

Цензура й автоцензура в театральному дискурсі Російської імперії першої третини XIX ст.

У статті розглянуто проблему перехрещення двох дискурсів – влади й мистецтва. Функціонування цензури в багатонаціональному театральному мистецтві Російської імперії оцінюється, з одного боку, як формування владного дискурсу у вигляді прямого тиску чи інспірації драматургів на сценічне втілення державних міфів, а з другого – як зустрічний рух опору цензурі (використання драматургами деконструктивного характеру іронії, критика ідеології імперії).

Ключові слова: імперія, колонія, дискурс влади, цензура, автоцензура, театральний дискурс, опера-водевіль, комедія, іронія.

Постановка наукової проблеми та її значення. Актуальність теми – цензура в мистецтві – у постколоніальній культурі набуває особливої необхідності переосмислення. Адже йдеться про розрізнення ідеологічних міфів на рівні імперії й колонії. Історія Російської імперії, якщо подивитися на неї під кутом зору цензури, постає у вигляді хроніки статутів заборон на друковану продукцію, починаючи від Петра I. Приєднуючи західні території, імператор розпочинав «внутрішню колонізацію» (О. Еткінд) своєї власної країни. І цей двозначний суперечливий процес є важливою проблемою наукового дослідження.

Цензура як така в Російській імперії не була унікальним явищем, вона вписана в культурно-політичні контексти і Заходу, і Сходу. Унікальною була російська система нагляду, яку, слідом за М. Фуко, можна назвати поліційним паноптикумом, із тією лише відмінністю, що в Західній Європі це були утопічні проекти, а в Росії – реальна військово-бюрократична структура, історично обумовлена й консервативно закріплена. Оскільки театр – це публічне місце, де ідеї, перетворені в чуттєві образи, блискавично поширюються завдяки ефекту мас, то театральна цензура в Росії керувалася і ранньосередньовічними заборонами видовищ, і візантійським моральним аскетизмом, і поліційним наглядом, і дисциплінарними діями.

Об'єктом дослідження вибрано дискурс влади в театрі – цензурна заборона опери-водевілю О. Шаховського «Козак-віршотворець» (1812); цензурний дозвіл на постановку комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или суматоха в уездном городе» (1827, опубл. в 1840), цензурна заборона, особистий дозвіл царя й повторна заборона комедії «Ревізор» (1836) М. Гоголя, цензурна правка драми Ю. Коженьовського «Карпатские гóрале»/ «Карпатські верховинці» (1840). **Предмет** дослідження – це виявлення та обґрунтування прямо пропорційної залежності: творець державної ідеології підпадає автоцензурі й, навпаки, автоцензура відсутня, якщо митець не є державним міфотворцем. **Мета дослідження** – зіставлення кількох ключових фігур театральної культури Російської імперії, які займали протилежні позиції в дискурсі влади й діяльність котрих певним чином впливала на формування української культури. Для досягнення мети потрібно розв'язати такі **завдання:** 1) проаналізувати ідеологічний дискурс указанного періоду (урядові документи); 2) дослідити вибрані твори під кутом зору міфотворення та цензури; 3) вивчити рецепцію творів їхніми сучасниками.

Оглядаючи *критичні джерела* з проблем творчості драматургів, розуміємо потребу вивчати перетин владного дискурсу з театральним. Художні моделі відкриваються в іншому вимірі, якщо виявляємо автоцензуру чи її відсутність у митця. Наприклад, у монографії І. Александрової [2], присвяченій творчості князя О. Шаховського, зроблено акцент на жанрі опери-водевілю. Розглядаючи тематику, дослідниця виходила із засад поч. 1990-х – «забутого імені», – притому, що вже через сорок років після смерті драматурга, у XIX ст., Є. Гаршин [5] розмірковував про його забуту славу, феномен, який так і не зміг збагнути критик. Уперше проблему цензури поставив русист із Тартуського університету Д. Іванов [7], розшукавши в архівах єдине свідчення тиску на О. Шаховського; ідею державного пієтету, утілювану в тій чи іншій мірі в кожній п'єсі, Д. Іванов не аналізував. Статус О. Шаховського як державного міфотворця, отже, не був урахований обома ученими.

У дослідженні творчості Г. Квітки-Основ'яненка пріоритет здобула проза як у часи радянські, так і сьогоднішні, зокрема І. Лімборський [12]. У спеціальних студіях над драматургією літературознавці 1960–1980-х рр. – С. Зубков [8], О. Гончар [6], Н. Калениченко [9], П. Лобас [11], П. Хропко [19] та ін. – вимушено констатували консерватизм поглядів письменника, зм'якшуючи їх «духом народності», парадоксально близьким до тріади графа С. Уварова, міністра народної освіти Російської імперії з 1833 по 1848 рр. Не відійшов від цієї концепції і Ю. Луцький [13], автор останньої на сьогодні розвідки про драматургію й театр Г. Квітки-Основ'яненка.

Уже після першої публікації комедії «Приїжджий із столиці...» критики почали порівнювати схожість сюжетів Г. Квітки-Основ'яненка та комедії «Ревізор» М. Гоголя. М. Волков [4], І. Айзеншток [1], В. Мацапура [15] та ін. ставили питання в площині дискусії про запозичення й типологічний аналіз. Дослідники не брали до уваги відсутність проблем із цензурою у Г. Квітки-Основ'яненка та цензурні заборони й переробки М. Гоголя як свідчення протилежних варіантів традиційного для театру сюжету про «вдаваного ревізора». Авторитетний гоголезнавець Ю. Манн, головний редактор академічного Повного зібрання творів і листів М. Гоголя у 23 томах, присвятив окрему монографію «Комедія Гоголя “Ревізор” (1966)», на висновки якої пізніше сперлася Е. Войтовська [3].

Про цензуру стосовно польського драматурга Ю. Коженювського в Польщі писали завжди, оскільки це було явним знаком насильства царизму. Т. Домбровський [22], К. Кантецький [23], П. Хмельовський [20], С. Реутт-Вітковська [25], Б. Чарнік [21] згадували тиск цензури на «Карпатських верховинців», ставили питання в контексті романтичного топосу вигнання письменника та його туги за батьківщиною. Є. Кухарська [24] підкреслила тягар цензури для російського театру і її резонанс у творчості Ю. Коженювського. Але специфіку цензури Австро-Угорської імперії, під яку, власне, підпала драма «Карпатські верховинці», досліджено не було.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження потрібно розпочати з історичного контексту, із 9 червня 1804 р., коли в Російській імперії з'явився перший цензурний статут. Він складався із 47 параграфів. Як зазначає естонський русист, проф. П. Рейфман: «Перед цензурою поставлена задача не только пресечения, но и попечения, воспитания: удалять книги, противные нравственности, но и доставлять обществу книги, “способствующие истинному просвещению ума и образованию нравов”. /.../ Об обязанностях цензоров в уставе приведены лишь общие замечания: “чтобы отвратить издание сочинений, коих содержание противно закону, правительству, благопристойности, добрым нравам и личной чести какого-либо частного человека» [17]. Цензор як сторож закону держави й честі підданого повинен був керуватися «благоразумным снисхождением, избегая всякого пристрастного толкования сочинений или отдельных мест в них; когда сомнительное место имеет двоякий смысл, то лучше истолковать его “выгоднейшим для сочинителя образом. нежели его преследовать”(п. 21); “скромное и благоразумное” исследование всякой истины, относящейся до веры, человечества, гражданского состояния, законоположения, государственного управления, какой бы то ни было отрасли правления “не только не подлежит и самой умеренной строгости цензуры, но пользуется совершенною свободою тиснения, возвышающего успехи просвещения (п. 22)» [17]. Можливо, на той час поняття «свобода тиснення» коментували в позитивному ключі, але на сьогодні воно залишається доволі туманним для розуміння, як, до речі той факт, що 47 параграфів цензурного статуту сучасники оцінювали як ліберальні.

Пильність цензорів, однак, не спадала навіть тоді, коли на контроль приходила п'єса не просто лояльного автора, а власне державного міфотворця, тобто того, хто укладав сюжети п'єс за вимогами самої ж цензури. Так, драматург князь О. Шаховський у травні 1812 р. звертався до міністра освіти О. Шишкова (названого адміралом-літератором за проходження ним служби спочатку у війську, а пізніше – у цивільній сфері культури) із проханням зняти цензурну заборону з опери-водевіля «Козак-віршотворець». У листі автор зізнався про недогляд: «...проклятое имя Мазепы упомянутое в опере все начудесило». Чи цим іменем він переступав «закон, правительство, благопристойность, добрые нравы и личную честь», – питання риторичне. Князь піднімав історію гетьмансько-царських стосунків сторічної давності й переносив її в жанр водевілю, робив об'єктом жартів, тобто поширював поле обігрування історії, яку влада трактувала догматично, намагаючись уникнути сепаратистських рухів.

О. Шаховський, не маючи ніколи проблем із цензурою, на наше переконання, саме з причин усвідомлення особистої місії в розбудові держави, необережно повівся і з пам'яттю, і з грою аналогій

історії та сучасності: Карл XII – Наполеон Бонапарт. Вибравши для сюжету події Полтавської битви 1708 р. й укладаючи на фоні триумфу Петра I любовний трикутник між козачкою Марусею, історичним прототипом поетом-піснярем Семеном Климовським і козацьким тисяцьким Прудисом, О. Шаховський не зміг упоратися з драматургічною пружиною дії. Найвеличніші слова про «білого царя», його запрошення Климовського до палацу, найглибший вияв вірнопідданства закоханої пари, – не зрушили сюжету так, як це зробили дві колоритні фігури козацької влади – тисяцький і писар. Прозиваючи їх журавлем та мавпою, роблячи злодіями царської казни – допомоги харківському населенню під час війни зі шведами (історично дуже сумнівної акції), – драматург не зумів нейтралізувати симпатичність цих персонажів, викликану їхньою жвавістю. Сюжет був настільки амбівалентним, що цензура взагалі його не пропустила.

Після зняття імені Мазепи й після переможного завершення французько-російської війни опері-водевілю «Козак-віршотворець» дозволили розпочати театральну історію. Вихід твору на сцену викликав критику (спочатку Г. Квітки-Основ'яненка в журналі «Украинский вестник», І. Котляревського в п'єсі «Наталка Полтавка», пізніше – М. Греча в журналі «Сын отечества») за спотворення як української, так і російської мов. У контексті реалізму мовна проблема «Козака-віршотворця» сьогодні розуміється не так однозначно, як у першій третині XIX ст.

Сьогодні ми бачимо, що князь О. Шаховський парадоксально підштовхнув процес відновлення київської театральної традиції, перерваної російським царизмом у середині XVIII ст., і народження нової української драматургії, у якій на перше місце поставлено регіональну ідентичність («ми – полтавці»), тинь сепаратистського руху, якого боялася цензура напередодні війни з Бонапартом Наполеоном.

Не дивно, що після повстання декабристів у грудні 1825 р. уряд Миколи I насамперед посилив цензуру, створюючи багаторівневу структуру, керівний орган котрої – головне управління цензури на чолі з міністром освіти; діяв також Верховний цензурний комітет, до складу якого входили міністри освіти, внутрішніх та іноземних справ. При Верховному комітеті сформовано канцелярію. За змістом другий цензурний статут Російської імперії 1826 р. названий С. Глинкою «чугунним уставом», по якому «даже “Отче наш” можно истолковать якобинским наречием» [17]. Статут забороняв усе, що не узгоджувалося з православною вірою, законами самодержавної Росії, існуючим ладом, що може кинути тинь на імператора, його сім'ю, оточення; що суперечить моралі. П. Рейфман звертає увагу на параграф 154, «отразивший, видимо, личные симпатии и антипатии Шишкова [міністра освіти – уточнення Л. З.]: предписано не пропускать, без надлежащего исправления, сочинения и рукописи на языке отечественном, в которых нарушаются явно правила и чистота русского языка, которые исполнены грамматических погрешностей» [17]. Мовний пуризм – це один з інструментів контролю, який нейтралізує стиль літературного твору, оскільки обмежує письменника в засобах живої мовної стихії з діалектами, сленгами, жаргонами тощо. Таким чином, торкаємося мовної проблеми реалізму 1830–1840-х рр.

На титульному листі першої публікації комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Приїжджий...» збереглася печатка Московського цензурного комітету з підписом С. Аксакова. Зрозуміло, що письменнику з Харкова пощастило. На посаді цензора з літа 1827 р. перебувала особа прогресивних настроїв, котру невдовзі було звільнено. На перший погляд, сюжет Г. Квітки-Основ'яненка не викликає підозри: чиновник-аферист із Петербурга приїхав у провінційне містечко, удаючи із себе ревізора, але насправді переслідуючи матримоніальну мету – таємно одружитися з багатою нареченою, а після шлюбу вимолити прощення в її опікуна. У фіналі афериста-жениха схоплено й закуто в кайдани. С. Аксаков пропустив мимо цензури ефект подвійного сюжету – разом з очікуваним ревізором до міста на ніч перепочинку приїжджає театральна трупа. Спостерігач училищ Ученосоветов домовляється з акторами про один спектакль і, прийнявши «на себя звание директора театра, прибегает под покровительство г. градоначальника и просит его позволения показать свои таланты пред любителями изящного.

Городничий. Охотно, братец; но не спросит ли у высшего начальства дозволения?

Ученосоветов. Помилуйте, на что! В прошлую ярмарку вы решились позволить плясать собачкам на площади; а это одно и то же; все относится к статье о зрелищах. Насчёт же пьес не беспокойтесь; я цензуровал репертуар и не нашёл ничего противного» [10, с. 39].

Г. Квітка-Основ'яненко згадує власне цензуру в контексті порівняння циркових собачок із трагедією «Дмитрій Донський» В. Озерова (1769–1816), яку вибрав Ученосоветов, смотритель училищ. В. Озеров писав псевдокласицистичні драми на теми державної слави, тобто наповнював ідеологічний репертуар. О. Пушкін того ж 1827 р. на полях чернетки статті князя Вяземського про В. Озерова визнавав «...талант автора «Дмитрия Донского» бледным и слабым, и между прочим неспособным именно к творчеству драматическому» [14, с. 13]. І харківський драматург так само дозволив собі іронізувати над державною ідеологією, очевидно, у цей момент не відчуючи автоцензури. Ученосоветов не розуміє, як нарочито баналізує офіційний зміст твору шляхом цензури: «исправленная и умноженная пением, русской и цыганской плясками» [10, с. 39].

Л. Майков у нарисі «Князь Вяземский и Пушкин про Озерова» вказував, що О. Пушкін про «Дмитрія Донського» був невисокої думки. «В его наброске „О драме“, относящемся к 1830 году, встречаются следующие иронические строки: „Озеров попытался дать нам трагедию народную и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что... самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелл”» [14, с. 18]. І наприкінці Л. Майков знаходить такі помітки О. Пушкіна, котрі можна назвати остаточним вердиктом: «Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но из любви к искусству. Ты сам признаешь, что слог его нехорош, а я не вижу в нем и тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет, а лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет» [14, с. 19]. І «зникання В. Озерова» іронічно розіграв Г. Квітка-Основ'яненко у «тіньовому» сюжеті комедії «Приїжджий...» – підготовка до театральної вистави, починаючи з цензури, переробки тексту «Дмитрія Донського», підготовки приміщення, яке разюче свідчило про вбогість колоній, очікування акторів на публіку й ...неприбуття публіки, яка сама склала й зіграла для себе комедію цікавішу. «А о театре никто и не подумает» [10, с. 96], – вигукує Ученосоветов.

Городничий. Ох, братец, и эта комедия наскучила.

«Ученосоветов. Ну, так завтра прошу пожаловать. Завтра будет отличный спектакль!» [10, с. 96]. Остання фраза сприймається амбівалентно: що буде завтра – ще невідомо. Можна припустити, що С. Аксаков як письменник цілком розумів таку гру тексту й підтексту. І якщо не заборонив твір, то, очевидно, солідаризувався з критичною думкою О. Пушкіна.

Приклад М. Гоголя стоїть поруч. Комедія «Ревізор» написана з таким почуттям свободи, що здається, ніби драматург жив не в Російській імперії, а в демократичній країні або ж почував себе абсолютно дистанційованим до Російської імперії, у столиці якої мешкав деякий час. Цензура в умовах другого статуту взагалі не дозволила комедію М. Гоголя для сценічної постановки, адже і православ'я, і самодержавство, і народність – тріада нового міністра освіти графа С. Уварова – ставилася драматургом під сумнів. Натомість розгорнуто типовий сюжет про вдаваного ревізора, яким скористався й Г. Квітка-Основ'яненко, але без моралізаторства. Гоголівський театр не можна звести до рівня інструменту влади, оскільки в «Ревізорі» відсутня автоцензура. В. Жуковський як учитель царевича звернувся з проханням про постановку комедії до царя. 19 квітня 1836 р. відбулася прем'єра «Ревізора» в Александринському театрі Петербурга. Фундаментальні принципи державної машина були відкриті й показані глядачам. Дисперсність дискурсу влади проявилася в негативній реакції як провідних державних ідеологів М. Греча, О. Сенковського, так і їхнього опонента, П. Чаадаєва. Зрозуміло, що цензура заборонила комедію після прем'єри.

«Карпатські верховинці» Ю. Коженювського цікаві, передусім, спробою показати вітчизняного «благородного розбійника». Добре знані в західноєвропейському театрі «Розбійники» (1781) Ф. Шиллера в російських театрах першої третини ХІХ ст. цензура дозволяла виставляти, оскільки це була чужа історія, хоча й із республіканськими ідеями. Ю. Лотман указував на переклад «Разбійників» М. Сандунова, яким користувалися російські трупи до початку 1840-х років. Але питання, чому О. Пушкін не надав образу О. Пугачова драматичної форми, – поставлено не було. Ю. Коженювський побачив образ благородного розбійника в україномовному середовищі карпатських племен і віддав твір львівській польській трупі Я. Н. Камінського, хоча працював у той час у Харкові. Проходив цензуру у Львові протягом чотирьох років. Успішна театральна історія з часів прем'єри до початку ХХ ст. залежала і від політичного духу «весни народів» 1848 р., і від розвитку українського професійного театру.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Розглянуті цензурні статuti та проблема автоцензури у творчому процесі драматургів першої третини XIX ст. окреслюють межі театрального дискурсу Російської імперії та точки його перетину з дискурсом ідеологічним. Театр використовувався як потужний інструмент впливу на свідомість глядацької публіки. Однак засоби ідеології швидко старіють, вони підпадають зміні так само, як і мас-культура. Тому державний міфотворець В. Озеров був переможений державним комедіографом О. Шаховським. На це натякав сучасник Л. Майков, а сьогодні науково підтвердив Д. Іванов. Із боку творчості Г. Квітки-Основ'яненка проявляється сміливість чи навіть зухвальство в застосуванні іронії щодо державної ідеології, але моральні засади патріархалізму він не переступав ні в російськомовних, ні в україномовних комедіях. «Спорадична автоцензура» стримувала його іронічний погляд на світ. М. Гоголь у всіх своїх комедіях демонстрував відсутність автоцензури, іронічно підважуючи державний механізм імперії. Те саме зробив Ю. Коженювський на території Австро-Угорської імперії, вивівши на сцену образ вітчизняного благородного розбійника, із котрим змусив цензуру примиритися. Натомість в інших драмах моральна автоцензура не дозволила драматургові моделювати природну гру випадку. Проблема спорадичної дії автоцензури у творчому процесі на території обох імперій залишається актуальною для подальшого дослідження.

Джерела та література

1. Айзеншток И. К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь) / И. Айзеншток // Известия отделения русского языка и словесности Рос. АН 1919 г. – Т. XXIV. Кн. 1. – Петроград, 1922. – С. 23–42.
2. Александрова И. В. Драматургия О. О. Шаховского / И. В. Александрова. – Симферополь : Таврия, 1993. – 111 с.
3. Войтоловская Э. Л. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» : комментарий / Э. Л. Войтоловская. – Л. : Просвещение, ЛО, 1971. – 270 с.
4. Волков Н. В. К истории русской комедии. Зависимость «Ревизора» Гоголя от комедии Квитки «Приезжий из столицы» / Н. В. Волков. – СПб., 1899. – 64 с.
5. Гаршин Е. Один из забытых писателей / Евгений Гаршин // Исторический вестник. – 1883. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.biblioteka.ru/reprint-35/index.htm>
6. Гончар О. І. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / Олексій Гончар. – К. : Наук. думка, 1969. – 365 с.
7. Іванов Д. Творчество О.О.Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Д. Іванов. – Тарту : Kirjastus, 2009. – 224 с.
8. Зубков С. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / С. Д. Зубков. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
9. Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст.: напрями, течії / Н. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 255 с.
10. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко // Зібрання творів : у семи томах. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 29–96.
11. Лобас П. Украинская драматургия первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Укр. л-ра» / П. Лобас. – К., 1973. – 25 с.
12. Лімборський І. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / Ігор Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 108 с.
13. Луцький Ю. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр / Ю. Луцький. – К. : Мистецтво, 1978. – 160 с.
14. Майков Л. Князь Вяземский и Пушкин об Озере / Л. Майков. – СПб. : [б. и.], 1897. – 19 с.
15. Мацапура В. І. «Ревизор» Н. В. Гоголя и «Приезжий из столицы» Г. Ф. Квитки-Основьяненко (типологический аспект) / В. І. Мацапура // Художній світ Гоголя / упоряд. В. В. Чирка. – Полтава : ПОІППО, 2008. – С. 11–19.
16. Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-х років XIX ст. / Р. Я. Пилипчук // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1971. – Вип. 7. – С. 44–180.
17. Рейфман П. Из истории русской, советской и постсоветской цензуры / П. Рейфман [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://reifman.ru/>
18. Хоменко Н. В. Гоголь у контексті російсько-українських літературних зв'язків 30-40-х років XIX ст. / Н. В. Хоменко // Слов'янська культура: здобутки і втрати : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Полтава, 1996. – Т. 1. – С. 135–138.
19. Хропко П. Українська драматургія першої половини XIX століття : навч. посіб. / Петро Хропко. – К. : Київ. держпедінститут ім. О. М. Горького, 1972. – 130 с.

20. Chmielowski P. Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny / P. Chmielowski. – Petersburg, 1898. – 133 s.
21. Czarnik B. Korzeniowski i teatr lwowski (1822–1844) / B. Czarnik. – Lwów, 1896. – 64 s.
22. Dąbrowski T. Józef Korzeniowski. Szkic literacki / T. Dąbrowski. – Lwów, b. r. – 56 s.
23. Kantecki K. Dwaj krzemieńczanie. Wizerunki literackie / K. Kantecki. – Lwów, 1879. – 339 s.
24. Kucharska E. Twórczość Józefa Korzeniowskiego w Rosji w pierwszej połowie wieku XIX / E. Kucharska // Zeszyty naukowe. – Opole, 1963. – S. 18–37.
25. Reutt-Witkowska Z. Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego. – Cz. 1 i 2 / Z. Reutt-Witkowska. – Warszawa, 1921. – 405 s.
26. Widman K. Józef Korzeniowski. Studjum literackie / K. Widman. – Lwów : Nakładem autora, 1868. – 175 s.

Зелинская Лидия. Цензура и автоцензура в театральном дискурсе Российской империи первой трети XIX в. В статье рассматривается проблема пересечения двух дискурсов – власти и искусства. Функционирование цензуры в многонациональном театральном искусстве Российской империи оценивается, с одной стороны, как формирование дискурса власти посредством прямого давления или инспирации драматургов с целью подтолкнуть их к сценическому производству государственного мифа; а с другой – как встречное движение сопротивления цензуре (использование драматургами деконструктивного характера иронии, критика идеологии империи).

Ключевые слова: империя, колония, дискурс власти, цензура, автоцензура, театральный дискурс, опера-водевиль, комедия, ирония.

Zelinska Lidiya. The Censorship and Autocensorship of Theatrical Discourse of Russian Empire in the First Third of XIX Century. The article deals with the issue of power and art discourse crossing. The functional censorship that existed in the multinational theatrical art of the Russian Empire is evaluated as the settlement of the discourse of power, realised in tension and inspiration of the dramatists in the stage performance of the state myths, on the one hand, and the opposition expressed towards censorship, on the other hand, which was characterised by the deconstructive character of irony, the critics of empire's ideology.

Key words: empire, discourse of power, censorship, autocensorship, theatrical discourse, opera-vaudeville, comedy, irony.

Стаття надійшла до редколегії
11.08.2013 р.

УДК 821.161.2

Любов Касіян

Поетична збірка «Tempi passati» М. Кічури: еволюція індивідуального стилю

У статті розглянуто другу за часом написання збірку М. Кічури як важливий документ, що засвідчує процес кристалізації стилю автора. На основі аналізу образно-мотивних особливостей поезій встановлено роль фольклорних джерел у формуванні авторського почерку: первинна стилізація фольклору змінилася його переробкою в психологічному ракурсі, а потім – у модерністсько-експериментаторському, у результаті чого стиль поета набув виразних ознак сецесії.

Ключові слова: індивідуальний стиль, стилізація й обробка фольклорних першоджерел, сецесія.

Постановка наукової проблеми та її значення. Художня своєрідність індивідуального стилю певного поета – одна з важливих проблем сучасного літературознавства. У кожному конкретному випадку складність її розв'язання полягає, по-перше, у необхідності кристалізувати ті специфічно авторські стильові чинники й носії стилю, які вирізняють його творчу індивідуальність на тлі епохи, по-друге встановлені міри засвоєння поетом провідних стильових тенденцій свого часу. Моделювання індивідуальної картини цього двостороннього діалектичного процесу, ускладнюється, крім того, ще й можливістю зміни естетичних установок у межах певного історичного періоду, у царині різних національних літератур, зрештою – навіть у доробку одного автора.