навіжені в Перу» (Сучасна українська проза: 79-80). Окрім романів, М. Кідрук також пише подорожні нариси для журналу «Мандри» (Юферева 2013).

Т. Бондаренко відзначає, що творчість М. Кідрука «є надзвичайно різноманітною. Його твори насичені професіоналізмами, топонімами, жаргонізмами. Широко представлена розмовно-побутова лексика» (Бондаренко 2013: 56).

С. Надимкович розглядає романи М. Кідрука як подорожні нариси та зауважує, що «подорожні нотатки Максима Кідрука уважні до деталей, сповнені жартів та усебічно охоплюють дійсність. Автор наголошує, що подорож це не лише позитивні враження, але й рутинна приготувань до неї та іноді негативні реакції на мандрівників» (Надимкович 2012: 107).

Для аналізу у нашій праці ми обрали саме творчість М. Кідрука, оскільки для опису своїх подорожей письменник обрав межову форму роману та подорожнього нарису. Водночас його твори часто є предметом дискусій, оскільки вони знаходяться на перетині художньої літератури та публіцистики. Отже, творчість М. Кідрука чітко відповідає критеріям нашої праці.

### **2.2.1. Мексиканські хроніки**

«Мексиканські хроніки» – це дебютний твір М. Кідрука. Однак питання визначення його жанру є досить спірним у сучасному науковому дискурсі. З анотації до книги нам стає відомо, що це – роман. Проте науковці часто дають визначення «Мексиканським хронікам» як тревелогу, циклу подорожніх нарисів або як циклу оповідань, об'єднаних у епічний твір (Аністраненко 2017). Визначити жанр цієї книги, на думку С. Філоненко, «непросто, а то й неможливо» (Філоненко 2011: 369).

С. Філоненко вважає, що «Мексиканські хроніки» є «одним із найяскравіших явищ у вітчизняному літературному потоці 2009 року. До безумовних її переваг належать: позитивний образ молодого, енергійного, інтелектуально розвиненого українця, пластична, зрима картина далекої екзотичної країни, захопливий, динамічний, авантюрний сюжет, доброзичливий гумор, неабияка мовна експресія.

Молодий автор вправно переніс на вітчизняний ґрунт зарубіжну модель популярного жанру, заповнивши літературну «лакуну» (Філоненко 2011: 377).

М. Васьків у рецензії «А чи побачив читач Мексику?» частково розкритикував цей роман. На його думку, «здоровий егоцентризм і амбіційність конче потрібні для творчої самореалізації. Гірша справа, якщо у творі тільки егоїзм і амбіційність присутні, для решти просто місця у тексті не вистачає» (Васьків 2013). Водночас М. Васьків відзначає майстерне вміння автора вибудувати сюжетні ходи, його стилістичну вправність та почуття гумору.

Почуття гумору автора також відзначив О. Стусенко: «Насамперед мені заімпонував неповторний авторів гумор, який і став двигуном усієї книжки. Багато ж бо хто, навіть маючи амплуа гумориста, миттю втрачає почуття гумору, коли кпинять із нього самого, і вже точно не здатен посміятися з себе сам. У суспільстві, яке семимильними кроками інфантилізується, мало хто не боїться бути смішним. Кідрук у «Мексиканських хроніках» – не побоявся. Гумор та іронія допомогли йому глянути збоку на світ і на себе у світі. Глянути самому й показати читачам» (Стусенко 2011).

Цікавою є також і лексика книги. Ми можемо відзначити високу насиченість тексту англійськими словами: *stopover*, *backup*, *itinerary*, *one click away* та ін. В основному такі слова належать до подорожньої тематики.

Роман М. Кідрука «Мексиканські хроніки» складається із передмови, п'ятнадцяти розділів та післямови. Ми можемо чітко простежити, як різні етапи подорожі ділять роман на окремі розділи-нариси.

Вже у передмові оповідач-мандрівник інтригує нас та ознайомлює із кульмінацією подорожі, коли він зі своїми товаришами та провідником опиняється посеред джунглів. Тобто використовує наративний прийом часової анахронії.

Також у передмові оповідач інформує нас, що «це не звичайна книга про Мексику, не туристичний довідник, не своєрідний poradnik для самотніх мандрівців і навіть не життєпис. Це не проста розповідь про те, як якийсь хлоп з України, дослухавшись безумного поклику серця, одного спекотного літа рвонув на інший континент за дванадцять тисяч кілометрів від дому та перетнув *Estados Unidos Mexicanos* від західного до східного узбережжя. Зовсім ні... Це історія про одну зухвалу й абсурдну Мрію, яка завдяки безладній суміші з віри й упертості, подекуди рясно приправлених справжнім шаленством, зрештою втілилась у життя...» (Кідрук 2016: 8).

Мрія – це причина подорожі у Мексику. Мрія – це ототожнення з Мексикою. Оповідач занурює нас в часи свого дитинства та пояснює причину формування Мрії. Поштовхом стала книга Генрі Райдера Хаггарда «Дочка Монтесуми», після прочитання якої у мандрівника в пам'яті викарбувався «опис навіженого та зухвалого рейду трьох сотень іспанських кабальєро» (Кідрук 2016: 16). Власне Мрія у романі функціонує як кільцевий образ, що супроводжує нас впродовж всієї оповіді. Мрія – це живий образ, який зароджується, здійснюється та зникає. Життєвий цикл Мрії умовно розділяє всю подорож на певні етапи.

Мрія (Мексика) – це, передусім, образ, що протиставляється сірій буденності у житті. Сірою буденністю у творі виступає навіть не батьківщина мандрівника, а Стокгольм, у якому він проживав: «справжнє королівство темряви, що для мене, залюбленого у сонце і літо, стало істинним кошмаром. Почварна п'їтьма зачалася у кожному закутку, вливалась, наче тягуча смола, у будинки, залишала невігоийний слід сірості і журби на обличчях людей» (Кідрук 2016: 32). Опис Стокгольму та його особливостей з'являються лише епізодично<sup>26</sup>.

У розділі «Ілюзії», як нам підказує вже сама назва розділу, Мрія вже майже реалізована, але на шляху героя все ще є випробування. Його друг в останній момент відмовився скласти йому компанію у поїзді до Мексики: «Мрія всього життя, яка, здавалося, вже була у мене в руках, знову (чорт забирай, знову!) вислизнула з-під самого носа, розтанула, як тремке марево, посеред пустелі» (Кідрук 2016: 44).

Після цього мандрівник приймає вольове рішення подорожувати самому, попередньо спланувавши свою подорож за маршрутом «Мехіко – Акапулько – Мехіко – Пуебла – Оахака – Сан-Крістобаль – Паленке – Мерида – Канкун – Мехіко» (Кідрук 2016: 57). Сам маршрут візуалізовано на карті (Кідрук 2016: 252).

Оповідь ведеться з посттуристичної перспективи, однак не завжди лінійно. Так, наприклад, у аеропорті Лінате герой аналізує: «забігаючи наперед скажу: це був найкритичніший момент за всю подорож. Я був голодний, спати не міг, бо, заснувши, ризикував потроцяти собі ребра об сталеві поручні на стільцях....» (Кідрук 2016: 68), або коли герой «згорів» на сонці в Акапулько: «Насправді опік став не останнім моїм кошмаром у Акапулько. Хоча завершальний кошмар виявився не зовсім кошмаром, а радше своєрідним прозрінням» (Кідрук 2016: 122).

---

<sup>26</sup> наприклад особливості транспортного сполучення.

У романі чітко простежується типова для подорожного нарису єдність автор-мандрівник-оповідач. Усі автобіографічні дані та ім'я мандрівника-оповідача співпадають із авторовими. Крім того, особливістю цього роману і романів про подорожі М. Кідрука загалом є фотододатки, на яких зображений автор та його компаньйони у описаних в книзі місцях. Такі фотододатки підсилюють документальне начало подорожі та книги в цілому. У випадку роману М. Кідрука, на нашу думку, між автором та оповідачем ми можемо поставити знак тотожності.

Оповідач у «Мексиканських хроніках» знаходиться в активній взаємодії з читачем, він коментує та пояснює події, ділиться своїми розлогіми роздумами, фантазіями та надає історичну довідку. Водночас така оповідь ведеться дещо анахронічно.

Лінія фантазії проявляється, наприклад, у Теотіуакані, коли мандрівник вдивлявся на порожні піраміди древньої цивілізації і уявляв собі, як раніше тут могло виглядати життя: «Я ще раз глянув униз і з подивом побачив натовп, який, скільки сягало око, затопив Дорогу мертвих. Там стояло тисяч п'ятдесят-шістдесят розмаїтого люду, і всі звели вогники очей на вершину піраміди Місяця – чекали, що проголосить імператор. По краях, ближче до маленьких пірамід, тулились прості землероби в скромному білому одязі. Поперед них товпилися заможні землевласники в полотняних ризах, підперезані широкими поясами з густою бахромою і гарною вишивкою...» (Кідрук 2016: 94). Історична довідка часто органічно вплетена у діалоги (Кідрук 2016: 126).

Особливістю цього роману є його деталізована документальність. У творі ми бачимо точний розклад автобусів, номерів бронювання, номери виходів на посадку, моделі машин та літаків, назви авіакомпаній і т.д. Така увага до деталей стосується не опису художнього простору, а опису пересування, адже у творі нас найдетальніше ознайомлюють саме з особливостями транспорту. Таким чином, у романі ми можемо прослідкувати певні елементи путівника.

Самі ж описи міст (топосів) у романі тяжіють до суб'єктивності, автор більше описує свої відчуття та враження від побаченого, аніж власне побачене.

Також у тексті ми ознайомлюємося із особливостями місцевої культури: мандрівник нам розповідає про особливості *lucha libre*<sup>27</sup>, гелагатси та національної кухні<sup>28</sup>. Однак головною інтенцією є, швидше, опис власних відчуттів та думок

---

<sup>27</sup> вільна боротьба.

<sup>28</sup> такос та маскаль.

щодо цих явищ, а не детальний, обширний та систематичний опис особливостей мексиканської культури.

Опис же самих мексиканців часто має емоційно забарвлені конотації, оскільки, як правило, письменник використовує такі ад'єктиви: «чорнопикий» (Кідрук 2016:208), «з карими очиськами» (Кідрук 2016: 163), «засмаглий» (Кідрук 2016:100), «чорнявий» (Кідрук 2016: 102), «з графітовими кучерями» (Кідрук 2016:100), «чорнява голова» (Кідрук 2016: 130), «смолянисті очі» (Кідрук 2016:120) «чорні від засмаги та блискучі від поту» (Кідрук 2016:128). І загалом, на нашу думку, опис іноземців часто доволі пейоративний: «чорні, наче шахтарі, що вилазять із забою, африканці, приземисті й веселі китайці, круглолиці та бліді японці, кремезні та світлоокі нащадки норманів, засмагли й експресивні італійці, флегматичні британці, французи усіх мастей і, звичайно, всюдисущі діти дядьки Сема, які казали [æ:] замість [a:] і куди лишень могли підкидали у свою говірку паразитичні «you know» та «I mean» (Кідрук 2016: 72).

Водночас у тексті функціонує швидше опозиція «своє – інше», а не «своє – чуже»: «Я почувався зануреним у наскрізь інший світ, світ безперебійної гуркотняви і гелгання. Практично все у Мексиці – не таке, як у нас, і навіть не таке, як у Західній Європі. Не те щоб краще чи гірше, просто інакше. Зовсім інші, незнані дерева та рослини, інші машини на вулицях (особливо яскраві вантажівки та автобуси з довгими носами-капотами – таких ніколи не бачив), по-іншому сплановані будови, незвичайні дорожні знаки та розмітка. Навіть небо над головою, вічно засотане олов'яною плівкою смогу, і те здавалось чужим і незнайомим. На що воно схоже? На Мексику. І крапка» (Кідрук 2016: 77).

Також ми можемо зауважити і опозицію «близький – далекий». Мандрівник впродовж подорожі часто наголошує на тому, що знаходиться далеко від дому, і навіть пишається цим: «Я вже вимальював у голові картини, як лечу через Атлантику, затим підіймаюсь у гори слідами Кортеса та його різношерстої ватаги, розказуючи всім зустрічним, що я з далекої України, а всі слухають, нашорошивши вуха, і не можуть надивуватися, якого дідька мене занесло в таку далечінь» (Кідрук 2016: 20), або «Я їду до Мексики. За дванадцять тисяч кілометрів від України» (Кідрук 2016: 33).

Отже, у романі «Мексиканські хроніки» ми чітко прослідковуємо функціонування жанрових особливостей подорожнього нарису. Водночас ми можемо побачити навіть інтеграцію елементів щоденника у такий роман-нарис



(Кідрук 2016: 61). У тексті функціонує єдність автор-мандрівник-оповідач, а моделлю оповідача виступає турист-бекпекар, тобто турист, що вирушає у авантюрну подорож з одним лише рюкзаком. Турист-бекпекар – це не про атрибути мандрівки, а про стиль подорожування без зайвого. Крім того, у тексті функціонують опозиції «свій – інакший», оповідач не намагається якісно порівняти Мексику із Україною. Також важливою є і бінарна опозиція «близький – далекий», оскільки оповідач часто акцентує, наскільки далеко знаходиться його домівок. У творі автор зосереджується не на точному описі локусів, топосів та культурних особливостей Мексики, а на їхньому суб'єктивному сприйнятті. Однак у творі досить детально описані транспортні сполучення та сам маршрут подорожі.

### 2.2.2. Подорож на Пуп Землі

«Подорож на Пуп Землі» – другий роман М. Кідрука, який також отримав чимало позитивних відгуків серед критиків та літературознавців.

Е. Недожогина досліджує путівники островом Пасхи та відзначає, що «Подорож на Пуп Землі» «відрізняє дивовижна достовірність «..». Адже історія таємничого острова не зупинилася після відвідин його Туром Хейердалом. Максим Кідрук живописно описує сучасне розмірене життя жителів острова Пасхи «..» те, як химерно сплелися технології і традиції, таємниці і розгадки на маленькому острові, що втілює самотність, в декількох тисячах миль від материкового узбережжя. Його очима можна побачити як повільно руйнуються моаї, суворі скелясті ландшафти, веселий футбольний матч, добродушну вдачу остров'ян, гіркоту від необхідності повертатися» (Недожоги́на 2013: 108).

Ж. Капшук зазначає, що «шаленство, інтриги, небезпеки й водночас чисте невдаване захоплення красою і неймовірністю побаченого й почутого – все це наповнює розповіді українського «Кусто» особливою атмосферою, яка не дає читачам ані найменшої надії на нудьгу» (Капшук 2010).

Вже з перших сторінок роману письменник використовує ідентичний до «Мексиканських хронік» наративний прийом, коли оповідач занурює читача у найнапруженіший момент подорожі: «Липень 2009-го, пустеля Атакама, Чилі, тисяча двісті кілометрів на північ від Сантьяго. Тридцять хвилин після заходу сонця» (Кідрук 2016: 7). Однак у передмові роману «Подорож на Пуп Землі»

ситуація змінюється з екстрадієгетичної<sup>29</sup> на інтрадієгетичну: мандрівник-оповідач розповідає про свої пригоди не у першій, а у третій особі. Водночас оповідач дистанціюється від ситуації і навіть не називає імен: «Двоє молодих чоловіків, сховавшись у кабіні червоного глянцевого пікапа, помалу, проте неухильно просуваються вглиб Атакамської пустки «...» Перемовляються англійською, щоправда, з ледь відчутним акцентом. Обоє – трохи вищі середнього зросту, з руськими чупринами, вигорілими до білизни під гарячим сонцем Атаками. Обоє мають світлі очі, котрі наче дві величезні водяні краплини проступають на засмаглих до червоного обличчях. Облуплені носи, порепані пересохлі губи – усе свідчить про те, що незнайомці є цій землі чужими. Старший кермує. Його сині очі промацують дорогу попереду, видивляючись підступні вибоїни та масивні купи вапняку. Молодший, ніби штурман під час ралі, тримає на колінах потерту карту, намагаючись щось розгледіти за допомогою кишенькового ліхтарика» (Кідрук 2016: 7-8).

Також ми можемо вважати закономірністю романів про мандрівки М. Кідрука великі за обсягом пасажі про події, що передували подорожі, і роман «Подорож на Пуп Землі» не є винятком. У передісторії мандрівник висвітлює причини, які спонукали його знову вирушити в дорогу. Оповідь нас повертає у часи дитинства мандрівника та його захоплення літературою про мандри, а саме захоплення полярними експедиціями. Книгою, яка зародила захоплення островом Пасхи, була книга Тура Хейердала «Аку-аку». Однак герой «не почав мріяти про подорож до острова Пасхи. По-перше, я тоді вже мріяв про Мексику, мріяв до помутніння в очах і до розладів шлунку. А по-друге, острів Пасхи видався мені чимось неземним і нереальним, якимось... наче вигаданим» (Кідрук 2016: 18). Загалом у книзі автор часто цитує та використовує в якості епіграфів літературу про острів Пасхи. Наприклад, книгу Кетрін Рутледж «Таємниця острова Пасхи», вищезгаданого Тура Хейердала, а також легенди, записані зі слів Матео Верівері. Роман М. Кідрука є певною мірою критичним осмисленням наукової та художньої літератури про острів Пасхи, на який накладено пласт власних спостережень.

Наступною закономірністю є те, що автор у звичній для себе манері експресивно підбирає означення для місцевого населення: «низькорослий» (Кідрук

---

<sup>29</sup> у порівнянні з «Мексиканськими хроніками».

2016: 63), «еквадорська мавпочка» (Кідрук 2016: 58), «коротун-еквадорець» (Кідрук 2016: 58), «бочечки-еквадорки» (Кідрук 2016: 98) та ін.

Загалом роман «Подорож на Пуп Землі» є вільним продовженням роману «Мексиканські хроніки», у якому ми можемо прослідкувати розвиток героя-мандрівника: «Півроку тому в Мексиці вперше у своєму житті я почав дихати на повні груди. Я ніби пройшовся краєм прірви та зазирнув у глибоке провалля, після чого зрозумів, що більше не зможу повернутися до буденного існування, до того стану, який усі чомусь називають «нормальним життям» (Кідрук 2016: 30). Як наслідок вирішив покинути аспірантуру у Стокгольмі та повернутися в Україну.

При цьому мандрівник нас знову попередньо інформує: «Отож, шановні читачі, перед вами – не просто пригодницька сага, а детальний звіт про українсько-чеську Експедицію до найбільш загадкового куточка планети Земля – сповненого незабутніх чарів і нерозгаданих таємниць острова Пасхи» (Кідрук 2016: 43).

Перед Експедицією читача знову ознайомлюють із маршрутом подорожі: «Стокгольм – Мадрид – Кіто – Сантьяго - Рапа Нуї – Сантьяго – Стокгольм» (Кідрук 2016: 42).

Маршрут в цьому випадку також утворює структуру твору. Роман розділено на 4 частини, що відповідає кількості країн, які відвідав мандрівник: Еквадор, Перу, Чилі та кульмінація авантюри – острів Пасхи. Своєю чергою кожна частина ще розділена на тематичні підрозділи.

На початку розділу про кожну країну розміщена стилізована карта маршруту подорожі. Загалом роман відрізняється великою кількістю документального фактажу<sup>30</sup>. Однак деякі вставні чорно-білі світлини у тексті мають низьку інформаційну цінність і зображені об'єкти неможливо ідентифікувати (Кідрук 2016: 71), (Кідрук 2016: 131), (Кідрук 2016: 195). Окрім цього, у романі містяться типові для письменника фотододатки, що зображують автора у певні моменти подорожі.

Роман написаний у своєрідному стилі щоденника, адже автор у тексті спорадично використовує датування. Частково можна побачити і елементи листування зі своїм компаньйоном (Кідрук 2016: 27).

Опис мандрівки Еквадором, Перу та Чилі розкриває різні аспекти подорожі Південною Америкою. Однак автор, як і у «Мексиканських хроніках», велику увагу приділяє саме транспорту, опису дороги та особливостям планування маршруту. У

---

<sup>30</sup> схеми, ілюстрації, таблиці, фото.

романі використано назви конкретних авіакомпаній, перевізників, моделей літаків та сервісів пошуку авіаквитків.

Водночас описи відвіданих міст та їхньої архітектури не є деталізованими, автор більшу увагу приділяє суб'єктивному сприйняттю: «Столиця справила враження міста, за яким ніхто не доглядає. То тут то там траплялося цифрове табло, наскрізь поїдене іржею, або ж порожній рекламний стенд, заліплений сантиметровим шаром бруду. Неширокі вулички були брудними, звивалися мов змії, вишкрябувалися на височенні пагорби, звивалися вниз крутими схилами і перетиналися під усіма можливими кутами. Більшість будівель – старі, ще колоніальної архітектури – наче переносили мене на кілька століть назад»<sup>31</sup> (Кідрук 2016: 50)

Однак найбільшу увагу, звісно, приділено опису різних пам'яток цивілізації інків та інших корінних культур Південної Америки: лінії Наски, Пальпи, стіни Саксайуамана, Мачу Пікчу. Автор не лише описує побачене, а й ставить та намагається відповісти запитання як?, навіщо?, коли?, хто?.

Тут важливо відмітити наявність, по суті, двох сюжетних ліній. Перша – це лінія Експедиції героя та його компаньйона. Друга лінія, дещо умовна, – лінія Експедиції перших колонізаторів<sup>32</sup>. Мандрівник у відвіданих місцях часто переповідає історичні події у формі окремих виносок.

Наприклад, коли він вирушає до лісів Амазонії, то описує побачену флору та фауну: «Аж до обрію, скільки сягав погляд, розкинулися незаймані амазонські ліси. Дерев пахались і безцеремонно налізали одне на одного, борючись за місце під сонцем. Біля самого краю сельви височіли пальми, поміж них де-не-де протискалися гевеї, подекуди із зеленої гушавини визирали динні та кавові дерева, звідусіль напірав зелений бамбук, а вгору по стовбурах аж до крон звивалися ліани «...» Із гілок довколишніх дерев на мене глипали та сердито клацали дзьобами велетенські папуги, під ногами проскакували маленькі в'юнкі ящірки. З хащ долинав підозрілий хрускіт гілля, сюрчання цикад і гул ненаситної комарні. Я знав, що десь там, у глибині нетрищ, ховаються ягуар, анаконда та річковий кайман...» (Кідрук 2016: 84). Водночас автор нам розповідає історію про Експедицію Гонсало Пісарро у 1539 році, яка досліджувала ці неприступні джунглі на схід від іспанських володінь.

---

<sup>31</sup> опис Куско.

<sup>32</sup> конкістадорів Гонсало та Франсиско Пісарро.

Розділ про Острів Пасхи, або «землю Хоту Мату'а» є кульмінацією та найважливішим етапом Експедиції. Крім того, це найбільш об'ємний, багатогранний та інформаційно наповнений розділ, що може слугувати як окремий комплексний путівник. Автор детально описує людей, стиль життя, флору, фауну, особливості транспорту та перельоту на Острів Пасхи, їжу, витoki питної води, особливості мови та культури, класи в рапануйському суспільстві, писемність ронго-ронго та навіть надає короткий словничок рапануйської мови. Автор також рівноцінно описує відвідані місця як у синхронії так і у діахронії. Адже його головним завданням є осмислення найбільших таємниць острова Пасхи. Він задається питанням про походження первісного населення Острова Пасхи та представляє нам різні теорії та легенди. Різні історичні епізоди та легенди автор переповідає у легкій та іронічній манері.

Однак найбільшою загадкою острова є кам'яні велетні моаї. Мандрівник розписує теорії різних вчених: Тура Хейєрадала, Вільяма Маллойа, Павела Павела, Чарльза Лав, Джоан Ван Данікен та ін. А також наводить ілюстрації до цих теорій.

Врешті мандрівник доходить висновку, що «ми не можемо сказати нічого конкретного про походження раси будівників моаї, нічого про власне моаї чи про те, як вони будувалися. Ми не знаємо, про що говорять символи ронго-ронго. А тому нам лишається лиш вигадувати суб'єктивні теорії, насилу сплітаючи докупи об'єктивні, але суперечливі факти, з безліччю ефемерних таємниць» (Кідрук 2016: 350).

Автор на прикладі історії острова Пасхи вбачає пересторогу, оскільки «Історія острова Пасхи – це не тільки повість про одну з найвеличніших та найзагадковіших цивілізацій світу» (Кідрук 2016: 349). Первісне населення для пересування моаї, найбільш правдоподібно, використовувало дерев'яні конструкції, а «зведення постійно зростаючої кількості кам'яних гігантів вимагало щорік більших затрат, поволі висмоктуючи живильні соки з острова. З метою транспортування велетнів до церемоніальних платформ нещадно вирубувалися ліси. Якогось дня на острові Пасхи долі полетіло останнє дерево... Після цього рапануйців уже ніщо не могло врятувати. Швидка ерозія ґрунтів підірвала сільське господарство. Зменшення врожаїв, скорочення кількості птахів, що гніздилися на острові, відсутність човнів для риболовлі призвело до голоднечі, яка з кожним роком посилювалася. Рапануйці стали людоджерми, адже... їм просто не було чого їсти»

(Кідрук 2016: 350). Таким чином автор наголошує на проблемі нераціонального використання ресурсів та глобального потепління.

Отже, М. Кідрук у романі «Подорож на Пуп Землі» використовує дещо схожу наративну модель, як і в «Мексиканських хроніках». У романі ми також можемо простежити типову для подорожнього нарису єдність автора-оповідача-мандрівника. Водночас, як і у «Мексиканських хроніках», автор-оповідач активно взаємодіє з читачем: «Усім привіт! Давно не бачились, панове» (Кідрук 2016: 12), «Стоп! Бачу, ви вже геть заплутались. О'кей, давайте тоді про все по черзі» (Кідрук 2016: 14), «Вам, певно, цікаво до чого тут кролики?» (Кідрук 2016: 70). Однак моделлю мандрівника у «Подорожі на Пуп Землі» виступає вже турист-дослідник, а не турист-бекпекер. І Мрія вже перетворюється у повноцінну дослідницьку чесько-українську Експедицію.

У тексті з'являються елементи портретного нарису<sup>33</sup> та проблемного нарису. А також несистематично з'являється датування, що надає «Подорожі на Пуп Землі»<sup>34</sup> характер щоденника.

Опозиція, типова для подорожнього нарису, втілюється у дихотомії «відоме – невідоме», адже інтенцією є відкриття та дослідження маловідомих фактів та загадок корінних цивілізацій Південної Америки. Водночас присутня і опозиція «близький – далекий/недоступний», адже у романі часто наголошується на тому, наскільки далеко знаходиться острів Пасхи і сам автор його бачить як «маленьку чорну цятку, яка позначає його на карті безмежного Тихого океану» (Кідрук 2016: 360).

У романі також чітко описаний маршрут подорожі та виражені елементи путівника, адже автор детально описує свій рух географічним простором та фіксує різні зупинки. Одночасно мандрівник надає справді об'ємну інформацію про відвідані місця, особливо про острів Пасхи.

Тож у романі «Подорож на Пуп Землі», як і у «Мексиканських хроніках», ми можемо прослідкувати функціонування жанрових особливостей подорожнього нарису.

---

<sup>33</sup> наприклад, у переказі історії про Григорія Самолюка – українця, що після закінчення війни емігрував до Перу.

<sup>34</sup> тоді як у «Мексиканських хроніках» елемент щоденника був одиничним явищем.

## **2.3. АРТЕМ ЧАПАЙ (ОПИС МАНДРІВ ВЛАСНОЮ КРАЇНОЮ)**

Артем Чапай – ще один український автор, що пов'язаний із українською літературою подорожей. Його дебютний роман «Авантюра» (2008) є щоденником мандрівки до США і країн Латинської Америки з одним лише рюкзаком і майже без грошей (Бондар 2008).

Книга «Авантюра» – цікава, перш за все, формою, адже вона написана у формі вільного вірша, «який має різну довжину рядків, без рими, але з ритмом; без великих літер на початку речення (його як константи не існує взагалі), але з розділовими знаками. Автор навіть виділяє курсивом наратив, який вплітається у вірш» (Починок 2013: 81).

Однак для аналізу ми обрали другу книгу автора «Подорож із Мамайотою в пошуках України» (2011), оскільки вона найбільш відповідає проблематиці нашої наукової праці. Книга репрезентує інший, ніж у романах М. Кідрука, кут зору – мандрівник виступає спостерігачем власної країни.

### **2.3.1. Подорож із Мамайотою в пошуках України**

В основу роману «Подорож із Мамайотою в пошуках України» лягла майже двомісячна подорож письменника та його дружини всією Україною.

Назва книги – це калька назви роману американського письменника Джона Стейнбека «Подорож із Чарлі в пошуках Америки». А Мамайота – «це наш мотоцикл, добряче беушний і вже на початку подорожі покоцаний «Йобрик»: так називають серед байкерів маленьку 125-кубову Ямаху моделі ЙБР – YBR. «...» У дитинстві я мріяв про коня, щоб їздити ним Україною. Він називався би Мамаєм, – так, як відомий козак. А що? Чапай та його кінь Мамай. Звучить! Аж тут з'явився металево-пластиковий кінь японського походження, тож ми японізуємо ім'я, виходить Мамайота» (Чапай 2011:13).

Мамайота відіграє у романі доволі важливу роль, адже привертає увагу людей та допомагає мандрівникам зав'язувати діалоги та нові знайомства впродовж подорожі.

За цей роман у 2011 році письменник отримав книжкову премію «Книга року ВВС-2011». Член журі конкурсу А. Куликов відзначив у романі «сплетіння сучасного стилю (чи ж це не «блог» у друкованій формі?) з одвічними традиціями

народної творчості» та вважає, що в українській літературі давно не було таких «потужних описів мандрів, як «Подорож з Мамайотою...»» (Куликов 2011).

На противагу цьому Л. Белей саме через подібне «блогерство» критикує А. Чапая, адже вважає, що «блогерство не вимагає ані інтелекту, ані мовної компетенції (чи бодай відчуття стилю), ані об'єктивності». Він визначає книгу як мандрівний репортаж та зауважує у такому репортажі неточності у передачі говіркових особливостей всіх регіонів, крім рідної для автора Гуцульщини, а також деяких історичних деталей (Белей 2011).

На нашу думку, жанр «Подорожі із Мамайотою в пошуках України» якраз знаходиться на межі роману та подорожнього нарису. Ю. Джугастрянська зазначає, що визначити жанр цієї книги складно і вважає, що «це радше публіцистичний роман-подорож, але в ньому чимало пригод і спостережень» (Джугастрянська 2011).

Роман структурно розділений на три частини, де у першій та другій мандрівник описує подорож північчю, центром та заходом, а у третій – Харківщиною, Донбасом і півднем. У тексті часто присутнє датування, проте, воно у тексті слугує швидше як часова орієнтація, ніж те, що додає тексту щоденникового характеру.

Основною інтенцією роману є розкриття портретів людей, «адже розповідь про Україну – це передусім і понад усе розповідь про людей. Не архітектуру ж і туристичні цікавинки описувати: на це є чудовий сайт, називається Вікіпедія. Охочим можу скинути лінк» (Чапай 2011: 14). Автор при цьому ставить людям два запитання від редакції сайту, для якого пише репортажі: «Про що ти мрієш?» та «Що особисто для тебе значить Україна?».

У романі присутня суміш портретного, проблемного та подорожнього нарисів. Проблемність твору полягає у висвітленні зловбодених питань сучасної України, зокрема, проблеми етнічних меншин (ромів) на Закарпатті, проблеми «соціального сирітства», проблеми взаємодії центральної і регіональних влад, а також проблеми скорочення сільського населення у зв'язку з міграцією до обласних центрів через безробіття, і, як наслідок, бідність у селах через відсутність роботи: «Та як живемо. Виживаємо. І то. У кого в хаті є пенсіонер, той і виживає. А так то по заробітках» (Чапай 2011: 127).

Проблема влади у тексті переважає чи не найбільше, адже саме на неї здебільшого жаліються люди. У тексті це виражено через протистояння «ми» та «вони», де вони – це можновладці. Однак «вони» у тексті часто навіть не



конкретизовані, і виступають певною мірою як збірний образ, а під ярликом «вони» люди часто називають просто багатші верстви населення. Зрештою, навіть автора в одному моменті сприйняли як сина можновладця, адже той просто мав фінансову можливість подорожувати. Загалом така опозиція розкриває таку проблему як відсутність середнього класу і занадто велику прірву між багатими та бідними.

Також автор намагається спростувати стереотипи, що взаємно виникли серед мешканців сходу та заходу України один про одного, адже навіть всередині країни може реалізовуватись опозиція «свій – чужий». Однак автор як представник заходу доводить, що на сході він не зазнав ворожого ставлення до себе: «Зі мною розмовляють як із людиною, а не як із «бандеровцем». Це піднімає мені настрій» (Чапай 2011: 191).

Книга також зачіпає і проблему українських доріг, адже мандрівник долає шлях у 6000 кілометрів головними та другорядними дорогами. Автор з гумором, гнівом та іронією описує стан українських доріг та навіть порівнює їх між собою: «Тож Коломия за результатами подорожі займає почесне третє місце в рейтингу паскудності доріг. Після абсолютного лідера Світловодська, а також Токмака, – саркастично додав я» (Чапай 2011: 264).

Однак книга таки не про бідність, розруху в окремих регіонах та свавілля депутатів, а про відкритих та щирих людей, які, всупереч всьому, не втрачають любові та інтересу до життя та до людей. Саме у таких людях автор вбачає справжню Україну та українців: «Це люди, які виконують свою роботу й намагаються зробити життя своє та близьких трохи кращим. Вони невидимі й нечутні, їх не показують по телевізору, про них не пишуть у газетах, їхнє нове вбрання не обговорюють таблоїди, вони не створюють навколо себе шуму – вони працюють, мріють, люблять. Але саме вони – справжні. Вони є. І тому хочеться жити й боротися далі» (Чапай 2011: 267).

Впродовж подорожі автор фіксує різні особливості кожного регіону України, наприклад, особливості етнічного складу: «навіть чи десь в Україні населення настільки різноманітне, як на Закарпатті: гуцули та русини, циганські табори, мадярські та румунські містечка, і все це на невеличкій території далеко не найбільшої української області» (Чапай 2011: 42), ландшафту «Тільки яструби над полем. Тепер-от степ. Горби позаду, ландшафт стає дедалі пласкішим» (Чапай 2011: 191), та навіть привітань: «Десь кажуть «Слава Ісусу», десь «Слава навіки Богу». А в Ясіні, коли я відповів молодим дівчатам завченим «Слава навіки Богу», вони мене

зневажливо виправили: треба казати «Навіки Богу слава». І тільки так» (Чапай 2011: 56). А. Чапай намагається описати свою країну багатогранною, і водночас довести, що «інший» не означає «гірший», «ворожий».

Також автор передає мову людей такою, якою вона є, без редакцій. У творі ми можемо побачити різні діалекти Закарпаття: «Йинші машини туй не йизьдьи» (Чапай 2011: 44), «Йо, а маїти май добрий, би-с я помолодіу, і ми зуби вирости?» (Чапай 2011: 56), Полісся: «На перакрьостку» (Чапай 2011: 122), «У частніков працюема на піларами. Скоря цей астанній дарубаємо» (Чапай 2011: 122). Також багато діалогів на суржику: «Потом одкрили нову дорогу, то ми щас работаєм только дньом» (Чапай 2011: 167-168), «А просто так ніхто денег не дасть, – сміється. – Та шо його у мене розпитувать? Всюди ж, наведено, те саме: безгрошів'я. Україна хороша страна, европейська страна. От тільки власть...» (Чапай 2011: 224). Для автора надзвичайно важливо показати, що в Україні всі розмовляють по-різному і «наскільки тупо сперечатися про мову в державі. Наскільки по-дурному вимагати від когось літературності вимови, як це робить провінційна інтелігенція» (Чапай 2011: 22-23).

Впродовж подорожі мандрівник також порівнює регіони між собою: «На Вінниччині, на відміну від Гуцульщини та Буковини, навіть зовнішньо не здається, що «люди не бідують». Можливо, це тому, що менше заробітчан присилають гроші з-за кордону» (Чапай 2011: 81), «Просторо. На Харківщині різко стало прохолодніше. Між селами – великі відстані. Відразу відчувається, що люди, їдучи сюди, хотіли, щоби на їхніх слободах ніхто їх не зачіпав» (Чапай 2011: 167).

Промови самого оповідача також є живими із вкрапленнями сленгу, суржику, англіцизмів та діалектизмів. Оповідач по відношенню до читачів займає помірно активну роль<sup>35</sup>: «Знаю, вам уже набридло читати про пробиті колеса. Відразу скажу: відтепер і за наступні шість тисяч кілометрів колесо не проб'ється жодного разу. Будуть уже інші поломки. Ура.» (Чапай 2011: 78), або «Ви ж розумієте, що найприємніше? Коли до тебе виявляють доброту геть незнайомі люди» (Чапай 2011: 84).

У самій ж оповіді часто використано прийом еліпсису у діалогах, де пропущено репліки мандрівника: «Слідом ненав'язливо підкочує прикордонник. Також на мотоциклі. Зеленому. Усміхається. Так, мовляв, і так. І заводить розмову

---

<sup>35</sup> відносно романів у М. Кідрука

здалеку. Що це у вас за звір? Скільки жере на сотню? А ось у мене Мінськ. Це Лукашенко нам подарував. У нас – співпраця прикордонників, під егідою Євросоюзу. Та я сам не знаю до пуття, що воно таке та співпраця. Слухай, класні наколінники. Нам нічого такого не видають. Навесні дуже коліна мерзнуть. От би й мені такі. Та ні, який там захист, дають лише шолом. Решту, якщо хочеш, на свою зарплату купуй. А Мінськ – так, непоганий мотоцикл. Ага-ага, я теж подумав, що твій за класом схожий на мій. Бензину Мінськ їсть трохи більше, правда. А так... Японець, білорус, яка різниця. Ну добре, щасливої дороги» (Чапай 2011: 82).

Еліпсис також можна спостерігати і в описі подій, оскільки автор часто без пояснення переходить від однієї події до іншої, що створює у романі певний ефект кінематографічності, неначе перемикання кадру:

«Ромни. Дороги нагадують коломийські, блін. А рух, як в обласному центрі. Знову рідний суржик: російська мова була тільки під російським кордоном.

– У нас у гОроді нема больших розривов, – розповідає мені чоловік. Має на увазі, що немає дуже багатих і дуже бідних.

Ми проминули поворот на Хоружівку – місце народження Ющенка – не завернувши туди. Потьомкінські села нам не дуже цікаві» (Чапай 2011: 145).

Впродовж роману також вставлені фотографії з подорожі, що утворюють окремий фоторепортаж. На світлинах зображені різні важливі моменти подорожі, а також люди та природа.

Отже, роман «Подорож із Мамайотою в пошуках України» описує мандрівку автора власною країною, а отже закладений на опозиції «своє – нове», де автор досліджує справжню Україну, яка є «невідома, глибока, мовчазна – та, про яку ніхто не пише, і яку майже не показують по телевізору» (Чапай 2011: 8). Маршрут подорожі візуалізовано на карті на початку твору. Однак книга навряд може слугувати путівником Україною, адже автор, головним чином описує спілкування з людьми та свої суб'єктивні враження від кожного населеного пункту, а не особливості туризму Україною, не зважаючи на те, що у творі чітко акцентовані рух, зупинки та назви населених пунктів.

У романі яскраво виражена єдність автор-мандрівник-оповідач, де А. Чапай вводить моделю «мандрівник-філософ», що втілюється у традиціях «сковородування» (Шульгун 2017: 86). Особливістю роману «Подорож із Мамайотою в пошуках України» є синкретизм у ньому не лише подорожнього, а і портретного, проблемного та навіть соціально-етнографічного нарисів.

## **2.4. МАРКІЯН КАМИШ (ОПИС НЕЛЕГАЛЬНИХ МАНДРІВ ЧОРНОБИЛЬСЬКОЮ ЗОНОЮ)**

Творчість М. Камиша присвячена виключно чорнобильській тематиці, адже письменник належить до так званих чорнобильських сталкерів. М. Камиш провів у чорнобильській зоні понад 200 днів та пройшов більш ніж сім тисяч 7000 кілометрів (Пузік 2016).

Його дебютний роман «Оформляндія або прогулянка в Зону» у 2015 році отримав багато схвальних відгуків серед критиків та письменників не лише в Україні, але і за кордоном. Роман був перекладений французькою, італійською, а зараз планується переклад і німецькою мовою (Фещук 2016).

Чорнобильській тематиці присвячені також повість М. Камиша «Чормет»<sup>36</sup> та роман «Київ-86»<sup>37</sup>.

### **2.4.1. Оформляндія або Прогулянка в Зону**

Для аналізу ми обрали книгу «Оформляндія або Прогулянка в Зону», оскільки жанр цієї книги визначають і як роман, і як подорожній нарис водночас. Роман структурно розділений на п'ять розділів, а наприкінці роману також присутній фотододаток зі світлинами, що робив автор протягом своїх подорожей до Чорнобильської зони.

На думку А. Коваленко, М. Камиш дотримуються у тексті «основних жанрових ознак подорожнього нарису: документального та образного, публіцистичного аспектів, когнітивного та аксіологічного з акцентом на останніх, оскільки предметом відображення є Зона відчуження» (Коваленко 2018: 151).

Г. Улюра вважає, що «Оформляндія...» є, можливо, найсильнішим і вже точно найцікавішим дебютом 2015 року та визначає її жанр як щось проміжне між кластерним тревел-романом і повноцінним циклом подорожніх нарисів, де чітку жанрову межу провести доволі складно (Улюра 2015).

Роман «Оформляндія...» присвячений мандррам унікальною місцевістю на території України – зоною відчуження, і розкриває цікаву тематику спеціалізованого туризму в межах власної країни. Унікальність полягає в тому, що вже понад

---

<sup>36</sup> про мародерів у чорнобильській зоні.

<sup>37</sup> в романі автор уявляє, як би могла скластись доля Києва, якби його відселили у 1986 році.

тридцять років Чорнобильська зона відчуження є закритою територією, що не доступна для туристів<sup>38</sup>. Не зважаючи на те, що зона відчуження є наслідком найбільшої в історії людства техногенної катастрофи, на її території функціонує Чорнобильський радіаційно-екологічний біосферний заповідник для збереження її унікальної флори та фауни, що відновлюється після катастрофи.

Як ми вже згадували, роман «Оформляндія або Прогулянка в Зону» отримала виклику кількість схвальних відгуків. Ю. Кропив'янська зазначає, що роман «Оформляндія...» – «це реальний досвід в оправі стилістичної майстерності, прекрасна можливість для читача побувати в Зоні й, нікуди не виходячи, сповна її відчути, атмосферний і сугестивний текст. Перед нами правдиве мовне явище: пронизливе задоволення від інтонаційних перепадів, суміші сленгу, зокрема сталкерського, матюків, гумору, іронії та неймовірного ліризму, романтичних аж до чуттєвості описів» (Кропив'янська 2015).

А. Любка вважає, що вперше в сучасній українській літературі Чорнобильська зона відчуження стає «не просто місцем техногенної катастрофи й всесвітньовідомим мемом, а романтичним ареалом, що в ньому людина може знайти саму себе, відповісти на власні екзистенціальні запитання, куди можна втекти від глобалізованої цивілізації, де можна знайти іншу, хоч і покинуту, реальність – реальність Справжності» (Любка 2015). Однак, на думку письменника, у творі бракує фактологічного дослідження для кращого розуміння феномену Чорнобильської зони.

Під самою назвою роману «Оформляндія...» розуміється те, що на нелегальних відвідувачів працівники правоохоронних органів часто оформляють протокол за адміністративне правопорушення. Такий процес для неофіційних туристів є певною мірою буденністю і звичною процедурою.

Роман описує регулярні поїздки героя до зони відчуження. Для мандрівника Зона – це сакральне місце, яке стало «землею спокою та застиглому часу» (Камиш 2015: 7), і водночас місце релаксу «замість моря, Карпат, териконів, замість пересипаної засмаглими шалавами і залитої прохолодним мохіто Туреччини» (Камиш 2015: 7).

На відміну від попередніх нами аналізованих романів, у «Оформляндії...» ми знаємо про героя-мандрівника та його епізодичних компаньйонів мінімум

---

<sup>38</sup> окрім міста Прип'ять, яке доступне для офіційних екскурсій.

інформації, неначе їх просто не існує поза колючим дротом. Немає пасажів про причини подорожі, адже для героя перебування в Зоні – це, передусім, потреба та залежність, яку він сам не може пояснити. Оповідь при цьому максимально занурена у внутрішній світ та переживання мандрівника. Мова героя сповнена образності.

З роману ми дізнаємось про унікальне явище сталкерства зсередини. Про людей, яким «не осоромно закинути за плечі рюкзак і топати холодними дощами до покинутих міст і сіл, де можна напиватися бюджетною водярою, бити шибки порожніми пляшками, матюкатися вкрай голосно і утинати інші штуки, які різнять міста живі і мертві. Про тих, хто не боїться радіації і не гребує пити з отруйних струмків і озер. Про тих, хто робить класні фотки з прип'ятських дахів, які потім потрапляють до National Geographic і Forbes» (Камиш 2015: 9).

Метою та ціллю сталкера є пережити справжнє відчуження, коли «ти торуватимеш невідомі стежки, тонути меш у болоті без компасу і карти, орієнтуючись на зірки, про які не знаєш анічогісінько», коли «людина опиняється один-на-один зі стихією природи» (Камиш 2015: 36).

Врешті, з кожним таким відчуженням ти «отримуєш незрозумілі навички та інстинкти. Розрізняєш тони тріску гілок серед нічного лісу; звуки вітрів хвойного лісу від вітрів лісу мішаного. Ти спокійно слухаєш звуки протягів і гупання дверей глухої ночі у багатоповерхівках мертвих міст....» (Камиш 2015: 33-34).

Водночас автор з певним презирством ставиться до офіційних туристів, які відвідують лише головну атракцію Чорнобильської зони – місто Прип'ять та вважає, що вони «вбивають її»: «Прип'ять розстріляли дзеркалками нудьгуючі хіпстери, столичні мажорки затерли гнілі дивани своїми татуйованими спинами і картографували кожен клаптик Терри Інкогніти в Інстаграмі. Таємниця втрачена, втекла, розчинилася в мережі, і ореол містики розвіявся прахом на всі сторони світу, розлетівся мережевими закутями до далеких іншомовних країн. Після цього у квартирах не може бути страшно» (Камиш 2015: 32).

На противагу цьому, у романі нам пропонують зовсім іншу зону відчуження, що не обмежується лише Прип'яттю, і куди ніколи не ступить нога офіційного туриста. Зону, що представляє собою безліч покинутих сіл та об'єктів, які помалу поглинає дика природа, серед якої вештаються мародери, що збирають в Зоні залишки будь-чого цінного. Чорнобиль постає перед нами як «чарівна країна покинутих хат, каналів і аграрних інфраструктур» (Камиш 2015: 10).

Автор зображує Зону лише з погляду синхронії, такою, якою вона є зараз і більше ніколи не буде, адже все змінюється, і колись «не можна буде знайти цілих вікон, коли зникнуть всі меблі, коли останній стілець буде спалений нелегалами у ще одну холодну зиму. Тоді вже не знайдеш хорошої хати на вписку і всі будуть топати в остаточно роздестроєну Прип'ять» (Камиш 2015: 65). Адже сталкери, передусім, «зациклені на моменті, який тікає назавжди» (Камиш 2015: 83), і лише спостерігають, як руйнується їхня «улюблена Чорнобильщина, як тане під снігом долина нашого спокою» (Камиш 2015: 83).

Зрештою, автор доходить висновку, що «нелегальні туристи роблять мертві міста живими. Вони вдихають життя в порожні оболонки крихких хат і облуплених бетонок. Розкладають на підлогах яскраві багаття темними ночами, розпивають спиртне, грають на гітарах, палять дешеві цигарки, розказують веселі історії, сміються, а потім – голосно хропуть у темряву» (Камиш 2015: 105).

Отже, роман «Оформляндія або Прогулянка в Зону» описує особливості нелегального туризму у Чорнобильській зоні відчуження. Для автора немає «нічого приємнішого за відчуття самотності серед нічного лісу, в якому давно не живе страх» (Камиш 2015: 30). Саме за цими відчуттями він повертається туди знову і знову.

Хоч у творі й присутній типовий автор-мандрівник-оповідач, однак, головним чином, нам відкривається його психологічні відчуття та переживання, але не життя і історія поза мандрами, як у попередніх нами аналізованих авторів. Водночас у творі актуалізується унікальна модель «мандрівник-сталкер». Ще однією особливістю роману є часта відсутність попередньо запланованого маршруту, адже герой-мандрівник перед поїздкою ніколи не знає, як складуться обставини і куди він врешті дійде. Його мандри швидше нагадують безцільні розмірені прогулянки. При цьому інколи ми все ж за топонімами та назвами об'єктів можемо ідентифікувати певні маршрути.

«Оформляндія...» може слугувати свого роду путівником «конкретного моменту»<sup>39</sup>, оскільки М. Камиш описує визначні місця Чорнобильської зони (Прип'ять, Чорнобиль 2...), де все постійно змінюється і всі об'єкти повільно піддаються руйнації. Також мандрівник у певній іронічній манері радить, як

---

<sup>39</sup> моменту подорожі автора.

підготуватися та поводити себе, якщо ви подорожуєте за колючий дріт як турист або як мародер вперше.

Опозиція «своє – чуже» актуалізується у абсолютно протилежному варіанті, адже для мандрівника Зона відчуження виступає «своїм» місцем. Однак реалізується опозиція, де Чорнобильська зона як символ спокою та «вимір вповільнених темпів» протиставляється Києву і явищу сучасного мегаполісу з його шаленим ритмом життя загалом.



## ВИСНОВКИ

У нашій праці ми дослідили функціонування елементів подорожнього нарису у романах сучасних українських письменників.

Теоретична частина праці присвячена дослідженню жанру подорожнього нарису та його місцю у системі літератури. Ми з'ясували, що подорожній нарис у літературознавстві відносять до структури метажанру подорожі, який здатний охоплювати різні жанри та види мистецтва, зберігаючи при цьому єдиний сюжет мандрів. Водночас аналізований нами жанр спадає до проблематики одразу двох дисциплін: літературознавства та журналістики, адже він поєднує в собі літературну систему образності з одного боку та публіцистичний документалізм з іншого.

Також ми з'ясували, що подорожній нарис визначають як різновид жанру нарису, поряд із проблемним, портретним та ін. Втім, з точки зору становлення та розвитку цього жанру, подорожній нарис є окремим від нарису жанром, адже виник та розвивався ще задовго до того, як сформувався та утвердився сам нарис. У теоретичній частині ми також окреслили розвиток подорожнього нарису в Україні.

Аналіз визначення жанру подорожнього нарису показав, що його межі не є чітко окресленими, адже до цього жанру спадають різнопланові твори. Однак ми з'ясували, що типовими елементами для подорожнього нарису є хронотоп дороги, наявність бінарної опозиції «своє – чуже», яка може реалізовуватись та змінюватись у різних варіантах. Наратор у нарисі виражається у єдності автор-мандрівник-оповідач і може реалізовуватись у різних моделях.

Проблемні питання в українському літературознавстві, головним чином, виникають при розмежуванні термінів подорожній нарис та тревелог. Ми наголосили на важливості такого розмежування, адже при аналізі праць, дотичних до нашої наукової роботи, ми виявили часту підміну та паралельне існування цих понять.

Однак в ході нашого дослідження було виявлено, що поняття тревелог в українському літературознавстві є полісемічним та одночасно може вживатись як синонім до подорожнього нарису як позначення метажанру подорожі із специфікацією його на письмову обробку (Є. Пономаренко), як окремий жанр подорожі (Н. Розінкевич, О. Деремедведь), а також як сучасна модифікація подорожнього нарису (Т. Ковальова, О. Александров).

Також ми з'ясували, що подорожній нарис здатний утворювати єдину синкретичну структуру із жанром роману. Подібне жанрове утворення визначають як роман-нарис. Однак подібне явище не є достеменно описане та визначене у літературознавстві, і науковці часто для номінації цього явища обирають загальний термін тревелог. Ми з'ясували, що таке синкретичне утворення подорожній роман-нарис є закладений на документальному началі та зберігає жанрові особливості подорожнього нарису.

У практичній частині ми окреслили форми реалізації сучасного українського подорожнього нарису та з'ясували, що він широко представлений у сучасній українській періодиці та на просторах всесвітньої павутини. Однак, що стосується книжкового ринку, то цей жанр тільки починає розвиватись. Для аналізу елементів подорожнього нарису у сучасних українських романах ми обрали чотири твори, кожен із яких представляє різний кут зору споглядання світу. Ми з'ясували, що вибрані нами романи у різних інтерпретаціях містять жанрові елементи подорожнього нарису. Так, у всіх романах сюжет мандрів та хронотоп дороги є центральною складовою. Однак бінарна опозиція «своє – чуже» у кожному проявилась по-різному. Наприклад, у М. Кідрука, який описує мандри чужими країнами, вона виявилась у опозиції «своє – інше» в «Мексиканських хроніках» та як «відоме – невідоме» у «Подорожі на пуп Землі». У «Подорожі з Мамайотою у пошуках України» проявилась опозиція «своє – нове», а у «Оформляндія або Прогулянка в Зону» така опозиція взагалі проявилась обернено, адже для автора місце подорожі виступає «своїм». Водночас у кожному з романів ми ідентифікували єдність автор-мандрівник-оповідач, які виступали у різних моделях: мандрівник-бекпекер та мандрівник-дослідник у М. Кідрука, мандрівник-філософ у А. Чапая та мандрівник-сталкер у М. Камиша.

Путівник як основа подорожнього нарису проявилась по-різному у кожному з романів. Так, у М. Кідрука риси путівника виявилися найбільш виразними, адже його твори надають найобширнішу інформацію про відвідані місця та вирізняються з-поміж інших інформативністю. У всіх романах ми відзначили високий рівень документалізму. Перш за все, це виражається у формі фотододатків, зроблених автором, які присутні у кожному романі. Ми вважаємо, що таку рису можна сміливо вважати тенденцією сучасної української документальної подорожньої прози. Однак постає питання, чи не може така тенденція бути прикладом стилю одного видавництва, а не авторського стилю, адже всі чотири романи вперше видались у

видавництві «Нора-Друк». Водночас ми з'ясували частий синкретизм цих творів та інших типів нарисів, таких як проблемний та портретний.

На нашу думку, стрімкий розвиток подорожнього роману-нарисів в сучасній українській літературі є не лише відображенням вільного режиму на кордонах, але і прекрасним способом, як залучити більше читачів до художньої літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІНТЕРНЕТ-

### ДЖЕРЕЛ:

1. *Академічний тлумачний словник української мови*: в 11 томах. Режим доступу: <http://sum.in.ua/>.
2. АЛЕКСАНДРОВ, О. *Паломницька оповідка ігумена Данила як путівник*. Мандруючи світами і віками. Збірник на пошану Юрія Пелешенка, редактор І. Набитович. Київ, Дрогобич: Посвіта, 2016, С. 68-78.
3. АЛЕКСАНДРОВ, О. *Подорожній нарис: «пам'ять жанру»* Стаття перша. На перетині видів масової комунікації. Діалог: Медіа-студії: збірник наукових праць / відп. ред. О. В. Александров. – О.: Астропринт, 2015, Вип. 20, С. 7–34. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/dialog\\_2015\\_20\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/dialog_2015_20_4).
4. АЛЕКСАНДРОВ, О. *Теоретичні проблеми дослідження сучасного українського тревелогу*. Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика, 2018, Вип. 43, С. 48-56. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Jur\\_2018\\_43\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Jur_2018_43_9).
5. АНІСТРАТЕНКО, А. *Функціональне значення хронотопу у рівневій структурі прозового твору (на матеріалі сучасної романістики)*. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. (АПСНІМ), 2017, № 3 (15), С. 139-144. Режим доступу: <http://e-aprsnim.bsmu.edu.ua/article/viewFile/2411-6181.3.2017.95/112097>.
6. БАХТИН, М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М.: Худож. лит., 1975, С. 234-407.
7. БЕЗПЕЧНИЙ, І. *Теорія літератури*. Торонто: Молода Україна, 1984. 304 с.
8. БЕЛЕЙ, Л. *Блохерова мандрівна література*. Два погляди на книжку Артема Чапая «Подорож із Мамайотою у пошуках України». ЛітАкцент, 2011. Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/10/11/dva-pohljady-na-knyzhku-artema-charajapodorozh-iz-mamajotoju-u-poshukah-ukrajiny/>.
9. БЕРНАДСЬКА, Н. *Теорія роману як жанру в українському літературознавстві*: автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2005. 36 с.
10. БІЛЕЦЬКА, Н. *Жанр тревелогу на українському книжковому ринку*. Коло, 2013, №5, С. 41–44.
11. БІЛОУС, П. *Паломницький жанр в історії української літератури*. Житомир, 1997. 160 с.
12. БОВСУНІВСЬКА, Т. *Когнітивна жанрологія та поетика*: монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
13. БОГДАН, Ю. *Розвиток мандрівної літератури в Україні*. Південний архів. Філологічні науки, 2018, Вип. 74, С. 178-182. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\\_2018\\_74\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_74_39).

14. БОКЛАХ, Д. *Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору*. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія, 2016, Вип. 74, С. 249-257. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/-VKhIFL\\_2016\\_74\\_57](http://nbuv.gov.ua/UJRN/-VKhIFL_2016_74_57).
15. БОНДАР, А. *Артем Чапай марить усесвітньою любов'ю*. Gazeta.ua, 2008. Режим доступу: [https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/\\_artem-saraj-marit-usesvitnoyu-lyubovyu/253006](https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_artem-saraj-marit-usesvitnoyu-lyubovyu/253006).
16. БОНДАРЕНКО, Т. *Індивідуальний стиль Макса Кідрука*. Молодий вчений, 2013, № 2, С. 54–57. Режим доступу: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2013/2/-20.pdf>.
17. БРЯЗГУНОВА, О. *Подорожній нарис в сучасних українських газетах: тематична палітра та проблематика*. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки, 2011, Вип. 25, С. 182-185. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nprkpu\\_fil\\_2011\\_25\\_55](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nprkpu_fil_2011_25_55).
18. БУДНИЙ, В. *Порівняльне літературознавство*. Київ: Києво-Могилян. акад., 2008. 430 с.
19. ВАЛЬКОВА, К. *Жанрово-комунікаційні особливості книги подорожніх нарисів Іллі Ільфа і Євгена Петрова «Одноповерхова Америка»*: дис...канд. наук з соц. комун. Одеса, 2017. 252 с.
20. ВАСЬКІВ, М. *А чи побачив читач Мексику? Синопис: текст, контекст, медіа*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013, № 3–4. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2013\\_3-4\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_14).
21. ВАСЬКІВ, М. *Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе*. *Ukrainska humanistyka i slowinskie paralele*. Гданськ; Київ, 2014, С. 137–157. Режим доступу: [http://elibrary.kubg.edu.ua/5693/7/M\\_Vaskiv\\_UNPISP\\_1\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/5693/7/M_Vaskiv_UNPISP_1_GI.pdf).
22. ГАЛИЧ, О. *Вступ до літературознавства: підручник для студентів ВНЗ*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2017. 321 с.
23. ГАЛИЧ, О. *Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. О. Галича*. Київ: Либідь, 2005. 460 с.
24. ГУМИНСКИЙ, В. *Путешествие // Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Сов. энциклопедия, 1987, С. 314–315.
25. ГУСЄВА, О. *Нарис у творчості українських письменників*. Вісник ХДАК. Випуск 48, 2016, С. 88-96. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/-hask\\_2016\\_48\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/-hask_2016_48_10).
26. ГУСЄВА, О. *Сучасний подорожній нарис: особливості трансформації старого жанру*. Вісник Львівського національного університету. Серія Журналістика, 2014, Вип. 39, С. 221–226. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/-VLNU\\_Jur\\_2014\\_39\(1\)\\_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/-VLNU_Jur_2014_39(1)_32).

27. ДЕРЕМЕДВЕДЬ, О. *Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII- першої половини XIX століття (на матеріалі творів про Крим)*: автореф. дис ... канд. філол. наук. Сімферополь, 2008. 24 с.
28. ДЖУГАСТРЯНСЬКА, Ю. *Україна віднайдена*. Два погляди на книжку Артема Чапая «Подорож із Мамайотою у пошуках України». ЛітАкцент, 2011. Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/10/11/dva-pohljady-na-knyzhku-artema-charaja-podorozh-iz-mamajotoju-u-poshukah-ukrajiny/>.
29. ДІДУХ-РОМАНЕНКО, С. *Подорожні нотатки: визначення, особливості, еволюція жанру*. Коло, 2013, №5, С. 22-25.
30. ДУДКА, В. *Журнали-тревелогі*. Коло, 2013, №5, С. 31-33.
31. ЗДОРОВЕГА, В. *Теорія і методика журналістської творчості*. Львів: ПАІС, 2004. 268 с.
32. ІВАЩУК, А. *Трансформація жанру нарису у нових медіа*. Вісник Львівського університету. Серія Журналістика, 2019, Випуск 46. С. 297–303. Режим доступу: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/10066/-10097>.
33. КАМИШ, М. *Оформляндія, або Прогулянка в Зону*. – К.: Нора-Друк, 2015. 128 с.
34. КАПШУК, Ж. *Українське дослідження «краю землі»*. Літературний дайджест. Буквоїд, 2010. Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/12/08/-175049.html>.
35. КІДРУК, М. *Мексиканські хроніки*. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 256 с.
36. КІДРУК, М. *Подорож на Пуп Землі*. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 368 с.
37. КОВАЛЕНКО, А. *Жанрово-комунікаційні особливості подорожнього нарису Маркіяна Каміша «Оформляндія, або Прогулянка в зону»*. Проблеми сучасного літературознавства, 2018, Вип. 26, С. 150-161. Режим доступу: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://psl.onu.edu.ua/article/viewFile/-129473/139914>.
38. КОВАЛІВ, Ю. *Літературознавча енциклопедія: у двох томах*. Київ: Академія, 2007. 624 с.
39. КОВАЛЬОВА, Т. *Репрезентативність жанрових ознак путівника і тревел медіатексту*. Образ, 2018, Вип. 3 (29), С. 36-44. Режим доступу: [https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/74433/1/-Kovalova\\_zhanrovi\\_oznaky.pdf](https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/74433/1/-Kovalova_zhanrovi_oznaky.pdf).
40. КОВАЛЬОВА, Т., ГАВРИЛЮК, І. *Художньо-образне подання інформації в подорожній рисовій публіцистиці М. Трублаїні*. Філологічні трактати, 2017, Т. 9, № 4, С. 155-161. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr\\_2017\\_9\\_4\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2017_9_4_24).

41. КРОПИВ'ЯНСЬКА, Ю. *Оформляндія: годинник, який іде*. ЛітАкцент, 2015. Режим доступу: <http://litakcent.com/2015/12/30/oformljandija-hodynnyk-jakuj-ide/>.
42. КУЛИКОВ, А. *Артем Чанай. «Подорож із Мамайотою у пошуках України»*. ВВС Україна, 2011. Режим доступу: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/12/111212\\_book\\_intro\\_charay\\_it](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/12/111212_book_intro_charay_it).
43. *Літературознавчий словник-довідник* за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.
44. ЛЮБКА, А. *Чорнобиль як факт культури*. Газета «День», 2015. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/chornobyl-yak-fakt-kultury>.
45. МАЙГА, А. *Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев)*: дис. ... канд. філол. наук. Санкт-Петербург, 2016. 234 с.
46. МИХАЙЛИН, І. *Основи журналістики: підручник*. Київ: Центр навчальної літератури, 2011. 496 с.
47. МОКЛИЦЯ, М. *Вступ до літературознавства*. Луцьк: Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2011. 496 с.
48. НАДИМКОВИЧ, С. *Жанрові особливості подорожніх нарисів Максима Кідрука*. Студентський науковий збірник, 2012, № 2, С. 102-114.
49. НЕДОЖОГИНА, Е. *Литературный путеводитель по Острову Пасхи*. Коло, 2013, №5, С.77-81.
50. НИКИТИНА, Н, ТУЛЯКОВА, Н. *Жанр травелога: когнитивная модель*. Ното Лоуэнс: актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков. Санкт-Петербург: Астерион, 2013, Вып. 5, С. 191-199. Режим доступу: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/snuji42noa/-direct/104507663>.
51. ПАНЦЕРЕВ К. *Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра*: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Санкт-Петербург, 2004. 21 с.
52. ПОДЛІСЕЦЬКА, О. *Вступ до літературознавства*. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2016. 74 с.
53. ПОЛЄЖАСЬВ, Ю. *Просторово-часові характеристики тревел-медіатекста (на матеріалі журналу «National Geographic Traveler»)*. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Острого: НаУОА, 2017, Вип. 67, С. 229–233. Режим доступу: <https://eprints.oa.edu.ua/7596/1/70.pdf>.
54. ПОЛЄЖАСЬВ, Ю. *Тревел-журнали в Україні: структурно-функціональні та жанрово-тематичні особливості*: дис...канд. наук з соц. комун. Запоріжжя, 2017. 244 с.

55. ПОЛЄЖАСЬ, Ю. *Тревел-журналістика у контексті розвитку індустрії туризму*. Держава та регіони. Сер.: Гуманітарні науки, 2013, № 1, С. 96-99. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn\\_2013\\_1\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn_2013_1_19).
56. ПОНОМАРЕВ, Е. *Типологія советського подорожництва: «Путешествие на Запад» в російській літературі 1920-1930-х років*: дис. ... д-ра філол. наук. Санкт-Петербург, 2014. 577 с.
57. ПОНОМАРЕВ, Е., ТОЛСТОЙ, И. *Советські тревелогі: Західна Європа устами письменників 1920–30-х років*. Радио Свобода, 2012. Режим доступу: <https://www.svoboda.org/a/24551956.html>.
58. ПОЧИНОК, Ю. *Мандрі справжніх чоловіків*. Коло, 2013, №5, С.81-87.
59. ПУЗІК, В. *Маркіян Каміш: Немає ніякої Зони. Зона в наших головах*. ЛІТСЕНТР, 2016. Режим доступу: <https://litcentr.in.ua/blog/2016-01-05-78>.
60. РАРИЦЬКИЙ, А. *Автобіографії шістдесятників: художній та фактологічний модули сприйняття*. Питання літературознавства, 2014, Вип. 89, С. 295-318. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2014\\_89\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2014_89_29).
61. РОЗІНКЕВИЧ, Н. *Мандрівна проза на початку ХХІ століття. Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 грудня 2017 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС»», 2017, С. 79–83.
62. РОЗІНКЕВИЧ, Н. *Українська мандрівна проза початку ХХІ століття: тематика, проблематика, поетика*: дис ... канд. філол. наук. Київ, 2019. 252 с.
63. СКИБИНА, О. *Путевой очерк: синкретизм жанра (на прикладі російської публіцистики ХІХ століття)*. Вопросы теории и практики журналистики, 2014, № 4, С. 88-97.
64. СТУСЕНКО, О. *Дальнобродник*. ЛітАкцент, 2011. Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/12/08/dalnomrijnyk/>.
65. СУББОТИНА Т. Локус, топос, урбонім, мікротопонім: к вопросу о содержании пространственных понятий. Вестник Челябинского государственного университета, 2011, № 24, С. 111-113.
66. *Сучасна літературна скринька: бібліогр. покажч.* уклад. Л. М. Олійник; відп. за вип. О.А.Чоловська; Одес. обл. б-ка для юнацтва ім. В. В. Маяковського. Серія: «Дотик словом». Одеса, 2017, Вип.2. 40 с.
67. *Сучасна українська проза: нові імена: бібліографічний покажчик*. КЗ «ЗОУНБ» ЗОР. уклад.: М. Маслової, А. Мацієвська, Ю. Щеглова; відп. за вип. О. Волкова; передм. Ю. Ганошенка. Запоріжжя: Кругозір, 2016. 168 с.
68. ТЕМЧЕНКО, Л. *Особливості сучасного подорожнього нарису в суспільно-політичних тижневиках*. Вісник Львівського університету. Серія Журналістика, 2015, Випуск 40, С. 299-304. Режим доступу: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/5810/5823>.



69. УЛЮРА, Г. *Після Сталкера*. ЛітАкцент, 2015. Режим доступу: <http://litakcent.com/2015/11/06/pislja-stalkera/>.
70. ФЕЩУК, В. *Письменник-сталкер Маркіян Камиш: «Чорнобильська зона – це перемога природи над людиною»*. Studway, 2016. Режим доступу: <https://studway.com.ua/stalker/>.
71. ФІЛОНЕНКО, С. *Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія*. Донецьк: ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
72. ХАЛИЗЕВ, В. *Теория литературы*. –М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
73. ЧАПАЙ, А. *Подорож із Мамайтою в пошуках України*. – К.: Нора-Друк, 2011. 272 с.
74. ШАРИФОВА: *Взаимодействие романа с публицистическими жанрами*. Новый филологический вестник, 2011, Вып. 19, № 4, С. 33-48.
75. ШАЧКОВА, В. *Жанр путешествия в творчестве Марка Твена конца 60-70-х годов XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Нижний Новгород, 2008. 21 с.
76. ШУЛЬГУН, М. *Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ- поч. ХХІ ст.)*: дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2017. 485 с.
77. ШУЛЬГУН, М. *Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий. Русская литература. Исследования*, 2012, Вып. 16, С. 141-159. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/rli\\_2012\\_16\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/rli_2012_16_13).
78. ЮФЕРЕВА, О. *Наративні тенденції сучасної української тревел-журналістики в соціокультурній перспективі (на матеріалі журналу «Мандри»)*. Наукові записки Інституту журналістики, 2013, Т. 53, С. 51-55. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh\\_2013\\_53\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2013_53_10).
79. BALDICK, C. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. OUP Oxford, 2015. 416 p.
80. DENKOVA, J. *The travelogue as a literary genre in children`s prose works*. Teacher, 201, P. 21-27.
81. WILSON, R. *The Literary Travelogue. A Comparative Study with Special Relevance to Russian Literature from Fonvizin to Pushkin*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. 136 p.

## RESUMÉ

**Cílem** diplomové práce *Cestopisná črta jako součást současného ukrajinského románu* je průzkum a popis prvků cestopisné črty v románové tvorbě současných ukrajinských spisovatelů. Práce se skládá z úvodu, teoretické části, praktické části a závěru.

K dosažení našeho cíle jsme si vytýčili následující úkoly: určit místo cestopisné črty v žánrovém systému současné ukrajinské literární vědy; analyzovat definice žánru cestopisné črty v současné ukrajinské literární vědě; určit žánrové struktury, ve kterých je cestopisná črta definována a konečně popsat specifika cestopisné črty. Tato diplomová práce se rovněž věnuje popisu problematiky terminologického aparátu na označení žánru cestopisné literatury a nastiňuje některé myšlenky současných badatelů týkající se tohoto problému. Přinášíme také stručný exkurs historickým vývojem žánru cestopisné črty na Ukrajině a jeho reprezentaci v současné ukrajinské literatuře.

**Předmětem** výzkumu jsou specifika prvků cestopisné črty v románech současných ukrajinských spisovatelů.

**Objektem** výzkumu jsou romány současných ukrajinských spisovatelů, a zejména „*Mexické kroniky*“ (ukr. „*Мексиканські хроніки*“) a „*Cesta na Papek Světa*“ (ukr. „*Подорож на Пуп Землі*“) od Maksyma Kidruka, „*Výprava s Matayotou – hledání Ukrajiny*“ (ukr. „*Подорож із Мамайотою в пошуках України*“) od Artema Čapaje, a „*Vycházka do Zóny*“ (ukr. „*Оформляндія або Прогулянка в Зону*“) od Matkijana Kamyše.

**Teoretickým a metodickým východiskem** diplomové práce jsou kritická díla významných ukrajinských literárních vědců, zejména O. Aleksandrova, M. Šulhunové, N. Rozinkevyčové, M. Vaskiva, O. Husjevové a jin.

V **úvodní** části podrobně popisujeme předmět, cíl a úkoly výzkumu, dále pak jeho teoreticko-metodologická východiska.

V **teoretické části** diplomové práce, jsme se zabývali popisem a určením místa cestopisné črty v současné ukrajinské literární vědě. Teoretická část se skládá ze šesti podkapitol.

V první podkapitole teoretické části *1.1. Cesta jako metažánr* si klademe otázku, kam zařazuje cestopisnou črtu a jiné cestopisné žánry současná ukrajinská (a ruská) literární věda. Na základě rozboru teoretických prací zjišťujeme, že ukrajinská a ruská

literární věda definuje samostatný žánr respektive metažánr „cesty“ (občas i cestopisné prózy nebo cestopisné literatury a jin.).

Následně jsme se podrobněji zaměřili na definici „cesty“ v současné ukrajinské a ruské literární vědě. S ohledem na to, že někteří teoretici vymezují „cestu“ jako žánr, jiní jako metažánr, zahrnujeme do svého zkoumání také definice a vzájemné odlišnosti pojmů žánr a metažánr v ukrajinské literární vědě. Na základě dostupného teoretického materiálu se v této práci kloníme k názoru, že nejperspektivnější je vnímání „cesty“ jako metažánru, který může přesahovat hranice jiných žánrů a zachovávat při tom společný syžet „cesty“. Dále jsme upozornili na to, že cesta nemá jasné historicky definované rámce obsahu a formy a může se realizovat nejen v různých literárních žánrech, ale i v různých druzích umění. Pozornost jsme věnovali také hlavním systémotvorným aspektům „cesty“ (podle M. Šulhunové).

V podkapitole 1.2. *Črta: žánr na pomezí publicistiky a beletrie* se věnujeme žánrovému zařazení samotné črty. Jelikož črta jako žánr spadá do problematiky dvou disciplín: žurnalistiky a literární vědy, zabýváme se v této kapitole kritérii, jakými každá z těchto disciplín žánr črty vymezuje a klasifikuje. V podkapitole se dále věnujeme různým definicím črty a hledáme společný základ těchto definic. Dospíváme k tomu, že črtu je nejvhodnější vnímat jako umělecko-publicistický žánr, neboť s publicistikou ji propojuje dokumentární základ, s uměleckou literaturou pak odpovídající systém obraznosti a dokonce i kompozice.

V podkapitole 1.3. *Definice a žánrová specifika cestopisné črty* předkládáme různé definice cestopisné črty. Zjišťujeme, že cestopisná črta není vždy vymezována jako jeden z druhů črt, což dáváme do souvislosti zejména s tím, že cestopisná črta jako žánr je mnohem starší než samotný žánr črty, který se konstitoval až v XIX století. Na základě vědeckých prací ukrajinských literárních vědců se zaměřujeme na popis žánrových specifik cestopisné črty. Ukazuje se, že žánr cestopisné črty v ukrajinské vědě byl zkoumán hlavně v kontextu cestovatelské žurnalistiky, protože právě zde se nejvíce realizuje. Takovou recepci považujeme za poněkud zjednodušující, které žánr asociativně sblíží s konzumními texty. Podotýkáme, že do žánru cestopisné črty spadají značně různorodé texty, což způsobuje problém v určení žánrových specifik. Proto je cestopisná črta občas vnímána jako synkretický útvar (podle O. Skibinaové), kde cestopisná črta vystupuje zároveň jako žánr a zároveň jako sběrný literární útvar. Na základě odborných prací (hlavně O. Alexandrova a M. Šulhunové) vyznačujeme několik nejdůležitějších kritérií, které žánr cestopisné črty obsahuje. Jedním z nich je přítomnost trasy, a tím pádem i

přítomnost průvodce, který je vždy kostrou a konstantou cestopisné črty. Druhým je přítomnost dichotomie „svůj-cizí“, která se v průběhu textu a kognitivních procesů cestovatele může nabývat i jiných podob jako „svůj-nepřátelský“, nebo „svůj-nový“. Dalším specifikem je přítomnost synkretické struktury autor-cestovatel-vyprávěč, která se může projevovat v různých modelech: např. turista, vyděděnec, osvícenec apod. (podle M. Šulhunové). V závěru této podkapitoly se zabýváme chronotopem cesty, který jakožto specifikum cestopisné črty vytváří její kompozici.

V podkapitole 1.4. *Cestopisná črta vs. travelogue* nastiňujeme problémy terminologického aparátu v současné ukrajinské literární vědě. Zabýváme se zejména častým souběžným používáním pojmů „cestopisná črta“ (ukr. „подорожній нарис“) a „travelogue“ (ukr. „травелог“ nebo „тревелог“). Zmiňujeme různé definice pojmu „travelogue“ jak v západní, tak i v ukrajinské a ruské literární vědě a také vzájemný vztah těchto dvou termínů. Z výsledků naší analýzy vyplývá, že v ukrajinské literární vědě se tento termín objevil relativně nedávno a má o něco užší význam než na západě. Zároveň je v ukrajinské a ruské literární vědě poněkud polysémický. Určili jsme proto čtyři jeho nejčastější definice a kontexty použití. Zjišťujeme, že termín „travelogue“ může být používán jako: 1) absolutní synonymum k cestopisné črtě; 2) jako synonymum k metažánru cesty; 3) jako samostatný žánr metažánru cesty, s důrazem na jeho písemné zpracování; 4) jako moderní modifikace cestopisné črty. Dospěli jsme k závěru, že tento termín je potřeba používat a rozumět mu v ukrajinské literární vědě s určitou opatrností s ohledem na jeho výše zmíněnou neukotvenost.

Podkapitola 1.5 *Vztah cestopisné črty a románu* nastiňuje a popisuje možnosti průniku žánru románu a cestopisné črty. Zjišťujeme, že literární věda definuje specifický žánr román-črta, struktura kterého se často blíží cyklu povídek. Stručně nastiňujeme historii vzájemného průniku dokumentárního cestopisného žánru a uměleckého románu. Dále se věnujeme charakteristikám synkretického útvaru románu a cestopisného žánru, který se projevuje zejména vysokou informativností. Z toho vyvozujeme, že tento typ románu bude vždy mít dokumentární základ a zároveň bude určen pouze pro čtenáře, kteří jsou nositelem stejné kultury jako autor.

V podkapitole 1.6. *Krátká historie žánru cestopisné črty v ukrajinské literatuře a její představitelé*, která je závěrečnou kapitolou teoretické části, přinášíme stručný exkurz do historie cestopisné črty v ukrajinské literatuře od jejích počátků po současnost včetně stručného výčtu stěžejních autorů tohoto žánru. Zjišťujeme, že prameny žánru nacházíme již v raném středověku v poutnické literatuře, zejména v žánru „choždění“. Samotná

cestopisná črta se na Ukrajině konstitovala až během tak zvané ukrajinizace ve 20-30 letech XX století, kdy je její rozvoj vysvětlován tím, že sovětská vláda aktivně popularizovala Ukrajinu a různé části Sovětského svazu, a proto financovala služební cesty spisovatelům a také mnohatisícové náklady časopisů, které se následně prodávaly za velmi nízké ceny. Stranou jsme ponechali výzkum ideologické složky, kterou byly tyto cestopisné črty evidentně zatíženy.

V **praktické části**, která se nazývá *Reprezentace žánru cestopisné črty v současné ukrajinské literatuře* se věnujeme zastoupení žánru cestopisné črty v současné ukrajinské literatuře. Prvky cestopisné črty zkoumáme na pozadí čtyř románů současných ukrajinských autorů. Pro rozbor byly zvoleny dva romány Maxyma Kidruka „*Mexické kroniky*“ (ukr. „*Мексиканські хроніки*“) a „*Cesta na Papek Světa*“ (ukr. „*Подорож на Пуп Землі*“), román „*Výprava s Mamajotou – hledání Ukrajiny*“ (ukr. „*Подорож із Мамайотою в пошуках України*“) od Artema Čaraje a „*Vycházka do Zóny*“ (ukr. „*Оформляндія або Прогулянка в Зону*“) Markijana Kamyše.

Podle jednotlivých románů je praktická část rozdělená do čtyř podkapitol. V první podkapitole stručně popisujeme žánr současné cestopisné črty na Ukrajině. V následujících třech podkapitolách je přestaven rozbor jednotlivých výše zmíněných románů.

Podkapitola 2.1. *Formy realizace současné cestopisné črty a její představitelé* popisuje, v jakých podobách se žánr cestopisné črty dnes objevuje. Krátce se věnujeme současným ukrajinským médiím (novinám a časopisům), které se tímto žánrem systematictěji zabývají. Sledujeme i proměny tohoto žánru v období po rozpadu Sovětského svazu, zejména skutečnost, že se cestopisná literatura oproštuje od ideologie a cenzury, zbavuje se náznaků a dvojsmyslů a čtenář již nemusí číst „mezi řádky“. Na druhou stranu vzniká potřeba zkoumat PR a reklamní složku textů, která se v tomto žánru začala masivně odrážet. Toto zkoumání však již překračuje možnosti této práce.

Dále se zabýváme zastoupením cestopisné literatury na ukrajinském knižním trhu a představujeme autory, kterým je tento žánr blízký. Pro analýzu v praktické části diplomové práce jsme vybrali díla současných ukrajinských spisovatelů podle dvou kritérií. Prvním a nejpodstatnějším kritériem výběru zkoumaných děl bylo jejich nejasné žánrové ukotvení pohybující se na hranici cestopisné črty a románu, které se odráží i v jejich kritice a vědeckých pracích, které se námi zkoumanými díly zabývají. Pro další zúžení našeho výběru jsme použili druhé kritérium, a tím je vzájemná odlišnost zkoumaných románů z hlediska rozdílného úhlu pohledu směrem ven či směrem dovnitř.

V románech „*Mexické kroniky*“ a „*Cesta na Pupek Světa*“ cestovatel pozoruje cizí exotickou zemi, kdežto v románech „*Výprava s Mamayotou – hledání Ukrajiny*“ a „*Vycházka do Zóny*“ – svou vlastní.

V podkapitolách 2.2. *Maksym Kidruk (popis cesty cizí zemí)*, 2.3. *Artem Čapaj (popis cesty vlastní zemí)* a 2.4 *Markijan Kamyš (popis nelegálních cest do Černobylské zóny)* se stručně věnujeme jednotlivým autorům v kontextu současného ukrajinského literárního procesu. Podáváme souhrn kritických reflexí jejich děl s důrazem na žánrové zařazení zkoumaných románů. Podrobněji se věnujeme specifikám struktury těchto románů a jejich naratologickým charakteristikám.

V podkapitole 2.2. *Maksym Kidruk (popis cesty cizí zemí)* analyzujeme dva romány toho spisovatele, který dnes patří k nejpopulárnějším autorům zkoumaného žánru na Ukrajině. V bodě 2.2.1. se zabýváme jeho prvotinou „*Mexické kroniky*“. Zjišťujeme, že strukturu tohoto díla a jeho rozdělení na jednotlivé kapitoly tvoří jednak různé etapy trasy, jednak cyklický obraz Snu. Také sama struktura románu kopíruje jednotlivé etapy Snu: zrození, realizace a splnění (smrt). Zabýváme se i některými dalšími naratologickými zvláštnostmi tohoto díla, jakými je například nelinearita a zejména sjednocená struktura autor-cestovatel-vypravěč. Dokládáme, že autor-vypravěč („turista-batůžkář“) obsazuje v díle aktivní roli ve vztahu ke čtenáři. Binární opozice „svůj-cizí“ se v románu projevuje jako opozice „svůj-jiný“.

Druhý román Maxyma Kidruka „*Cesta na Pupek Světa*“ analyzujeme v oddílu 2.2.2. Shrnujeme recepcce díla v ukrajinské kritice a klademe si stejné otázky, jaké jsme si kladli v případě „*Mexických kronik*“. Nacházíme některé společné rysy s předchozím románem: identické naratologické postupy, přítomnost dlouhých pasáží o důvodu cesty, způsob popisu lidí a aktivní pozice vypravěče vůči čtenářům. Také u tohoto díla se ukazuje, že základní strukturu románu tvoří trasa cesty.

V porovnání s předchozím románem nacházíme některé odlišnosti. Přítomné je nepravidelné datování, které dodává románu deníkový charakter. Nová je také přítomnost dvou dějových linek: linie cestovatele a historická linie. Zjišťujeme, že autor-cestovatel-vypravěč se už neprojevuje v roli „turisty-batůžkáře“, ale v roli „turisty-výzkumníka“. Dichotomie „svůj-cizí“ se proměňuje v dichotomii „svůj-neznámý“. Nově v tomto románu nalzáme problémovou črtu, která propojuje současnou a historickou dějovou linku v etických paralelách.

V podkapitole 2.3. *Artem Čapaj (popis cesty vlastní zemí)* zkoumáme Čapajevův román „*Výprava s Mamayotou – hledání Ukrajiny*“. Nastiňujeme kritické ohlasy tohoto

díla a zkoumáme jeho strukturu. Zjišťujeme, že také v tomto díle vytváří trasa strukturu románu a formálně ho rozděluje na tři kapitoly. Základní intencí je zde popis lidí, které autor-vyprávěč potkává na cestě a dává se s nimi do řeči. Za hlavní specifikum tohoto románu považujeme směs prvků různých druhů črt: cestopisné, portrétní a problémové črty. Rozboru prvků tzv. problémové črty se v tomto díle věnujeme poněkud podrobněji.

Také v tomto díle analyzujeme výskyt binární opozice „svůj-cizí“. Zjišťujeme, že se v tomto románu projevuje jako opozice „svůj-nový“. Autor-cestovatel-vyprávěč v tomto díle vystupuje v roli „cestovatele-filosofa“.

V kapitole 2.4 *Markijan Kamyš (popis nelegálních cest do Černobylské zóny)* analyzujeme román „*Vycházka do Zóny*“ od Markijana Kamyše. Zmiňujeme kritické ohlasy tohoto díla a jeho reflexe v současné literární vědě. Zabýváme se specifickými cestování v tomto románu a analyzujeme, co pro cestovatele znamená Černobylská zóna odcizení.

Dokládáme, jak se v tomto románu projevuje dichotomie „svůj-cizí“ a zjišťujeme, že se v tomto románu vyskytuje opačně, poněvadž pro autora-vyprávěče Černobylská zóna vystupuje jako „svoje“ místo které je v protikladu s vnějším, „cizím“ světem. Struktura autor-cestovatel-vyprávěč se zde projevuje v unikátním modelu „cestovatel-stalker“. Na vybraných částech textu románu ukazujeme zvláštnosti fenoménu stalkerství, jeho cíle a vztah k oficiální turistice do Černobylské zóny.

V **závěru** shrnujeme funkci a proměny konkrétních prvků cestopisné črty ve zkoumaných románových dílech vybraných spisovatelů. Dospíváme k závěru, že prvky cestopisné črty jsou v tvorbě současných ukrajinských spisovatelů aktivně reprezentované. Upozorňujeme zároveň na neukotvenost terminologického aparátu pro označení cestopisné literatury v ukrajinské literární vědě. Ani hranice žánru cestopisné črty nejsou v současném literárně vědném diskursu ostře vymezené. Předpokládáme další rozvoj cestopisné literatury na Ukrajině, který dle našeho názoru není jen reakcí na otevírání hranic, ale i zajímavým prostředkem, jak dále rozšířit okruh čtenářů krásné literatury.

Diplomová práce má celkem 72 stran a její součástí je obsáhlý seznam použité literatury.

Zpracování diplomové práce bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA\_FF\_2020\_013).

## ANOTACE

Jméno autora:	<b>Olha-Anastasiia Futoran</b>
Instituce:	Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta
Název diplomové práce:	<b>CESTOPISNÁ ČRTA JAKO SOUČÁST SOUČASNÉHO UKRAJINSKÉHO ROMÁNU</b>
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Uljana Cholodová, Ph.D.
Počet znaků:	118 787
Počet titulů použité literatury:	81
<b>Klíčová slova:</b>	literární věda, ukrajinistika, cestopisná črta, cestopis, cestopisná literatura, román, současný ukrajinský román, ukrajinská literatura, Maksym Kidruk, Artem Čapaj, Markijan Kamyš.
<b>Key words:</b>	literary science, Ukrainian studies, travel essay, travelogue, travel literature, novel, modern ukrainian novel, ukrainian literature, Maksym Kidruk, Artem Chapai, Markiyan Kamysh.

Cílem této diplomové práce je průzkum a popis prvků cestopisné črty v románové tvorbě současných ukrajinských spisovatelů. Objektem výzkumu jsou vybrané romány od Maksyma Kidruka, Artema Čapaje a Marijana Kamyše. Studie se současně zabývá zařazením cestopisné črty v žánrovém systému současné ukrajinské literární vědy. Práce obsahuje také popis problematiky terminologického aparátu na označení žánrů cestopisné literatury v ukrajinské literární vědě a přináší stručný exkurs historickým vývojem žánru cestopisné črty na Ukrajině.

The aim of this diploma thesis is to research and describe the elements of a travel essay in the novels of contemporary Ukrainian writers. The object of the research focuses on selected novels by Maksym Kidruk, Artem Čapaj and Marijan Kamyš. The study also deals with the inclusion of a travel essay in the genre system of contemporary Ukrainian literary science. The thesis also contains a description of the issues of the terminological apparatus for the designation of genres of travel literature in Ukrainian literary science. And provides a brief excursion through the historical development of the genre of travel essay in Ukraine.