

## ТРАНСГРЕСІЯ У П'ЕСІ “ТРАМВАЙ БАЖАННЯ” Т. ВІЛЬЯМЗА ТА У ФІЛЬМІ “ВСЕ ПРО МОЮ МАТРІ” П. АЛЬМОДОВАРА: СТРАТЕГІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

У статті проаналізовано стратегії інтермедіальності на прикладі п'єси “Трамвай Бажання” Теннессі Вільямза та фільму “Все про мою матір” Педро Альмодовара. Визначено принципи інтертекстуальної взаємодії двох текстів у компаративістичній площині. Окреслено форми залучення п'єси Т. Вільямза в кінотекст за допомогою трансгресії як ідейно-тематичного та сюжетно-композиційного комплексу (трансформації, транссексуальності, трансплантації).

*Ключові слова:* Т. Вільямз, П. Альмодовар, інтермедіальність, трансгресія, гендер, сексуальність, трансформація.

*Dmytro Drozdovsky. Transgression in the play “A Streetcar Named Desire” by T. Williams and in the movie “Todo sobre mi madre” by P. Almodóvar: Strategies of intermediality*

In the paper, the author analyzes the strategies of intermediality in the play “A Streetcar Named Desire” by Tennessee Williams and in the movie “Todo sobre mi madre” by Pedro Almodóvar. The principles of intertextual interaction of the two texts have been discussed in comparative mode. The forms of integration of T. Williams's play into the movie text have been outlined and explained by transgression as a thematological and plot-compositional complex (with such subcategories as transformation, transsexuality and transplantation).

*Key words:* T. Williams, P. Almodóvar, intermediality, transgression, gender, sexuality, transformation.

2011 року відзначалося століття від дня народження фундатора нового американського театру Теннессі Вільямза (Tennessee Williams)<sup>1</sup> – одного з найоригінальніших американських драматургів, теоретиків драми ХХ ст. Відбулися численні міжнародні наукові конференції, присвячені Т. Вільямзу, на двох із них – у м. Нансі (Франція) та м. Касерес (Іспанія) – випала можливість побувати й авторів цих рядків. Обидві конференції, проведені в Європі до сторіччя Вільямза, розглядали питання інтермедіальності. Зрештою, у контексті творчості Т. Вільямза цей літературознавчо-компаративістичний напрям видається цілком природним, оскільки екранізації його п'єс (“Трамвай Бажання”, “Кішка на розпеченому даху” та ін.) привернули до американського автора величезну увагу й забезпечили світове визнання нової американської драми. Вільямз став одним із новаторів модерного американського театру, який запропонував оригінальні теорії театральної постановки, нові принципи “театральності” [12, 55] й театральної гри. В основі сценічного перевтілення і трансформації літературного матеріалу, як писав сам Вільямз у “Мемуарах”, “має бути втілено принцип трансформаційності, психологічних метаморфоз. Якщо відповідної трансформації не відбувається, вистава приречена на провал. Театральність побудована на трансформаційності, в основі яких – метаморфози психології, свідомості, чуттєвості, стилю тощо” [3, 36]. Не випадково “Мемуари” Т. Вільямза [див.: 3] стали своєрідним посібником для подальших поколінь американських режисерів та акторів, які намагалися наслідувати принципи художності та гри. Зрештою, мабуть, цим і зумовлено значний інтерес до сучасних досліджень Вільямза в контексті інтермедіальності, яка на практиці реалізує принципи трансформаційності – у площині взаємодії різних видів мистецтва.

<sup>1</sup> У написанні прізвища американського автора українською мовою покладено принципи транслітерації вітчизняного теоретика перекладу В. Радчука, який зазначає, що в англійських прізвищах на кшталт Burns, Williams відбувається одзвінчення прикінцевого [s], а отже, українською потрібно передавати написання цих прізвищ як Бернз, Вільямз. У лютому 2012 р. в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка було захищено кандидатську дисертацію О. Радчук “Відображення поетичного світобачення Роберта Бернза в українських перекладах”, де також обґрунтовано саме таку концепцію транслітерування англійських назв, зокрема власного походження.

Уже класичними аспектами вільямзознавства стали компаративістичні студії, автори яких досліджують форми адаптації літературного матеріалу до театру та кіно, позаяк п'єси Вільямза були успішно сприйняті Голлівудом, який так перетворив героїв п'єс на масові суспільні ідеї, на елементи величезної індустрії розваг. Якоюсь мірою такі герої, як Бланш Дюбуа (Blanche DuBois) або Стенлі Ковальські, стали новими "традиційними образами" (А. Волков) у ХХ ст., поповнивши галерею найскладніших і найцікавіших світових жіночих (Офелія, Гедда Габлер) і чоловічих (Гамлет, Ленський) образів, до яких постійно звертається світова драматургія. П'єси Т. Вільямза стали своєрідним архітекстом у новітній драматургії, принаймні в американській традиції можна говорити про значну інтертекстуалізацію художнього простору Т. Вільямза.

Художній простір у творах Т. Вільямза досліджують як психологи, театрознавці, так і літературознавці, представники компаративістики й культуральних студій у Європі та США. У цій статті йтиметься про форми міжтекстової взаємодії і принципи інтертекстуальної трансформації у фільмі Педро Альмодовара (Pedro Almodóvar) "Все про мою матір" ("Todo sobre mi madre", 1999) стосовно п'єси "Трамвай Бажання" ("A Streetcar Named Desire", 1947; перша назва п'єси – "Ніч гри в покер"), яку вважають одним із найвизначніших шедеврів американського театру ХХ ст. Спробуймо конспективно окреслити вектори взаємодії двох текстів різних культурних традицій – європейської (іспанської) та американської, відстань між якими – майже півстоліття.

У концепції інтертекстуальності та інтермедіальності П. Альмодовара в центрі уваги постає принцип *трансгресії* в різних інваріантах і підкатегоріях. Трансгресія реалізується як на внутрішньому (ідейному), так і на зовнішньому (структурно-композиційному) рівнях. Трансгресія найкраще всотує в себе принцип трансформаційності, описаний Вільямзом у "Мемуарах" [1, 128]. Для іспанського режисера трансгресивність (як стильово-композиційна категорія) характеризується наявністю трьох підсистем або трьох стратегій, що реалізують принципи трансгресії на макрорівні: *трансформаційність*, *транссексуальність (трансгендерність)* і *трансплантаційність* (яка передбачає транссоматичність, транстілесність). Принципи трансгресії у фільмі П. Альмодовара відтворюють усю семантичну й семіотичну палітру цього поняття. Як відомо, трансгресія може вживатися в біблійному тлумаченні: це поняття трапляється в Біблії у зв'язку з недотриманням десяти Божих заповідей, а також як синонім до поняття "гріха" (Іоанн 3:4). Трансгресія також позначає долання меж, порушення норми, вихід за певні суспільно-моральні чи суспільно-правові усталені принципи [6, 74]. Існують специфічні тлумачення трансгресії в релігійному аспекті – як несвідоме порушення релігійних законів. Зрештою, трансгресія – термін, який використовується в геології, географії та меліорації на позначення розмивання берегової лінії тощо. У будь-якому разі, у первісному тлумаченні поняття, що має полісемантичну природу і значну семіотичну валентність, трактується як вихід поза межі (релігійні, морально-етичні, суспільно-правові).

Трансгресія в сучасних культурологічних і літературознавчих інтерпретаціях (П. Брукс, Ж. Батай, М. Фуко, М. Мерло-Понті, Ж. Дерріда) утілює принцип долання людиною соціальних конвенційних обмежень, це поняття позначає одвічну проблему співвіднесеності родового (універсального, суспільного) та індивідуального (особистісного, окремішнього) у людському житті. Якоюсь мірою трансгресія на сучасному етапі постає маркером античної проблематики, репрезентованої у трагедії "Антигона" [5, 217].

Важливо зазначити, що в західній літературознавчій традиції трансгресія знаходить обґрунтування й у наратологічних проекціях, вона може поставати "мотивом у художньому творі або принципом сюжетотворення" [7, 46]. Концепт трансгресивності активно використовується в гендерних студіях, а також у постколоніальних дослідженнях, де в центрі уваги постають проблеми "кресових зон", що в сучасній постколоніальній теорії отримали назву "invisible places" (наприклад, прикордонні території в США та в Мексиці). Дозволимо собі припустити, що фактично всі семіотичні складники поняття "трансгресія" (або "трансгресивність") спостерігаються й у фільмі "Все про мою матір", що, своєю чергою, продиктовано наявністю цього принципу в п'єсі Т. Вільямза.

"Все про мою матір" – кінотекст, який не становить собою безпосередню адаптацію чи точну кіноінтерпретацію п'єси Т. Вільямза. П'єса постає своєрідним текстом другого плану у фільмі, який перетворює "Все про мою матір" на "текст у тексті". Залучення до цього фільму п'єси має як символічне, так і композиційне значення, допомагаючи у глибшому осягненні внутрішнього простору, у розкритті складних психологічних, соціальних, гендерних проблем, які стали наріжними для сучасної європейської культури.

Не маємо тут змоги звернутися до докладного аналізу кіноелементів оповіді, важливих для розкриття трансгресивності (скажімо, образи робота-трансформера на задньому плані під час розмови Мануели із сином Естебаном чи хірургічної операційної, в якому також утілено принципи як трансплантаційності, так і трансформаційності [1, 129]). Нагадаємо: після фізичної смерті Естебана його серце трансплантують іншому чоловікові з Ля-Коруньї, а Мануела працює у відділенні трансплантології, виконуючи функцію психологічного консультанта, що має переконати родичів загиблого підписати дозвіл на трансплантацію органів іншій людині, яка потребує такої операції.

Якоюсь мірою трансгресивність у фільмі відтворює античні уявлення про *метемпсихоз* (перевтілення душ і віру у вічне життя), що на сучасному цивілізаційному етапі досягається медичним шляхом: пересадка органів забезпечує, відповідно до концепції Альмодовара, і вічність душі. Розвиток фільму переконує, що Естебан після фізичної смерті знаходить своє життя в іншому вимірі, і трансплантація постає одним зі шляхів до такого переродження. Крім того, наративні стратегії фільму "Все про мою матір" сконструйовані так, аби передати багатозаровість цього кінотексту, що існує на перехресті кількох рівнів, між якими "мандрують" головні персонажі за допомогою суто кінематографічних прийомів (зміна ракурсу, монтаж, роль камери тощо). М. Ільницький і В. Будний зазначають, що інтермедіальні студії розглядають взаємопроникнення творів різних видів мистецтв на кількох рівнях: графічного оформлення, образотворення, сюжету й тематики, часопросторової організації тексту, стилю та перформації.

Отже, інтермедіальність на сучасному етапі компаративістики й теорії літератури трактується як "внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних видів мистецтва; взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури" [2, 297]. У нашому випадку можна говорити про другий варіант інтермедіальності. Щодо складників інтермедіальної взаємодії, то в контексті реляцій між фільмом і п'єсою Т. Вільямза йдеться про рівень перформації, стилю, сюжету й тематики, а також часопросторової організації кінотексту, в якому все підпорядковано принципом трансгресії, запозиченим із п'єси Вільямза.

Як зауважують дослідники твору "Трамвай Бажання", художній простір у тексті починається в лімінальному просторі [11, 66], відмежованому в Новому Орлеані

від "звичайного" світу річкою, трамвайними коліями. Саме ці маркери межовості на трамваї минає Бланш Дюбуа. Поїздка Бланш до сестри Стелі (ім'я, похідне від слова "зірка") може бути прочитана в ритуально-міфологічному аспекті, що апріорно передбачає долання таких кордонів, як річка або цвинтар (Бланш має пересісти на трамвай із місцевою назвою "Цвинтар"), котрі у традиційних фольклорних текстах постають маркерами переходу живих у світ мертвих [12, 58]. Мотив подорожі актуалізує міфологему повернення до Едему (Раю) або ж перехід у простір мертвих.

"Бланш [у її жартівливому тоні помітна нервозність]: Радилі: сядете спершу в один трамвай – як тут кажуть, "Бажання", далі пересядете в інший – "Цвинтар", проїдете шість кварталів – вийдете на Єлисейських полях!"

*Юніс.* Ось ми вже й на місці.

*Бланш.* На Єлисейських полях?

*Юніс.* Саме так" (пер. наш. – Д.Д.) [13, 7].

У п'єсі згадано Єлисейські поля – міфологічний простір, куди після смерті потрапляли блаженні, видатні античні герої – улюбленці богів. Єлисейські поля – це Елізіум, що, до речі, спільнокореневий (семантична атракція) з англійським словом "Asylum", яке позначає божевільню, психлікарню. Саме туди у фіналі п'єси потрапляє Бланш.

*Лікар:* Пані Дюбуа!

Вона відвернулась і дивиться на нього в молитовному відчаї.

(Посміхнувся до наглядачки.) Ні, певно, сорочка нам не знадобиться.

*Бланш* (ледь-ледь). Накажіть їй відпустити мене.

*Лікар* (до наглядачки). Відпустіть її!

Наглядчка відпускає Бланш. Та, стоячи навколішки, простягає руки до лікаря. Він дбайливо допомагає їй підвестися з підлоги, бере під руки й, підтримуючи, виводить зі спальні.

*Бланш* (притулившись до нього). Немає значення, хто ви... я все життя залежала від доброї волі першого, хто зустрічався на моєму шляху" (пер. наш. – Д.Д.) [13, 138].

Т. Вільямз порушує в п'єсі теми, пов'язані із кризою гендеру, сексуальності, патріархального ладу, зрештою – із кризою "старої" американської аристократії, яка не може віднайти себе в нових історичних та асоціальних умовах. Як наслідок таких змін – стан психічного й соціального божевілля. Бланш Дюбуа – персонаж, що виламується з нової моделі американського суспільства, вона видається аристократично-манірною героїнею з минулого, якій немає місця в майбутньому, де пануватимуть стенлі ковальські.

У п'єсі Т. Вільямза чоловік Бланш виявився гомосексуалістом і покінчив життя самогубством, коли та дізналася про його таємницю. У цьому сучасні дослідники вбачають перший вихід на тему сексуальної перверсії, гомосексуальної/лесбійської проблематики у Вільямза.

"Стенлі – утілення тваринної сили, жорстокого життя, він не помічає й навіть свідомо зневажає всі людські цінності. Він – той маленький чоловік, через якого розбиваються всі спроби створити кращий і розумніший світ. Його інтелект створює ґрунт для фашизму, якщо розглядати це поняття не як політичний рух, а як стан буття" [10, 46]. В Альмодовара втілення цієї танатологічної сили – Лола, Чума, що існує на перетині світів, неначе тень. Лола з'являється фізично лише в останній сцені, хоча її образ червоною ниткою проходить крізь увесь фільм. У концепції Альмодовара це не жінка, проте й не чоловік – це втілення тваринної сили, чуми, яка не знає цінностей, а тому існує у просторі *імморальності* [див.: 14, 374].

Центральна сцена, яка динамічно розвивається із плином фільму, – момент тотального нерозуміння між Стенлі та Стелою. А також фрагмент, у якому показано, що Бланш потрапляє в божевільню.

Тема Еросу й Танатосу наскрізна в п'єсі Т. Вільямза, позаяк шлях Бланш до сестри – це шлях на трамваї “Бажання” (тамтешня місцева назва) із пересадкою на трамвай “Цвинтар”. І не варто забувати, що Бланш “вирушає на пошуки сестри з родинного маєтку “Мрія”, який було продано” [8, 67]. Тобто ідилія (мрійливість) залишається позаду, у минулому, а в майбутньому – лише зіткнення із грубою тваринною силою середнього класу, що призведе до божевілля. Принаймні так цей момент інтерпретував сам Вільямз [14, 381].

Мануела може вийти за межі свого звичного існування (мотив екзистенційної трансгресії) лише шляхом переписування минулого й теперішнього, яке вона знаходить у минулому. Усе це потверджує думку про те, що історія людини для Альмодовара у XXI столітті остаточно текстуалізується, постає як наратив.

Бланш у п'єсі Вільямза оприявнює проблему кризи центрального для американської культури поняття “американської мрії”. Аналогічний проблемно-тематичний вузол наявний і у фільмі П. Альмодовара, де в епіцентрі постають проблеми сексуальності, тілесності, гендеру (або й трансгендеру), але також і релігійності, автентичності людського світовідчуття. Усвідомлення власної транссексуальності для Альмодовара – це можливість збереження гуманізму, автентичності людської чуттєвості. Зрештою, іспанський режисер, відштовхуючись від ідей Вільямза (який також був гомосексуалістом), намагається вивести транссексуальність на метаісторичний соціально-універсальний рівень, ніби повторюючи, що гомосексуальність античного світу була формою збереження справжності шляхом гендерної трансформаційності. Із часом ця трансформаційність зникла, а разом із нею і природна чуттєвість, яка у XXI ст. остаточно опинилася під загрозою нівеляції.

Якщо для Т. Вільямза проблема релігії постає імпліцитною, то для П. Альмодовара пошуки нової релігії чи й навіть нового Бога надзвичайно актуальні. У центрі цього сюжетно-тематичного вузла перебуває трансформаційність як форма долання соціальної, історичної догматичності, як можливість виходу за рамки того, що вважається конвенційним у суспільстві і що не має свого продовження в майбутньому часі. Трансформаційність заторкує різні соціально-психологічні рівні: не випадково центральний сюжет у фільмі розгортається в Барселоні – місті, яке традиційно вважають одним із найрелігійніших в Іспанії через величезну кількість католицьких культових споруд. Проте для Альмодовара це каталонське місто втілює дві релігійності: стару, що не має майбутнього, і нову, що перебуває у стадії розвитку. Сучасна релігійна Барселона – це не лише історичні храми, а і простір гендерної перверзії, простір транссексуальності, яку більшість не готова прийняти. Про це свідчить один з останніх епізодів фільму, пов'язаний із “текстом у тексті”: у Барселоні має відбуватися показ “Трамваю Бажання”, але за збігом обставин головні дійові особи не можуть бути присутні на виставі. Тоді на сцену виходить *Agrado* (у перекладі – Радість, в імені закладено християнський біблійний та юдейський (талмудичний) концепт “радіння життю”) – транссексуал, друг Мануели, який починає розповідати історію свого життя, аби глядачі, що придбали квиток, не йшли з вистави. Камера показує, як із перших рядів нестримно йдуть до виходу ті, хто не приймає такого повороту подій, отже, не здатні почути і прийняти *Іншого*. Натомість половина залу залишається і, зрештою, не жалкує, що отримала такий “Трамвай Бажання” замість оригінальної постановки.

"Трамвай Бажання" в кінотексті Альмодовара – це архітекст, котрий утілює концепт "повернення до себе"; простір цілковитої трансформації, в якому важливо не зберегти первісний текст в оригіналі, а надати йому нового життя відповідно до психологічних, соціокультурних змін. Увесь фільм на різних сюжетно-композиційних рівнях пов'язаний із п'єсою Т. Вільямса: так, головна героїня Мануела зустріла свого чоловіка, граючи у студентському театрі "Трамвай Бажання". Пізніше її чоловік став транссексуалом Лолою, а Мануелі залишився син від цього шлюбу, що на початку фільму гине під колесами автомобіля, в якому після вистави "Трамвай Бажання" їде Ума Рйоха (*Huma Rojo*) – акторка, котра грає Бланш (лесбійка). У самому сценічному імені закладено червоний колір – *rojo* (у рос. пер. – "Димка"), символічно пов'язаний із міфологемою вогню, що може й відродити зі смерті (мотив Фенікса), і знищити. У фільмі Альмодовара саме Ума Рйоха (лесбі за гендерною орієнтацією) грає трагічно-аристократичну Бланш. Нагадаємо: шлюбне прізвище Бланш – *Grey* (*Sira*), що також асоціюється з попелом, який лишається після спалення. Отже, між літературним текстом і кінотекстом установлюється інтертекстуальний зв'язок на основі кольороназви.

Бланш програє змагання у своєму житті. Останній епізод у п'єсі, який постає центральним у фільмі Альмодовара, – Бланш забирають у психіатричну лікарню (із можливим застосуванням у подальшому лоботомії, що стало приводом для численних дискусій у вільямсознавстві) [14, 351]. Життя Бланш завершується ілюзією, попелом від колишньої гармонії та славетного аристократичного роду. За допомогою принципів трансформаційності Альмодовар позбувається такої фатальної екзистенційної приреченості. Зрештою, Мануела їде з Барселони з новою дитиною – немовлям, у якому також є частка від Лоли (у кінці фільму сам персонаж, що цілковито асоціюється з танатологічним простором смерті й "чуми", як зазначає Мануела, гине).

Наголосимо, що Естебан дивиться виставу "Трамвай Бажання" як подарунок на свій день народження – і гине (у метафізичному сенсі) від цієї п'єси саме в день свого народження. Отже, життя переходить у смерть, яка не позиціонується як завершення, а лише як перехід в інший стан, в інший лімінальний простір, іншу онтологічну модальність, пов'язану з "великим плином буття" [11, 173]. Саме так реалізується вже згадуваний принцип метемпсихозу, властивий, на думку Альмодовара, світогляду середземноморської культури.

Кінотекст П. Альмодовара працює з ідеєю пошуків нової трансцендентної даності, утвердженням нової релігії, де немає традиційного розподілу на душу і гріховне тіло, оскільки в цьому новому просторі все здатне до переродження. У фільмі чимало маркерів, які позначають ритуально-міфологічну орієнтованість. Ім'я головної героїні, що повертається в Барселону, у своє минуле, пов'язане із "Трамваєм Бажання", – "Мануела" – має біблійне походження. Гебрайською мовою це ім'я означає "Бог усередині нас". Крім того, іспанською та англійською воно вимовляється як *mahn-WAY-lah*, тобто в самому слові закладено концепт шляху ("way") як долання обмежень – соціальних, правових, тілесних, гендерних тощо.

У фільмі актуалізовано міфологічні сюжети про вигнання з Раю й повернення в Едем, про прихід нового Христа-Спасителя, гріхопадіння тощо. Пошуки втраченої американської мрії (а відповідно, і Втраченого Раю) наявні й у п'єсі "Трамвай Бажання", де "старий" світ репрезентований аристократією південноамериканських штатів. Так "Трамвай Бажання" постає архітекстом для "Все про мою матір", який перетворює фільм на складний у семіотичному і психологічному плані *текст у тексти*.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алюмовар П. "Все о моей матери" // *Киносценарии*. – М., 2000. – № 6. – С. 85-129.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
3. Уільямс Т. Мемуари / Пер. с англ. А. Чеботаря. – М.: Подкова: БСПРЕСС, 2001. – 356 с.
4. Уільямс Т. Трамвай "Желание"; Кошка на раскаленной крыше; Ночь игуаны. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 375 с.
5. Belsey C. *Desire. Love Stories in Western Culture*. – Oxford: Blackwell, 1994. – 256 p.
6. Brooks P. *Psychoanalysis and Storytelling*. – London: Blackwell, 1994. – 122 p.
7. Brooks P. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. – Oxford: Clarendon, 1984. – 363 p.
8. Ignatieff M. *The Needs of Strangers*. – London: Hogarth, 1990. – 156 p.
9. Kristeva J. *Strangers to Ourselves* / Trans. Leon S. Roudiez. – New York: Columbia University Press, 1991. – 191 p.
10. Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. – Chicago: University of Chicago Press, 1986. – 236 p.
11. Smith R. R. *Freudian Haunting in Literature and Art*. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2010. – 256 p.
12. Staels H. *The Literary Text as Talking Cure: A Psychoanalytic Interpretation of Restlessness* // *Mosaic*. – Vol. 44. – N 2 (June), 2011. – P. 53-66.
13. Williams T. *A Streetcar Named Desire*, with an introduction by the author. – New York: Signet, 1974. – 142 p.
14. Williams T. *Conversations with Tennessee Williams* / Ed. A. Devlin. – Jackson: University Press of Mississippi, 1986. – 369 p.

Отримано 4 березня 2012 р.

м. Київ



### Припутень О. І. Євген Павлович Гребінка і Гребінківщина: Літературно-краєзнавчі нариси. – Полтава: ТОВ "АСМІ", 2011. – 384 с.

Книжка присвячена 200-річчю від дня народження відомого письменника Євгена Гребінки. Автор прагнув висвітлити маловідомі сторінки з його біографії. У I частині в розділі "Письменник Є. П. Гребінка та його родовід" мовиться про його походження, родичів та їхніх нащадків, про дитячі роки, навчання в Ніжинській гімназії вищих наук, коротку службу в резервному ескадроні 3-го полку легкої кавалерії, з якої зрозумів, що це не для нього, і поїхав до Петербурга. У місті письменник зосередився на написанні творів, які він називав байками і які принесли йому славу талановитого байкаря. У Петербурзі Є. Гребінка працює канцеляристом у комісії духовних училищ, старшим учителем російської мови і словесності в кадетському корпусі та в інституті корпусу гірничих інженерів, пізніше ще й в офіцерських класах морського кадетського корпусу; викладає російську мову у Дворянському полку. Він завжди вважав себе козаком і дуже цим пишався, зі спогадів сучасників, був розумний, веселий і надзвичайно привітний. Письменник багато працював, щоб вивести в люди своїх братів і сестру. У Петербурзі він познайомився з Т. Шевченком і допоміг поетові із виданням "Кобзаря" 1840 р. Там Гребінка пише оповідання, повісті, романи, переважно присвячені Україні, її побуту, історії, легендам, повір'ям. Твори написані російською, тому що публіка була винятково російськомовною.

До I частини ввійшли також матеріали про увічнення пам'яті Є. П. Гребінки, про його портрети та "Додаток".

II частина вмістила матеріали з історії міста Гребінки та сіл Гребінківського району.

С. С.

Нам  
презентації