

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

ЛІТЕРАТУРА ТА ІСТОРІЯ: АНТРОПОС–ТОПОС–ТРОПОС

Монографія

За редакцією Михайла Гнатюка

Львів
ЛНУ ім. Івана Франка
2023

АВТОРСЬКИЙ КОЛЕКТИВ:

Микола Ільницький (підрозділ 1.1), Ірина Терехова (підрозділ 1.2), Ольга Шостак (підрозділ 1.3), Людмила Тарнашинська (підрозділ 1.4), Уляна Федорів (підрозділ 1.5), Світлана Маценка (підрозділ 1.6), Василь Івашків (підрозділ 2.1), Михайло Гнатюк (підрозділ 2.2), Тимофій Гаврилів (підрозділ 2.3), Тетяна Ткаченко (підрозділ 2.4), Михайло Сокульський (підрозділ 2.5), Алла Татаренко (підрозділ 2.6), Юліана Лесняк (підрозділ 3.1), Микола Крупач (підрозділ 3.2), Володимир Працьовитий (підрозділ 3.3), Людмила Даниленко (підрозділ 3.4), Дмитро Решетніков (підрозділ 3.5), Тарас Лучук (підрозділ 3.6), Леся Генералюк (підрозділ 4.1), Мар'яна Челецька (підрозділ 4.2), Світлана Земляна (підрозділ 4.3), Валерій Корнійчук (підрозділ 4.4), Роман Крохмальний (підрозділ 4.5), Микола Легкий (підрозділ 4.6), Василь Будний (підрозділ 4.7), Алла Швець (підрозділ 5.1), Оксана Левицька (підрозділ 5.2), Мар'яна Гірняк (підрозділ 5.3), Олена Галета (підрозділ 5.4), Олена Бондарева (підрозділ 5.5), Володимир Микитюк (підрозділ 5.6)

Редакційна колегія:

Михайло ГНАТЮК (голова), Олена ГАЛЕТА, Мар'яна ГІРНЯК, Уляна ФЕДОРІВ

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. Ткаченко Анатолій Олександрович
(Київський національний університет імені Тараса Шевченка);
д-р філол. наук, проф. Бунчук Борис Іванович
(Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича);
д-р філол. наук, проф. Романов Сергій Миколайович
(Волинський національний університет імені Лесі Українки)

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
Львівського національного університету імені Івана Франка
Протокол № 46/4 від 26 квітня 2023 року*

Л 64 **Література та історія:** антропос–топос–тропос : монографія / [Микола Ільницький, Ірина Терехова, Олена Шостак та ін.] ; за ред. Михайла Гнатюка. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2023. – 426 с.
ISBN 978-617-10-0838-0.

Монографію «Література та історія: антропос–топос–тропос», що її підготувала кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, присвячено аналізу актуальних проблем сучасної гуманітаристики: взаємозв'язкам літератури та історії. У ній окреслено проблеми історичної пам'яті, травматичного досвіду та сучасне осмислення минулого в літературі та мистецтві. Розглянуто питання транзитних просторів літератури та пошуки національної ідентичності крізь призму колективного, особистого, національного. Окремі питання присвячено аналізу міжмистецьких просторів культури та їх реалізації. Дослідження базується на матеріалі найновіших досягнень сучасної науки про літературу.

Для філологів, істориків, усіх, хто цікавиться проблемами сучасної гуманітаристики.

УДК 82.09+94

ЗМІСТ

Вступне слово	5
РОЗДІЛ 1. Історична пам'ять, травматичний досвід та сучасне переосмислення минулого в літературі та мистецтві	9
1.1. Безсмертя як пам'ять поколінь (<i>Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ</i>)	9
1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко» (<i>Ірина ТЕРЕХОВА</i>)	17
1.3. Національно-державницький аспект «еміграційного» тексту Івана Франка (<i>Ольга ШОСТАК</i>)	30
1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію» (<i>Людмила ТАРНАШИНСЬКА</i>)	43
1.5. Львів як місто/місце пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома» (<i>Уляна ФЕДОРІВ</i>)	56
1.6. «Чи є глузд у всьому цьому безглузді»: тлумачення історії в сучасному німецькому історіографічному романі (на прикладі роману «Півтінь» Уве Тімма) (<i>Світлана МАЦЕНКА</i>)	66
РОЗДІЛ 2. Ландшафти пам'яті та пошуки власного я/ми	78
2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років (<i>Василь ІВАШКІВ</i>)	78
2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст. (<i>Михайло ГНАТЮК</i>)	94
2.3. Поетика світанку в урбаністичних віршах Богдана-Ігоря Антонича (<i>Тимофій ГАВРИЛІВ</i>)	108
2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі (<i>Тетяна ТКАЧЕНКО</i>)	128
2.5. Сучасна трансформація козацького міфу в романі Володимира Єшкілева «Унія» (<i>Михайло СОКУЛЬСЬКИЙ</i>)	136
2.6. Образ Загреба в романі Нади Гашич «Дев'ять життів пані Адели» (<i>Алла ТАТАРЕНКО</i>)	144
РОЗДІЛ 3. Транзитні простори літератури та пошуки національної ідентичності	157
3.1. Голос як текст (на матеріалі прози Миколи Хвильового) (<i>Юліана ЛЕСНЯК</i>)	157
3.2. «Літературна школа» Євгена Маланюка чи «Празька школа» та «вісниківство»? («Транзитні» модифікації термінологічного окреслення еміграційної літератури 1920–1930 років) (<i>МИКОЛА КРУПАЧ</i>)	166



3.3. Український світ у романі «Тигролови» Івана Багряного (<i>Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ</i>)	176
3.4. Доживання радянської імперії: образ часу в романі Андрія Павловського «Імперія Корського» (<i>Людмила ДАНИЛЕНКО</i>)	189
3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської (<i>Дмитро РЕШЕТНИКОВ</i>).....	196
3.6. «Слово дружби»: нереалізований літературний проект (<i>Тарас ЛУЧУК</i>)	208
РОЗДІЛ 4. Міжмистецькі простори культури: поетика та рецепція	216
4.1. Інтермедіальні конотації у поемі Святослава Гординського «Сім літ» (1939) (<i>Леся ГЕНЕРАЛЮК</i>).....	216
4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкісти» (<i>Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА</i>)	227
4.3. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія»: текст і кінотекст (<i>Світлана ЗЕМЛЯНА</i>)	246
4.4. Невольничча поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотої перетину» (<i>Валерій КОРНІЙЧУК</i>)	253
4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка (<i>Роман КРОХМАЛЬНИЙ</i>)	269
4.6. Художня символіка повісти Івана Франка «Великий шум» (<i>Микола ЛЕГКИЙ</i>).....	281
4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського (<i>Василь БУДНИЙ</i>).....	289
РОЗДІЛ 5. Література як культурна біографія: особисте, колективне, національне	309
5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри (<i>Алла ШВЕЦЬ</i>)	309
5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників (<i>Оксана ЛЕВИЦЬКА</i>).....	321
5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука (<i>Мар'яна ГРНЯК</i>).....	332
5.4. Нова словесність: «Словник війни» Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології (<i>Олена ГАЛЕТА</i>).....	352
5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу (<i>Олена БОНДАРЕВА</i>).....	363
5.6. Українська персоналістична літературна критика: генега і європейський контекст (<i>Володимир МИКИТЮК</i>)	380
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	394
ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ.....	421

ВСТУПНЕ СЛОВО

Колективну монографію «Література та історія: антропос-топос-тропос» присвячено 20-річчю кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства у Львівському національному університеті ім. Івана Франка, яка заснована 2001 р.

Відкриття кафедри зафіксувало новий етап літературознавчої підготовки сучасного студента-філолога. Теоретичні проблеми в літературознавстві у Львівському університеті почали розглядати ще з часу заснування філологічних кафедр: кафедра польської філології (1826), кафедра словесності руської (1848). З початку роботи цих кафедр теоретичні питання літературознавства стали одними з основних.

У XIX ст. у Львівському університеті пріоритетним було вивчення мов, зокрема слов'янських. Відомо, що в головному університеті Австрійської, а згодом (1967) Австро-Угорської імперії вивчення літературознавчих дисциплін залишалися на маргінесі. У 50-х р. XIX ст. новообраний професор кафедри славістики Віденського університету Франц Міклошич «займався тільки граматикою і зовсім занедбував історію літератури, може навіть не вірячи в існування чогось такого, щоби можна назвати історією слов'янської літератури, а бачачи тільки цілої півкопи дрібних слов'янських літератур»¹.

Значним внеском у теоретичне осмислення проблем теорії літератури та компаративістики були праці видатного українського письменника та літературознавця Івана Франка. Особливо активізувалася його увага до проблем теорії літератури в час підготовки вченого до викладання літератури

¹ Франко І. Поступ славістики на Віденському університеті // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 31. С. 8.



у Львівському університеті. Свідченням зацікавленості І. Франка до проблем теорії літератури: та методології літературознавства є його ґрунтовні розвідки «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви»; «Задачі і метод історії літератури»; «Метод і задача історії літератури».

В Університеті працювали видатні вчені в галузі історії, теорії та компаративістики: К. Студинський, О. Колесса, М. Возняк, а в міжвоєнний період (1918–1939) – видатні польські вчені-теоретики літератури – Стефанія Скварчинська, автор тритомної праці «Теорія літератури» та один із найвидатніших творців філологічної теорії у літературознавстві Роман Інгарден.

Теоретичні напрацювання львівських університетських учених-літературознавців підрадянського періоду цілком вкладалися у літературознавчий дискурс підсоветської науки про літературу. Низка теоретичних питань літературознавства, зокрема теорії літературних жанрів, обґрунтовано в працях О. Чичеріна, І. Денисюка.

Новий етап у вивченні теоретичних проблем літератури та компаративістики розпочався в період незалежності України. Заснована в 2001 р. кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства дала новий імпульс теоретичних та компаративістичних досліджень. За 20 років її існування сформувався колектив учених (4 доктори та 5 кандидатів наук), які роблять значний внесок у розвиток літературознавчої науки в Україні. Вчені кафедри видали низку монографій, збірників статей, провели ряд міжнародних та всеукраїнських конференцій, які мають широкий резонанс серед літературознавчої громадськості України і Європи.

Кафедра працює над вивченням і популяризацією нових досягнень сучасної літературознавчої науки. Її члени значну увагу приділяють вивченню теоретичних досягнень українських літературознавців XIX–XX ст. (О. Потебня, І. Франко, М. Сумцов, О. Білецький, Л. Білецький, М. Зеров, Д. Чижевський, М. Гнатишак, Ю. Шерех-Шевельов, І. Дзюба, Д. Наливайко, М. Ільницький та ін.).

У рамках виконання держбюджетної теми «Українська материкова та діаспорна література: тексти і контексти» проведено Міжнародну конференцію «Література та історія: антропос–топос–тропос» (2021), у межах якої обговорювалася потреба координації



зусиль учених-літературознавців та істориків над дослідженням актуальних проблем сучасної гуманітаристики.

Пропонована колективна монографія ґрунтується на оприлюднених на конференції дослідженнях, відзначається внутрішньою єдністю: заявлені в ній проблеми теорії літератури та порівняльного літературознавства присвячено аналізу проблематики літературних текстів XIX–XXI ст., поетики мистецьких полотен, жанрово-композиційної структури, образної специфіки художньої літератури та інших видів мистецтва. Кожна з цих проблем актуалізується крізь призму людинознавчого аналізу літературного твору (антропос), його зв'язку з ландшафтним середовищем (топос) та часопросторовими зв'язками (тропос). Представлені в монографії ідеї чітко постулюють міждисциплінарний характер сучасної гуманітаристики.

У згрупованому в п'яти розділах матеріалі висвітлено наскрізні наукові проблеми, що вивчає сучасна літературознавча та історична наука. У першому розділі монографії окреслено сучасне трактування історичної пам'яті та травматичного досвіду минулого в літературі (Микола Ільницький, Людмила Тарнашинська, Світлана Маценко, Ірина Терехова, Ольга Шостак). Другий розділ присвячено аналізу ландшафтів пам'яті та способам їх самоідентифікації у літературі та мистецтві (Василь Івашків, Михайло Гнатюк, Тимофій Гаврилів, Алла Татаренко, Михайло Сокульський). У третьому «Транзитні простори літератури та пошуки національної ідентичності» вміщено студії Миколи Крупача, Володимира Працьовитого, Людмили Даниленко, Дмитра Решетнікова, Тараса Лучука.

Інтермедіальні зв'язки топосів–тропосів–антропосів як частини міжмистецьких просторів культури досліджено в четвертому розділі монографії (Леся Генералюк, Світлана Земляна, Мар'яна Челецька). Також у цьому розділі вміщені розвідки, присвячені аналізу поетики художніх текстів (студії Валерія Корнійчука, Романа Крохмального, Миколи Легкого, Василя Будного).

«Література як культурна біографія: особисте, колективне, національне» – тематика п'ятого розділу рецензованої монографії (Олена Галета, Алла Швець, Олена Бондарева, Мар'яна Гірняк, Оксана Левицька).

Важливі літературознавчі проблеми, порушені авторами колективної монографії, базовані на текстах українського



ВСТУПНЕ СЛОВО

та Європейського письменства, накреслюють перспективи подальших наукових досліджень. Питання теорії літератури та компаративістики, інтермедіальних студій відображено на сторінках колективної монографії «Література та історія: антропос-топос-тропос», яку сьогодні пропонуємо студентам, магістрантам, аспірантам, літературознавцям – усім тим, хто цікавиться проблематикою сучасної гуманітаристики.

Михайло Гнатюк

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

1.1. Безсмертя як пам'ять поколінь

Порадь мене, мій предку староденний,
Як людський рід продовжити нужденний,
Як доступитись загадок буття?

Микола Зеров «Гільгамеш»

Повість «Брат мій Енкіду» зі збірки «Мій далекий і близький Схід» (2014) не випадкова у творчості відомої сучасної письменниці Галини Пагутяк. Так, перші її твори засвідчили широку шкалу творчої обсервації письменниці в часово-просторових вимірах та прагнення проникнути у світ, де така обсервація безпосередньому пізнанню не піддається. Йдеться про те містичне начало поза межами розумового сприйняття, яке, попри свою недоступність, завжди манило людину в ірреальний світ побіч реального чи в супрязі з ним.

Іван Дзюба, аналізуючи перші книги молодої тоді ще письменниці, виділив белетристично-фантастичний роман «Господар», в якому при зображенні далекого прийдешнього «шукається концентроване вираження сучасних і вічних проблем людства»¹.

Вічні, тобто універсальні, питання, виникають з появою людського суспільства і супроводять його в процесі всього існування – від початку до неминучого кінця. У повісті «Брат мій Енкіду» Галина Пагутяк прагнула окреслити герметичне коло земної людської цивілізації у зворотному напрямку – спершу як спогад про неї, як про минуле, а відтак «повернення» до нього як до першопочатку, до джерела.

Звісно, це дуже умовне, схематичне окреслення, але й дослідник має право окреслювати свої паралелі й меридіани у часовому просторі. У цьому

¹ Дзюба І. Антиутопія чи пересторога? // З криниці літ : у 3 т. Київ, 2006. Т. 1. С. 510.



разі зосереджено увагу власне на першопочатках цивілізаційної дороги людства, якою вона постає у повісті «Брат мій Енкіду».

Якщо роман «Господар» ґрунтувався на принципі створення картини гіпотетичного майбутнього, то повість «Брат мій Енкіду» базується на історично достовірній основі, з одного боку, та фольклорно-міфологічній – з іншого. Бо хоч імена персонажів – і небожителів, і землян – знайомі читачам з історичних та літературних джерел, це не дає підстав розглядати повість як тип белетристичного, хай навіть ілюзорного сюжету. Хоча сама авторка в передмові та численних поясненнях до тексту докладно розкрила імена усіх богів і земних персонажів.

Щоб не відсилати читача наперед, відразу виокремимо два основні слова, які об'єднують і сюжетні колізії повісті, і її філософію: ріка неповернення і мрія про безсмертя.

Та все ж таки спершу мусили бути певні імпульси, які спонукали авторку взятися за такий складний сюжет. Таким, безперечно, був епос «Про того, хто бачив усе...», студії про стародавній Шумер, його релігію, міфологію, культуру. Але важливе значення мали і праці Івана Франка «Поема про сотворення світу» та «Потопа світу». Письменниця настільки заглибилася у світ легенд і символів того часу, що, навіть проходячи стежками рідного села Уріжу, уявляла себе на стежках стародавнього Урука і не могла звільнитися від уявлень і фантазій, які переслідували її. «І якщо Франка зацікавили відкриття шумерської цивілізації, що в буквальному розумінні постала з праху, – зауважує Галина Пагутяк у «Передньому слові до створення книги “Брат мій Енкіду”, – то нині, знаючи про неї незмірно більше, ми фокусуємо увагу на проблемі, що існувала від початку світу: як подолати суперечність між божественними (космічними?) законами і людськими, що суперечать самій сутності й призначенню людини. Іван Франко, відкривши спадкоємність Біблії щодо шумерської красної писемності, порушив цю проблему для майбутніх поколінь»¹.

Серед символів, які домінують у тексті повісті, оберемо символ води – як джерела життя і як перевезення у країну неповернення, отже, води як антитетичного образу, що уособлює життя і смерть, воду живу і мертву на зразок слов'янської Лади і Марени. Бо ж поява не тільки життя, а й Усесвіту неминуче пов'язані з водною стихією. І. Франко у «Поемі про сотворення світу» з клинописних табличок ассирійського царя Ашшурбаніпала наводить слова про те, що навіть боги були створені:

Коли вгорі не звелося ще небо,
Земля внизу не мала ще імення,
Коли Апсу, найперший, що її сплотив,

¹ Пагутяк Г. Мій близький і далекий Схід. Львів, 2014. С. 15.



І Тіамат, прамати, що зродила їх,
Змішали свої води докупи¹.

Зв'язок початку світу з водою був поширений, мабуть, у міфології багатьох народів, зокрема і в українській. Наведемо для прикладу текст однієї української щедрівки:

Ой, як то було з початку світа,
Ой як не було святої землі,
Ой но на морі павутиноньки.
Ой там братоньки радоньку радять:
– Якби нам, брате, в глибокі води,
Тогди ми, брате, в глибокі води,
Тогди ми, брате, світ обснуємо,
Світ наситимо і наповнимо².

Іван Франко у статті «Потопа світу. Оповідання з Письма Святого» (1883), знайомлячи українських читачів з відкриттям великої клинописної бібліотеки Ашшурбаніпала і розшифруванням змісту табличок, звернув увагу, що вода в них виступає як космічний компонент, елемент світобудови. Так, у вавилонському епосі про Іздубара одинадцятий місяць мав назву «місяць проклятого дощу» або «місяць потопи»³. У цьому місяці «Іздубар, герой поеми, образивши богиню Істар, утратив свого сердечного приятеля Еабані, розболівся і сам вандрує долі рікою Евфратом аж до його устя. Там, в переконанні тодішніх людей, лежав рай земний і тамтуди перенесли боги одного із предків Іздубара, преславного Гасіса-Адру, котрий під час Великої потопи спас був життя своє і своєї родини. Після Потопи перенесли його з жінкою боги до раю земного, щоб тут жив вічно, молодий і безсмертний. Здибавши свого предка, Іздубар розпитує його про його дивні пригоди, і Гасіс-Адра розповідає поперед всього о Великій потопі, котрої сам був свідком»⁴. Вода, як бачимо, пов'язана з мрією про вічне життя.

Сюжетна канва вавилонської поеми про Іздубара споріднена з сюжетом твору «Про того, хто бачив усе («Епос про Гільгамеш»), про який І. Франко не згадує, але який є основою сюжетної конструкції повісті Галини Пагутяк «Брат мій Енкіду». І. Франко підходить до проблеми потопу як учений-історик. Для нього важливо було показати, що повість про потоп у біблійному варіанті Святого Письма не була першою, а відгомонам попередніх варіантів,

¹ Франко І. Поема про сотворення світу // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 290.

² Колядки і щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового народу. Київ, 1965. С. 43.

³ Франко І. Потопа світу: оповідання з Письма Святого // Франко І. Додаткові томи до зібрання творів : у 50 т. Київ, 2008. Т. 53. С. 81.

⁴ Там само. С. 81–82.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

і «протягом многих сот літ відбилась луною у різних народів. [...] Не менше виразний відгомін тої самої повісти знаходиться і в святім письмі індусів, в Ріг-Веді, де праведник, уцілівший від потопа, Вайвасват, уставляє своє судно на вершині Гімалайських гір [...]»¹.

Та шумерський міф про потоп учені вважають найдавнішим серед поширених у країнах Стародавнього Сходу. У кожному боги доручають комусь збудувати великий корабель, у якому має зберегтися сім'я людського роду та рослин і тварин. Імена врятованих неоднакові в різних народів (Іздубар, Зіусудра та інші), але чи не в кожному тема потопа пов'язана з проблемою безсмертя.

У повісті Галини Пагутяк потоп функціонує як ланка зв'язку між основними проблемами – ідеями неповернення і мрією про безсмертя людини. Ці головні поняття розкриваються через вузол взаємин основних персонажів – Гільгамеша, Енкіду та Шамхат. Вони розгортаються у ретроспекції, але без них не могла б бути розкрита філософська сутність повісті.

Отже, повість «Брат мій Енкіду», з цього погляду, може бути потрактована як відгалуження епосу про Гільгамеша, його своєрідне продовження, бо коли розгортається дійство з Шамхат, дійство з Гільгамешем та його другом Енкіду, по суті, закінчується, про їх долю дізнаємося з підрядкових ремарок на сторінках повісті, але цілісність сюжетної конструкції, зв'язку між епосом і повістю очевидна.

З тексту епосу про Гільгамеша ми знаємо, що він на дві третини бог, а на одну людина і не може претендувати на вічне життя. До того ж він друг людини-дикуна Енкіду, якого богиня Яруру створила, щоб злагіднити його буйний норов. Коли ж Енкіду загинув у бойовому поєдинку, Гільгамеш збагнув, що і він має колись померти:

Гільгамеш за Енкіду, своїм другом,
Гірко плаче, біжить у пустелю:
«Чи я не так само помру, як Енкіду?
Туга в утробу мою проникла.
Смерті жахаюсь, біжу в пустелю,
Під владу Утнапішті, сина Убар Туту,
Вирушив я, в путі поспішаю.
Перевалів гірських уночі досягши,
Левів бачив я, і було мені страшно,
Голову підняв і молюсь я Сіну,

¹ Франко І. Потопа світу: оповідання з Письма Святого // Франко І. Додаткові томи до зібрання творів : у 50 т. Київ, 2008. Т. 53. С. 107.



І до всіх богів молитви посилаю:
“Вбережіть мене, як колись бувало”»¹.

З аккадської переклали
Ігор Дьяконов та Михайло Москаленко.

Плач Гільгамеша за втраченим другом робить твір «Про того, хто бачив усе» однією з вершин поезії Сходу вавилонського періоду. В описі плачу вперше висловлена ідея неминучості смерті і водночас прагнення людини досягти безсмертя.

У повісті Галини Пагутяк «Брат мій Енкіду» розгортається цілком новий сюжет, який однак розвиває той самий мотив країни неповернення, але через жіночу долю – долю храмової блудниці. Гільгамеш і Енкіду, якого вона прилучила до міського життя, залишилися лише в її пам'яті, бо Енкіду загинув, а Гільгамеш, не здобувши «квітки безсмертя» (її вкрала змія, яка відразу ж скинула стару шкіру на молоду) помандрував світом. Врода Шамхат зів'яла, щоб вона не могла залишатися «веселою жінкою» і приваблювати чоловіків.

Але доля приготувала для неї свої випробування. І тут нам доведеться бодай коротко переказати основні сюжетні перипетії. Усе почалося з того, що в жертвну чашу, наповнену медом і пшеницею, влетіла муха і прилипла там. Муха, яка втонула в меді, і Енкіду, ховає у собі якусь таємницю, натякає авторка. Але чим далі розгортається сюжет і з'являються нові колізії, тим виразніше проривається думка про царство Чергаля і Гашінгаля, тобто про країну неповернення і тим виразніше вона пов'язана з Енкіду, який уже опинився там. Для Шамхат загибель мухи така ж таємниця, як і смерть Енкіду. Вона не може збагнути цього розумом. Коли ж її сліпа на ліве око молода служниця опустила з рук глиняний глечик і була за це покарана, Шамхат у хвилину каяття ладна була взяти її з собою, коли вирушить у далеку дорогу неповернення, там вони віднайдуть Енкіду і будуть йому служити, хоча й кажуть, що там небіжчики не впізнають один одного.

Напруга особливо зростає після того, як до Шамхат донеслися чутки, що служниця була дочкою її і Енкіду. Але й тут щось не те, знов якась таємниця. Бо в Шумері, якщо храмова повія народжувала дитину, її забирали від матері і вона згодом ставала слугою у чужих родинах. Тому Шамхат і себе почуває мухою, яка зав'язла в меді, її терзає можлива, хоч і ненавмисна провина. Терзає так, як терзала Енкіду, який, терплячи передсмертні муки, прокляв її за те, що вона з лісового світу привела його в Урук, прилучила до благ шумерського міського життя, привчила пити вино, їсти м'ясо та зазнавати тілесних насолод.

¹ Про того, хто бачив усе... (Епос про Гільгамеша) // На риках вавилонських. З найдавнішої літератури Шумеру, Вавілоу, Палестини. Київ, 1991. С. 131–132.



Попри всі оці нові повороти, здається, усе ж, що перед нами людська історія, трохи незвична через незвичність самого середовища. Але тут розкривається другий план, який зі світу реальності переносить нас у фантастичний світ, де реальне стає умовним, фантастичним...

Тут на Шамхат чекала несподіванка: її викликають на Раду Старійшин, яка засідала у домі, що належав колись Гільгамешу. Один із членів ради так виклав суть справи: «Ми подаруємо тобі нову служницю замість тієї, з більмом на оці. Ми не покараємо тебе за незумисне вбивство, бо ти послала дівчину на край даху, не знаючи, що людина з одним оком бачить лише половину того, що бачить людина з двома очима. Поквапся, Шамхат. Після заходу сонця за тобою прийдуть. Від сьогоднішньої ночі ти прийматимеш усіх чоловіків, котрі тебе побажають. Ти заборгувала місту, дочко. Що буде, коли кожна блудниця носитиме жалобу за коханцем й відмовлятиме служити Інанні»¹: (богиня кохання у шумерській міфології. – М. І). Річ у тім, що з Ніппура прибув пан, який запрошує її в дім Гостей.

Гостювання у пана з Ніппура – наймістичніша частина повісті і водночас ключ до розшифрування таємниці, починаючи з того, що пан цей повернув Шамхат шпильку, яку вкрала у неї ворона. Повернув її з дивним поясненням, що вороні важко було донести її сюди. З іншого боку, гість цей назвав себе богом і просить Шамхат допомогти збагнути в собі людину, бо боги не можуть знати, що таке бути людиною. Боги не знають смерті, але не раз готові втратити своє безсмертя заради кохання (як Демон з однойменної поеми Михайла Лермонтова).

Отже, сюжетні перипетії знову повертають нас до головної проблеми повісті – таємниці смерті та безсмертя. Зустріч і розмова шумерської блудниці з великим ніппурським паном завершилася не лише чудодійним вином, смак якого забула, і коханням, якого давно не зазнавала, а й рішучим його наказом, коли вона склепила повіки: «Викиньте її у ріку, поки не розвиднілося»². Отже, вся історія з паном з Ніппура, а водночас і вся сюжетна колізія сприймаються як суцільна міфологема, заснована на фольклорній світоглядній основі.

Річкові та морські води в шумеро-вавілонській традиції пов'язані з тугою і скорботою. Присутність водної стихії, пов'язана зі скорботою, трапляється у різних народів і в різних формах та ритуалах. Так, трансформувалася «спогад» про потоп, як бачимо це в епосі про Гільгамеша, або згадаймо «перевезення» людини через ріку забуття як ритуальне дійство у давньогрецькій міфології... В українських піснях теж збереглися натяки жертвовно-ритуального «переселення» людини на той світ, зразки якого наводив Олександр Потебня, приміром:

¹ Пагутяк Г. Мій близький і далекий Схід. Львів, 2014. С. 17.

² Там само. С. 51.



Ганнина мати громаду збирала,
Громаду збирала, усім наказала:
«Не беріте, люде, з Дунаю риби,
Що в Дунаї риба – то Ганнине тіло,
Не косіте, люде, по луках трави,
Бо на луках трава – то Ганнина коса»¹.

У повісті Галини Пагутяк Шамхат не загинула в Ріці безповоротно, хоч це не були ні сансара, як у давній індійській, ні метемпсихоз, як у давньогрецькій міфології, ні метаморфоза, як у римській, Шамхат упізнала тут шпильку з рожевою квіткою, туманно спливли навіть деякі подробиці її земного життя. Боги повернули їй уста, стегна і лоно. Але все це було їй уже непотрібне. Чи пан із Ніппура прирік її на вічне мовчання – невідомо, бо «розбилася табличка з історією Шамхат, не знайдено останніх табличок з історією Більгамеса» (варіант імені Гільгамеша жіночою мовою Шумеру)².

Таким закінченням авторка ставить перед читачем складне питання: чи попрощалася людина (людство) з мрією про вічне життя, чи ідея «неповернення» стала остаточною? Відповіді на нього немає, але...

Відома легенда про те, що великий лікар і філософ Сходу Авіценна винайшов еліксир вічної молодості і, захворівши, наказав своєму слугі подати йому цей лік. Але слуга ненароком спіткнувся і еліксир розлився.

Утім, пошуки в цьому напрямі тривають і то на цілком науковому рівні. Так, британське видання «The Dally Star» (шкодую, що не записав свого часу точних даних, коли з'явилася ця публікація) повідомляло, що професор генетики Гарвардського університету Девід Сенклер анонсував випробування «уколів безсмертя» на людях. На основі експериментів на мишах він стверджував, що сучасна наука здатна впливати на процес старіння мозку та інших органів, і що людина може жити тисячі років, якщо генетично «перезавантажувати» її організм. Тут йдеться не про експерименти у колбах середньовічних алхіміків, як у «Фаусті» Гете, а в найсучасніших лабораторіях.

Професор Сенклер стверджував, що про безсмертя говорити зарано, але межі продовження життя не існує. Ідея експериментів ґрунтується на тому, що при змінюванні нервових клітин до них повертаються «спогади» про те, якими вони були і що переживали в молодості. Водночас перезавантажувати організм можна було б сотні разів.

Наведена виписка про цей експеримент нагадала про спроби учених і лікарів у ХХ ст. та про те, чим вони закінчувалися. Усе це має хоч і не безпосереднє, але все ж відношення до того, над чим задумувалися герої

¹ Потебня А. А. I. О нѣкоторыхъ символахъ в славянской народной поэзіи. II. О связи нѣкоторыхъ представленийъ въ языкѣ. III. О купальскихъ огняхъ и сродныхъ съ ними представленийъ. IV. О долѣ и сродныхъ с нею существахъ. 2-е изд. Харьковъ, 1914. С. 160.

² Пагутяк Г. Мій близький і далекий Схід. Львів, 2014. С. 67.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

творів, про які йшлося, і тих, хто творив ці образи. Насамперед те, що за чотири тисячі років, а може, й більше, вони не втратили своєї актуальності. Поряд з такими ідеями як героїзм, дружба, велич людського духу.

У творі української письменниці фантастичні образи й ситуації сприймаються не так у міфологічному, як у філософському плані, а міфологічна форма виражає історичну тяглисть цих ідей та можливість їх нових інтерпретацій.

А свої роздуми ми завершимо тим вирішенням, яке запропонував свого часу учитель Галини Пагутяк Іван Франко в поетичному циклі «В плен-ері»:

І – що найвище – ми
самих себе відкрили!
Відкрили власну душу,
заглянули в варстат своїх думок,
свого чуття, бажання і змагання,
і там твою пізнали руку, мамо,
твої закони.
В тих снах пустих,
В ілюзіях відвічних
Побачили таку ж реальну дійсність,
Такі ж великі явища, як в зорях,
У Ніагари реві,
у скелях Гімалаїв.
І тут, у власному нутрі,
ми віднайшли все те, що, бачилось,
утратили в зовнішньому околі:
гармонію, і вічність, і безмежність,
і всі рожеві блиски ідеалу.
Нехай життя – момент
і зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі...¹

¹ Франко І. В плен-ері // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ, 1976. Т. 3. С. 36.



1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»

«Михайло Чарнишенко, або Україна вісімдесят років тому» (1843) – перша літературна спроба Пантелеймона Куліша в галузі історичної романістики. Нині цей маловідомий роман так і залишається до кінця не пізнаним, водночас привертаючи увагу актуальністю своєї проблематики. Автор у своїх літературних спогадах, написаних орієнтовно 1893 р., тобто через п'ятдесят років із часу публікації роману, зазначає: «Я был тогда свежепросольным автором исторического романа “Михайло Чарнышенко”. Экземпляр этого романа, вернее сказать – повести, был предварительно послан Грабовскому, в знак моего уважения к его литературным трудам. Об этом романе приятель мой, отставной профессор химии Зенович, любивший меня с отеческою нежностью, сказал мне откровенно, что плохой сапожник и сапоги сошьет никуда не годные, и шкуру испортит, а знаменитый Барон Брамбеус осмел “Михаила Чарнышенка” справедливо в “Библиотеке для чтения”. Зато не менее знаменитый профессор Шевырев расхваливал его до небес в “Москвитяине”, и я верил Шевыреву»¹.

Відомо, що становлення Куліша-романіста значною мірою відбувалося під впливом творчості Волтера Скота, що позначилося й на структурі першого його історичного роману. Дослідники вже неодноразово писали про типологічну подібність «Михайла Чарнишенка» з першим історичним твором шотландського автора «Уеверлі, або Шістдесят років тому» (1814), на що вказує й подібність заголовків.

Обидва романи висвітлюють історичні події XVIII ст. – коли Вальтер Скотт майстерно відтворив колорит першої половини століття (повстання якобітів 1745 р.), то Пантелеймон Куліш – його другу половину (боротьбу проти Данії за голштинські землі в 1763 р.).

З певністю можна вести мову про типологічну спорідненість головних образів цих романів Михайла Чарнишенка та Едуарда Уеверлі. Вони – вихідці зі славнозвісних заможних родів, обидва прагнуть прославитися та здобути перемогу на полі бою, однак на їхню долю припадає значна кількість випробовувань. Едуард Уеверлі стає офіцером, який бореться за незалежність Шотландії, а козак Михайло Чарнишенко вирушає на царську службу. Сюжетні перипетії змушують героїв відкоригувати свою військову мету: Уеверлі приєднується до гуртка бунтівників, а Михайло опиняється у війську сербського бана Радивоя.

Події в обох творах розгортаються так, що національна боротьба обертається поразкою. Шотландія не здобула своєї незалежності, а

¹ Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження. Львів–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2000. С. 138.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

голштинський спадок так і не вдалося відвоювати через смерть царя. Відзначимо, що сюжети творів Скотта і Куліша ускладнено лініями особистісних стосунків. Так, Едуард Уеверлі має обирати між Флорою та Розою Бредуордін, що однак не завадило щасливій розв'язці. Відтак Едуард стає щасливим у родинному житті, одержавши наприкінці військової кар'єри також чималий родинний спадок. Натомість доля Михайла Чарнишенка цілком трагічна: гине через батьківське прокляття.

Як бачимо, в ранньому романі П. Куліша чітко простежується прагнення молодого українського романтика творчо переосмислювати мистецькі ідеї знаменитого британського романіста. Водночас наявний і певний відхід Куліша від впливу В. Скотта, на чому наголошував ще Борис Нейман, зокрема вказуючи на містичний дидактизм «Михайла Чарнишенка»¹.

В основі сюжетобудови Кулішевого твору конфліктна ситуація, що виникла між батьком і сином. Старий Чарниш у минулому – доблесний воїн, імена предків якого «*повік священні для України*»²; Чарниші є одним «*з найшляхетніших і усердних до батьківщини родів на Україні*»³. У роки своєї молодості Чарниш був щиро відданий козацьким ідеалам, однак поступово розчарувався у військовій кар'єрі, зрозумів силу та значущість збереження культурницької спадщини. Закономірно, що й свого сина виховував на кращих зразках народного історичного епосу: «*Сотник Чарниш не без особливих намірів намагався сповнити його голову оповіданнями та піснями про колишні блаженні часи України, за криваві війни, що були на її полях, про славних лицарів козацького війська, котрі підіймали зброю на цілі нації. Цим способом хотів він запалити в йому вогненну любов до батьківщини, а zarazом показати різницю між старовинним та нинішнім станом війська і його старшини, примусити Михайла гидувати військовою службою (до котрої українці охоту ледве чи не з дня народження на світ) й тим сильніше переконати його, що досягати влади необхідно для того, щоб добре впливати на справи своєї батьківщини..*»⁴.

Батькові настанови однак не завадили непереможному бажанню молодого козака, якого сковувала канцелярська служба, випробувати свої сили у військовому поході: «*Чи не сором мені, що мої предки виймали ногу із стремена тільки для танцю, а шаблю з руки випускали тільки задля кубка, чи не сором мені сидіти, згорбившись в канцелярії, й мерезити папір словами замість устилати широке поле трупом та лити не атрамент,*

¹ Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт // Куліш Пантелеймон. Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства (Збірник історично-філологічного відділу УАН). Київ, 1927. № 53. С. 127–156, 136.

² Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 318.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 247–248.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



а кров невірну!»¹. Тому авантюра Крижановського з набором до війська для війни проти Данії за Шлезвіг здалася юнакові цілком доречною, і цьому прагненню не завадив навіть батько, котрий не міг змиритися з таким синовим рішенням та прокляв його: «Рука Господня настигне тебе, сине невдячний! [...] Хіба забув ти моє навчання, мій батьківський наказ і пораду? [...] Якби я сподівався з тебе на старість такої гіркої утіхи, якби я був знав, що такий буде плід од усього мого навчання [...] Я задушив би був тебе ще у колісці! Я власними руками розірвав би тіло твоє на шматки!»². Жовтнем того ж 1843 р. датовано й знамениту Шевченкову поезію «Розрита могила», в якій Кулішів побратим від імені України так охарактеризував історичну роль Богдана Хмельницького: «Ой Богдане, Богданочку, / Якби була знала, / У колісці б задушила, / Під серцем приспала»³.

Долаючи складні життєві колізії, Чарнишенко так і не досягає бажаного ідеалу. Через підлість Крижановського втрачає сімейне щастя, а його мрія повернутися додому з честю й славою лишилася нездійсненою. Чарниш божеволіє від горя, а сам Михайло своє життя проводить у блуканнях. Коли проклятий мандрівник вмирає, його не приймає земля. Зауважимо, що тут позначилися фольклорні традиції, відповідно до яких тіло великого грішника нетлінне. Але наприкінці твору батько все ж таки змилосердився над своїм неслухняним сином: «...сотник Чарниш, побачивши свого сина, змилосердився, став навколішки та просив Бога простити йому й собі; що немовби після тої молитви тіло Михайлове розсипалось у прах, а сотник Чарниш через якийсь час помер»⁴. Отож доля людини не може мати щасливого фіналу, якщо вирушати у свою життєву дорогу без батькового благословення.

Варто зазначити, що представлена Кулішем тема має свій генезис в українських народних піснях, в основі яких закладена думка про те, що послухатися волі батьків означало – отримати велике Боже покарання. Ілюстративною в цьому плані є пісня «Іди, сину, пріч от мене», де матір, нарікаючи на неслухняного сина, погрожує йому покаранням: «нехай тебе Горда тягне»; «нехай тебе шляхта тягне», «нехай тебе турок тягне» тощо. Однак у фіналі пісні, так само як і в романі П. Куліша, син усе ж таки одержує материнське прощення:

*Вернись, сину, додомоньку:
Вмию твою голівоньку,
Мене, мамо, дощі вмиють,*

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 224–225.

² Там само. С. 250–251.

³ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1: Поезія 1837–1847. С. 252.

⁴ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 427.



*Буйні вітри чуб обвіють,
А розчешуть густі терни...¹.*

Сюжет роману «Михайло Чарнишенко» побудовано на протиставленні різних світоглядних позицій батька і сина, що врешті призводить до нехтування канонами батьківської моралі. Нового трактування набуває питання родинного переступу: «через увесь роман Кулішів переходить дуже гостро й часто підкреслювана ідея: доля карає за зроблений переступ»². Продовжуючи думку Б. Неймана, літературознавець Є. Нахлік відзначив наявність конфлікту між сімейно-патріархальною мораллю і «козацькою вольницею», між «жіночим» і «чоловічим» началом³. Підсумовуючи твердження попередніх учених, В. Івашків слушно наголосив: «...проблематика роману не зводиться до теми “неслухняного сина”, а має виразний загальнохристиянський, загальнофілософський зміст, який великою мірою визначається формулою: “Не сотвори злая за благая”...»⁴. Дослідник слушно відзначив, що проблематика «Михайла Чарнишенка...» поставлена в контекст романтичного роздвоєння усього суцього»⁵.

За своєю жанровою приналежністю роман є історичним. Проте історизм як такий у сюжеті відсутній: «історія тут існує у формі “місцевого колориту”, авторського коментаря, у свідомості і, що найістотніше, в історично зумовлених характерах і долях окремих персонажів»⁶. Денис Чик, висвітлюючи зміст роману «Михайло Чарнишенко», наголосив, що П. Куліш творить власний історичний міф, презентуючи замилювання старовиною та відверте симпатизування прадідівським звичаям⁷.

На початку роману «Михайло Чарнишенко» бачимо виразне зіставлення історичних часів – славного минулого і прозаїчного теперішнього (йдеться

¹ Іди, сину, прич от мене // Українська пісня. URL: <http://pisny.net/idy-synu-prich-od-mene-ukrayinska-narodna-pisnya/> (17.08.2022).

² Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт // Куліш Пантелеймон. Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства (Збірник історично-філологічного відділу УАН). Київ, 1927. № 53. С. 127–156, 135.

³ Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. Київ : Наукова думка, 1988. С. 101.

⁴ Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 136.

⁵ Івашків В. Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша: роман «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» у контексті його ранньої романтичної творчості // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 58–79, 63.

⁶ Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. Київ : Наукова думка, 1988. С. 102–103.

⁷ Чик Д. «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. № 2. 2014. С. 265–275. С. 273.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



про 1760-ті рр.), що репрезентує собою занепад колишньої козацької слави. Автор возвеличує постаті гетьманів Б. Хмельницького та П. Дорошенка, які, як побачимо далі, є кумирами у світоглядно-ціннісній системі головних персонажів твору – Михайла Чарнишенка та сотника Чарниша. Сучасна Україна, яка все ще зберегла свої національні традиції, в романі Куліша різко протиставлена стародавній: *«Не багацько, здається, років минуло з часу останнього гетьманства, а як проте змінилася Україна! Якби можна було нам перенестись у ті часи – опинилися б ми у зовсім іншому світі»*¹. Автор зазирнув у минуле, яке відходить, згадуючи водночас часи української національної незалежності: *«Подивимось же, як жив і що почував цей нарід наприкінці самостійного свого буття, погляньмо на сумні сліди старосвітського його побуту, заспіваймо його пісень, прислухаймось до рідних його переказів: чи не одгукнеться нам і в цих злиднених рештках розкішного минулого голос стародавнього, могутнього, дивного його життя, що довіку буде філософові за тему для важливого вивчення, а поетові – для високої радості»*². Отже, другу половину XVIII ст. Куліш уважав періодом занепаду, мабуть, маючи на увазі період знищення українського козацтва. Початок твору з описом стародавніх часів становить своєрідну преамбулу до подій, які розгортатимуться згодом.

В основі історіософської концепції «Михайла Чарнишенка» – протиставлення концептуально важливих складових «культури» та «війни», що, своєю чергою, детермінують художній конфлікт. Тут письменник висловив власну авторську позицію стосовно пріоритету культурних цінностей в історичному процесі. За висновком В. Івашківа, ще у повісті Куліша «Вогняний змії» маємо начерк такого протиставлення: розглядаючи історію про шаблю старого Чайки, що розбилася надвоє та не перейшла своєму наступнику, дослідник доречно зауважив: «Ця сюжетна ситуація водночас певною мірою символізує закінчення так званої військово-історичної епохи стосовно теперішнього (початок 1840-х рр.) та її перехід у сферу спогадів та фіксації подій минулого. Вона має передусім світоглядне значення – це чи не перший вияв культурницької коцепції П. Куліша, котра, як відомо, своїх головніших рис набула у середині 1840-х років»³.

Свою культурницьку доктрину розвитку суспільства Куліш більш виразно висловив в епістолярії, зокрема в листі до Т. Шевченка від 5 червня 1844 року: «Оттак же й нам, що взялись протирать очі своїм землякам, треба один одному пособляти, один одному радити; а то не буде добра з нашого писання. І латини добре знали, що робиться од конкордії, а що од дискордії;

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 210.

² Там само. С. 211.

³ Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 59–60.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

да й батько козацький, старий Хмельницький, не згірше того латиша Саллюстія промовив, умираючи:

*“Тим і сталась, каже, страшенная козацькая сила,
Що у вас, панове молодці, була воля й дума єдина!”*

Тепер не така вже година на[с]тала, щоб брязкотать шаблями. Ляхів і татарву мов дідько злизав, усе втихомирилось; пришла пора поорудовать ще головою»¹.

Світоглядні позиції Шевченка і Куліша – принципово відмінні, на чому неодноразово акцентував ще Дмитро Донцов: «Шевченко бачив майбутнє країни у відродженні і політичній ідеї і сили, в козацтві, а Куліш – в етнографії і пісні»². Слід зазначити, що він неодноразово критикував Кулішеву історіософську візію: «Куліш бачив в козащині лише різунів, які не знали, що це значить – “трудитися головою”»³. Продовження цієї тези знаходимо в іншій роботі Д. Донцова «Незримі скрижалі Кобзаря»: «Не Шевченковим шляхом “хижацтва” радив іти землякам П. Куліш, а стежечкою “культурної аполітичної праці”, “не брязкотіти шаблями”, не уважати себе за нових “неофітів”, бо – “політика не наше діло”»⁴.

Як бачимо, П. Куліш намагався переконати Шевченка у слушності своєї культурницької концепції розвитку суспільства, а відтак і вплинути на концептуальне спрямування певних поетичних творів Шевченка. З цією метою Куліш запропонував своєму старшому побратимові зробити певні корективи у відомому посланні до «Основ'яненка», про що йдеться в листі до Шевченка від 25 липня 1846 року: «Далее на 93 стр. вы превозносите Головатого, – лицо не очень важное и мало известное народу и историкам. Не лучше ли напечатать:

*Наша пісня, наша дума,
Не вмере, не загине;
От де, люди, наша слава,
Слава Україні!»*⁵.

Як відомо, в сучасному виданні цієї Шевченкової поезії Кулішева правка в дещо зміненому вигляді («наша дума, наша пісня») збереглася і стала афористичною.

¹ Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ : Критика, 2005. Т. I: 1841–1850 / упор., комент. О. Федорук. С. 37.

² Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. С. 19–20.

³ Там само. С. 21.

⁴ Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря. (Містика лицарства запорозького). Торонто, Онтаріо, Канада : Накладом Видавництва «Гомін України», 1961. С. 209.

⁵ Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ : Критика, 2005. Т. I: 1841–1850 / упор., комент. О. Федорук. С. 95.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



Художній конфлікт роману «Михайло Чарнишенко» прочитується у зав'язці твору, зокрема в полеміці Михайла та судді Животовського. Суддя починає критикувати нові часи, нарікаючи на молодь, якій царський вербунок для участі у військовій авантюрі Крижановського зовсім затьмарив розум. Сам він, як і сотник Чарниш, є прибічником культурництва, тому дуже обурений діями Крижановського: *«Хто ще вчора сидів за пером – сьогодні – дива – натяг уже червону обротьку й знати тебе не хоче..»*¹. Чарнишенко однак намагається захистити позиції тогочасних новобранців, пояснити їхню спробу в реалізації амбіцій. Суддя з цим не погоджується, оскільки вбачає у військовій акції злий умисел: *«Немов сам чортяка нанизує на мотузку всі ці пусті голови та й веде до Петербурга»*². Михайло зі своїм юнацьким запалом це заперечує, оскільки вважає, що в Україні ще зберігся сильний козацький дух. Суддя, своєю чергою, слушно зауважив: *«..козацький дух [...] не носить червоних обротків і не ходить на край світу воювати не знає з ким»*³. Чарнишенко однак переконаний у своїй правоті. Для нього військові ідеали важливіші за культурницькі: *«Ладен я сказати це перед усіма генеральними суддями, що були од Хмельницького до Розумовського, й знаю, що жоден з них не одрадив би мені міняти перо на шаблюку»*⁴.

Суддя Животовський, аргументуючи власну позицію, намагається напоумити Михайла: *«Тільки [...] вже не воювати тобі так, як воював прадід твоєї покійної матері за старого Хмельницького. Твоя війна на папері!»*⁵. Однак Чарнишенко лишається непохитним, адже марить військовою славою, зазначає, що може воювати краще, ніж його славнозвісні предки. Героя не лякає застереження судді про те, що за непослух можна отримати батьківське прокляття: *«Жодний батько не зречеться благословити сина на добре діло»*⁶.

Животовський врешті проголошує тезу, концептуально важливу в композиційно-сюжетній організації роману, що неодноразово згодом повторюватиметься в тексті: *«Дід мій, генеральний суддя, його заслуги знає вся Україна – часто, було говорить нам, малим дітям: Не сотвори злая за благая. Добре б і тобі, Михайле, запам'ятати це. [...] нам з тобою не бачити тих голштинців. Авжеж, воно не шкода – проїхатися такому вертунові, як ти, до Вороніжа; в дорозі, кажуть, людина розумнішає [...]. А найбільш того – не витруси з голови науки мого покійного діда, генерального судді – і він же, мабуть, був чоловік розумний, якщо такого чосу дав ляхам [...]. Не сотвори злая за благая»*⁷.

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 213.

² Там само. С. 214.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 215.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. С. 216.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Визначальним у романі «Михайло Чарнишенко» є конфлікт поколінь: батька і сина. Сотник Чарниш, як і його давній приятель суддя Животовський, слідує принципам культурництва, вважаючи інтелектуальний рух визначальним. Для нього першорядними стають духовні цінності, що відобразилися у віруванні в Бога та культурі старовини. Захоплюючись літописами, стародавніми піснями й легендами, він намагається закарбувати козацьке минуле: *«Та зрікшися слави й пошани, одкинувшись рідних та багатьох приятелів, не одкинувся він своїй батьківщини. Він любив Україну, знав, що вона вже оджила свій вік, передчасно постарілася, захиріла духом; почував, що скоро вона згасне, а тому й заходився збирати всі її козацькі сказання, всі її історичні пісні та хроніки й передати на майбутні часи в правдивому і просторому літопису»*¹.

Старий Чарниш – образ типового антиквара, який зустрічається і романах В. Скотта: *«Правда, Куліш підкреслює, що антикваризм Чарниша викликано не порожнім аматорством, нахилом до колекціонерства, любов'ю до речей, а живим почуттям відданості народу. Традиції гинуть, козаччина занепадає, риси своєнародности зтираються й зникають, отже коли все це засуджено, щоб зійти в непам'ять, то хоч де-що треба зберегти як “урок предків потомкам” до тих часів, коли знов прокинеться народня самосвідомість»*². Любов до старовини була визначальною у світоглядних цінностях Чарниша, і автор, безперечно, це схвалює: *«Чим більше проймався він духом сказань, пісень, літописів та різномітих пам'яток старовини, тим у більшій красі являлися йому минулії віки й події. Зосередивши на одному пункті всі свої здатності, він створив собі окремиї фантастичний світ, в якому його душі було світло і який заступив йому людей, що їх кинув назавжди. Хоробрі лицарі України, що гриміли во времена оні славою на увесь світ, були живі в його уяві. Він любив їх, як своїх дідів, побожно ставився до їх подвигів, вони ставали потрібними для його життя істотами. Особливо шанував він пам'ять гетьманів Хмельницького та Дорошенка; в цих двох велетнях свого часу він визнавав таку незвичайну силу душі, яку, на його думку, ледве чи мав хтось із людей»*³.

У романі Куліша окреслено проблему зіткнення різних світоглядних орієнтирів старого і молодого покоління. Михайло Чарнишенко зображений у творі як типовий романтичний герой, що жадає нових звершень і відкриттів. Навколишня дійсність його не влаштовує, тому мріє потрапити в іншу гармонійну реальність, сповнену лицарських подвигів і відчайдушних баталій. Військовий похід стає для нього своєрідним виходом із буденності.

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 228.

² Петров В. Вальтер-скотівська повість з української минувшини // Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяво, 1928. С. 5–35, 16.

³ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 228.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



Натомість сотник Чарниш за своєю сутністю є прагматиком. Для нього військові перемоги відійшли на другий план, а пріоритетним стає закарбування історичного минулого і передача культурного спадку нащадкам. Можна припустити, що старий Чарниш і змирився б з вибором свого сина, якби той захищав іншу позицію. Михайло, вирушаючи в похід, стає загарбником. Він бореться за інтереси чужої країни, не своєї та захищає чужу територію, не власну. Слушним є зауваження В. Івашківа: «..Михайлове прагнення слави практично позбавлене патріотичного наповнення) – він їде воювати невідомо за що, а її досягнення можливе лише внаслідок угоди героя з диявольською силою, уособленням якої виступає Петербург, представником якого є Крижановський»¹. Тому сотник Чарниш так категорично не підтримує вибору Михайла. Для нього це є зрадою і національною, і рідинною.

Від самого початку намір Чарнишенка приречений на поразку, про що свідчать текстові вкраплення елементів із народних вірувань. Коли Михайло вирушає у військовий похід, його кінь спотикається, що має свідчити про майбутнє лихо. На підтвердження тому автор вдається до біографічного коментаря, переповідаючи історію про те, що ця прикмета таки правдива, оскільки його предок Максим Куліш так не вернувся з поля бою, бо перед початком виїзду його кінь так само спіткнувся. Щоб підкреслити значущість цього факту, Куліш у текст твору вводить уривок з народної пісні «Засвіт встали козаченьки» (часто її авторство приписують легендарній Марусі Чурай):

*Ой рад би я, моя мати, скоріше вернуться,
Да щось мій кінь вороненький в воротях спіткнувся².*

Відомо, що в пісні відтворено сцену, коли мати виряджає сина до війська, сподіваючись на його швидке повернення. Але козак через недобру прикмету з конем висловлює сумнів щодо здійснення свого задуму:

*Ой Бог знає, коли вернусь,
У яку годину.
Прийми ж мою Марусеньку,
Як рідну дитину³.*

При розгляді особливостей художньої реалізації конфлікту між войовничою та інтелектуальною історією в романі «Михайло Чарнишенко»

¹ Івашків В. Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша : роман «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» у контексті його ранньої романтичної творчості // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 58–79, 63.

² Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 255.

³ Засвіт встали козаченьки // Українська література. URL: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/usna-narodna-tvorchist-ta-davnya-ukrajinska-literatura/1254-pisni-marusi-churaj-zasvit-vstali-kozachenki/> (26.08.2022).



слід вказати на його трирівневий образний символізм: предметний, ментальний і просторовий.

Репрезентантами предметної символіки в ранньому творі Куліша є антитетичні образи шаблі (яквійськового ідентифікатора) та кубка Дорошенка (культурна цінність, що виступає образом-деталлю миру). Зауважимо, що образ військової зброї вбачається в експозиції, кульмінації та розв'язці роману. На початку твору подано історію шаблі старого Чарниша, що була давньою родовою реліквією: *«Якось, розглядаючи збірку старовинної зброї, що назбирали його предки півтора віку, він... дійшов і до однієї шаблі у чохлі, однозначної од інших незвичайною своєю довжиною»*¹. У родині Чарнишів ця зброя виконувала обрядову функцію. Куліш-фольклорист у своїх авторських коментарях переповів про один маловідомий народний ритуал. Зокрема, під час весільної церемонії старша дружка, яку ще називають світилкою, виносила до гостей меч, прикрашений квітами, що молода напередодні весілля поклала собі під подушку. Отож уві сні прогнозувалася її подальша доля.

Як бачимо, шабля в Чарнишевій сім'ї втратила свою основну функцію, що зумовлено відмовою сотника від військової кар'єри та відданню переваги культурницькій діяльності. Цікаво, що саме в зброї захований малюнок садиби Богдана Хмельницького, концептуально важливий для формування родинної концепції Чарниша.

Відтак відзначимо, що в сюжетній дії твору наявний епізод, коли Чарниш перед портретом Богдана Хмельницького в стані афекту хоче знову взятися за військову зброю: *«Дай мені предківську шаблю! Хто може перемогти нас, коли Богдан Хмельницький з нами? І, схопивши першу шаблю, що йому дісталася до рук, він почав махати нею праворуч і ліворуч з такою силою, що тільки повітря свистіло за залізом...І, випустивши з рук предківську шаблю, він навznak упав на землю»*². Спостерігаючи за цим дійством, давній приятель Чарниша, суддя Животовський, також прихильник культурницьких поглядів, роздумує над призначенням кубка і шаблі як важливих ціннісних орієнтирів: *«Оці гарячі голови... у сімейному житті нікчемні вони, добрі тільки з шаблею на коні чи з пицалею на запорозькій чайці...що за користь моему приятелеві Чарнишеві з його бистрого розуму та кипучого серця? За мене завжди говорили недобрі люди, що рука моя краще орудує кубком, як шаблею...Я таки, слава Богу, полковий суддя, а він, через своє коверзування, тільки сотник»*³.

Сам Куліш також поділяє погляди Чарниша і Животовського. Ілюстративною в цьому плані є сцена з кульмінаційної частини роману, коли козак Щербина раптово відмовляється битися з паном Бардаком і відкидає шаблю від себе. Цей вчинок спричинений не боягузством, а скоріше філософським

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 240.

² Там само. С. 280.

³ Там само. С. 281.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



осмисленням припинення боротьби, усвідомлення безглуздості «брязкотать шаблоюками»: *«Щербина вже схаменувся. Він опустив шаблю і сказав сам до себе стиха: “Дурна й твоя голова, пане Мартине! Гонись за лисицею, а стріляєш зайця! [...] ..угамуйся, не роби заколоту. Божусь тобі, чим хочеш, що це не страх примусив мене поступитись тобі [...]. Це ствердить не то що ціле Запорозжя із своїм кошовим, ясновельможним паном Калнишенком, а й сама татарва з турками. Не такі мої справи, щоб бавитись із січі. Я поступаюсь, та й ти не торгуйся...”*¹. Закінчується поєдинок примиренням Щербини і пана Бардака, символом чого постає чарка Петра Дорошенка. У творі це раритетна культурницька річ, що має легендарну історію, пов'язану з гетьманським осавулом, предком Бардака. Вони разом виступали в похід проти поляків, татарської навали, боролися проти політики Івана Брюховецького і Дем'яна Многогрішного. На знак вірної служби Дорошенко подарував військовому товаришу дорогоцінну річ, що, як і шабля Чарниша, була старовинною родовою реліквією: *«...коли ясновельможний, з волі Божої, примушений був поступитися перед силою ворогів своїх і одмовитись од Чигирина, то, розлучаючись зі своїм осавулом, йому на пам'ять свого ковша. Цей ківш зветься у нашій фамілії Дорошенковою чаркою, і не кожному гостеві доводилася честь тримати його в руках»*². Цікаво, що про Дорошкову чарку мова й наприкінці твору. Автор, турбуючись про долю рідкісної речі, ставить перед собою завдання її віднайдення: *«Може бути, що цей безцінний застольний ківш українського героя перелитий тепер на якусь дурну цукорницю або безглуздий кофейник»*³.

Очевидно, кубок в авторській концепції культурництва є важливим образом-символом, що втілює в собі відмову від насильницької боротьби, спричинену зброєю, надання пріоритету мирному розв'язанню конфлікту. У кульмінаційній частині Куліш також виголошує думку про те, що *«краще дзвеніти кубками, а не зброєю»: «У Гетьманщині в цей час було тихо й смирно, як на кладовищі [...] Пани українські полюбили краще дзвеніти своїми кубками та срібними підковами своїх сап'янців, як зброєю»*⁴.

У розв'язці роману «Михайло Чарнишенко» також наявна згадка про зброю: сцена, коли бан Радивой у кімнаті своєї доньки Роксанди бачить довгу розкішно оправлену діамантами та алмазами шаблю, яку одразу впізнав козак Щербина: *«Шабля добра, старосвітська; прийшлась би хоч і Морозенкові по руці...»*⁵. Шабля, яку тут залишив Михайло Чарнишенко, саме тоді йому не належала, однак символічно свідчила про крах його військових ідеалів.

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 324.

² Там само. С. 324–325.

³ Там само. С. 427.

⁴ Там само. С. 326.

⁵ Там само. С. 388.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Рівень ментальної символіки представлено збереженням народної пам'яті та культурним забуттям (нехтування родинними традиціями, сформованими на принципах народної моралі). Значну увагу в романі Куліша приділено ролі пісні в українському суспільстві, зокрема у справі збереження духовності. Ілюстрацією тут є епізод гри козака Щербини на бандурі, який серед запорозького січового товариства вважався найкращим музикантом: *«Під орудою Щербини, у якого з одного боку були музики, а з другого – кілька чоловік з Барадковим барилом та ковшами, усі заходилися танцювати, і лісова луна довго отдавала їх буйні поклики й співи, поки, наприкінці, всі вони виснажилися, а руки музик одмовились грати»*¹. Сам Щербина, роздумуючи про уславлення народних лицарів, завважив: *«Як зарокочеш на всіх тридцятьох струнах бандури, то здається, немов душі загиблих у бою козаків зібралися навколо тебе роєм та заговорили під стук ковшів та дзвін шабель»*². Отже, пісня як важлива складова збереження народної пам'яті, є виявом найвищого рівня патріотизму.

Уже йшлося про те, що в романі Куліша також увиразнено тему нехтування родинними традиціями, що здобула свого вираження у ключовій фразі, яка неодноразово повторюється: **«Не сотвори злая за благая»**.

Просторовий рівень символіки в романі «Михайло Чарнишенко» представлено образами садиби і дороги. Садиба, що є своєрідною моделлю старовинного козацького світу, пов'язана з історією роду Михайла Чарнишенка. Будинок старого сотника, побудований за зразком резиденції гетьмана Хмельницького в Суботіві, являє собою своєрідний мікрокосм, що презентує культ старовини та давніх патріархальних традицій: *«Стіни його горниць завішані були портретами й картинами найбільших подій з історії України. Показуючи на ці зображення, він переказував Михайлові події часів давноминулих голосом, в якому бриніло почуття глибокої свідомості істини»*³. Чарниш сповідував світоглядні цінності Богдана Хмельницького та намагався втілювати їх у своєму житті, свідченням чому стало достовірне відтворення його садиби, яку в 1663 р. знищили вороги. Тут копія гетьманської резиденції виступає символом відродження козацької слави, символом єднання людини й нації.

У тексті роману чітко проглядається авторська культурницька візія, яка, безперечно, на боці старого Чарниша: *«.. нас усе спиняє в цьому будинкові, котрий є зразок уподобання і пам'ятник побуту та поглядів найдальших предків наших. Ми хочемо затримати натхнене в нас цими древностями якесь солодке почуття; більше-бо од історії, більше од*

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко : іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 364.

² Там само. С. 385.

³ Там само. С. 228–229.

1.2. Конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко»



*літопису й пісні промовляє воно нам за ті дивні віки, що були раз і вже ніколи не повернуться*¹.

Михайло Чарнишенко не зміг зберегти свій родинний оазис, що репрезентує втілення стародавнього козацького духу. Він спалив власну садибу, тим самим знищив і свій рід. Щодо цього слушно зауважив В. Івашків: «він спалив своє минуле, спалив у собі погляд Хмельницького і спалив усі мости за собою. Очевидно, цю сюжетну ситуацію треба сприймати символічно: Михайло постає уособленням молоді свого часу як паліїв свого минулого»².

Доволі промовистим є епізод, коли божевільний Чарниш опиняється в обгорілому домі, в якому цілою лишилася тільки гетьманська світлиця. Тут він зображений посеред старовинної зброї та залізної зброї. Як бачимо, ця сцена є символічною, в ній ще раз акцентовано на відмові від військових ідеалів.

Спаливши батьківську хату, Чарнишенко вирушив у мандри. Дорога – топос, який мав би привести Михайла до майбутніх військових перемог. Однак вона спрямовує його до невизначеності та забуття. Військова слава та почесні стають оманливою ілюзією, а сам він у божевільному розпачі навіки зникає в далекому просторі. Цікаво, що саме на дорозі Чарнишенко зустрічає обідраних голштинців, які, як і він, марили майбутньою козацькою славою: *«Кавалькада їхала так швидко, як тільки можна, й до самого вечора не мала ніяких пригод, окрім хіба частих зустріч з купками голштинців та підцобольдинців, що [...] тепер волочилися додому усіма шляхами, обідрані й смутні; люди тюкали на них й глузували, як свідчить архієпископ Кониський»*³.

Отже, в художній структурі роману «Михайло Чарнишенко» П. Куліша культурний контекст історичного процесу поєднано з посиленням інтересом до народності. Тут превалює конфлікт між войовничою та інтелектуальною історією, що реалізується в романі на предметному, ментальному і просторовому рівнях образного символізму.

Авторська інтерпретація мотиву культурництва, що вважається пріоритетною, виявляється на боці сотника Чарниша та судді Животовського.

Роман Куліша побудовано на романтичних антитезах, автор декларує актуальні нині принципи становлення суспільства: відмову від війни, заклик до збереження культурного надбання, плекання патріотизму в майбутньому поколінні та віру в національний розквіт держави.

¹ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко : іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 244.

² Івашків В. Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша: роман «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» у контексті його ранньої романтичної творчості // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 58–79, 68.

³ Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. С. 422.



1.3. Національно-державницький аспект «еміграційного» тексту Івана Франка

У Франковій творчості вирізняються тексти на еміграційну тематику (поема «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад» (1886), начерк драми «До Бразилії» (1895), поетичний цикл «До Бразилії!» (1896, 1898), повість «Для домашнього огнища» (1892), роман «Перехресні стежки» (1900), новели «Батьківщина» (1904), «Сойчине крило» (1905) та ін). Зважаючи на особливості змістоформи, їх можна розглядати як цілісний конструкт, надтекст. Феномен «еміграційного» тексту І. Франка трактуємо як персональну поліструктурну надтекстову єдність, яка складається зі спільних за семантикою і художнім кодом творів, що розкривають тему еміграції та об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини і чужини, переведеними в сакральний реєстр біблійної образної антитези раю / пекла¹. Упродовж 1891–1897 рр. І. Франко опублікував у тогочасних польських і австрійських виданнях «Kurjer Lwowski», «Przegląd społeczny», «Arbeiter Zeitung», «Die Zeit» низку статей, присвячених аналізу проблеми еміграції з Галичини («Епізодичні засоби проти еміграції», «Еміграція населення», «Знову одісея галицьких емігрантів», «З еміграційного безголов'я» та ін.). Публіцистику як джерело мотивного репертуару вважаємо комплементарним блоком авторського художнього надтексту. І. Франко не лише брав активну участь в еміграційному русі, але, як дізнаємося з його листування з М. Драгомановим, і сам планував переїхати з родиною до США у 1880-х рр., щоб стати редактором першої української газети «Америка», але згодом відмовився від цього наміру². В «еміграційному» тексті письменника виокремлюємо ядро й периферію. Зокрема, ядерний субтекст цикл «До Бразилії!» присвячений переселенню галицького селянства на південноамериканський континент наприкінці ХІХ ст. У поезіях формується стійка мотивно-образна парадигма, яка притаманна й іншим творам про еміграцію. Насамперед особливо продуктивні топоси батьківщини й чужини, що корелюють із біблійними образами раю і пекла. У такий спосіб ядерний субтекст залучає периферійні в єдиний інтерпретаційний простір надтексту, сприяє генеруванню нових змістових акцентів. Периферія Франкового «еміграційного» тексту доволі розмаїта. У цих творах письменник не обмежується белетризацією першої хвилі еміграції на межі ХІХ–ХХ ст., а пропонує широке бачення міграційних процесів узагалі. Периферійні субтексти представлені в кількох різновидах: 1) «з відображенням іншого аспекту проблеми» (описана в бориславському

¹ Шостак О. О. «Еміграційний» текст Івана Франка : монографія. Рівне : «Волинські обереги», 2019. С. 91.

² Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 49. С. 172, 179.



циклі внутрішня міграція на теренах Галичини з метою пошуку заробітків на місцевому нафтовому промислі, виїзд до США єврея в поемі «Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад», торгівля живим товаром у повісті «Для домашнього огнища», втеча за кордон злочинців Шварца і Шнадельського в романі «Перехресні стежки»); 2) «з окресленням першої хвили еміграції як додаткового сюжетного мотиву» (комедія «Майстер Чирняк», оповідання «Панцизняний хліб»); 3) «з переосмисленням проблеми на рівні філософських узагальнень і символізації» (новели «Батьківщина», «Сойчине крило»)¹. До корпусу «еміграційного» тексту І. Франка доцільно залучити й твори з національно-державницькою ідеєю відвоювання і розбудови власної батьківщини на противагу порятунку на чужині.

Є. Нахлік згадав такі тексти в студії «Франкові “Конкістадори”: поетизація здобувницького героїзму». Літературознавець зосередив увагу на алегоричній поезії «Конкістадори» (1904), у якій ідеться «не про минуле завоювання Америки, а про грядуще здобуття волі України, не про давній завойовницький героїзм конкістадорів, а про майбутній визвольний <...> героїзм українців»². В одному ряду з цим твором Є. Нахлік розташовував поезії «Розвивайся ти, високий дубе» (1883), «Святовечірня казка» (1883), «В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Гр[игоровича] Шевченка» (1886), «Великі роковини» (1898), націософський полілог «На склоні віку» (1900), поему «Мойсей» (1905), яким притаманні мотиви боротьби за українську державність. Однак названі тексти розглянуті поза межами проблеми еміграції, тому проаналізуємо їх як субтекстну периферію «еміграційного» тексту І. Франка.

Франкові твори з національною ідеєю відродження державності набувають специфічних рис при вписуванні в «еміграційний» надтекст. Насамперед, отримують нове трактування традиційні топоси емігранта, дороги, батьківщини. У текстах з'являється героїчний соборницько-державницький пафос на противагу настроєвій домінанті смутку, розчарувань, страждання. Так, у ядерному циклі «До Бразилії!» еміграція маркована метафорою горя: «Гей розіллалось ти, руськеє горе, / Геть по Європі і геть поза море!»³. Загалом, в «еміграційній» творчості І. Франка топос дороги, співвіднесений із морським і залізничним шляхом, відчитується в трагічних координатах (обман агентів, розорення, хвороби, загибель). Образ моря акумулює семантику смерті. До найбільш емоційно напружених ситуацій поезії І. Франка «Лист із Бразилії» можна віднести «корабельні

¹ Шостак О. О. «Еміграційний» текст Івана Франка : монографія. Рівне : «Волинські береги», 2019. С. 92–93.

² Нахлік Є. Франкові «Конкістадори»: поетизація здобувницького героїзму // Слово і Час. 2018. № 8. С. 26–32, 29.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка / редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 2. С. 266.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

похорони»: *«На морі вмерло дев'ять душ народу; / Їх замість погребу метали в воду»*¹. Культуролог Р. Демчук стверджувала, що і в Біблії морський топос означає небезпеку, яку «треба з Божою допомогою подолати задля спасіння»; житейське море – «аналог грішного світу»². Повірівши обіцянкам агентів, піддівшись спокусі, галичани проміняли свою батьківщину на чужину-рай, що виявилась пеклом. Р. Демчук зауважила, що подолати труднощі морського шляху можна, лише прямуючи за пророком³.

Саме в іпостасі народних провідників декодується образ конкістадорів з одноіменної поезії І. Франка. Вони відчайдушно подорожують, щоб здобути собі ґрунт: *«По бурхливім океані / Серед пінявих валів / Наша флота суне, б'ється / До незвісних берегів»*⁴. Життєствердний настрій поезії, орієнтована на перемогу героїчна патетика підкреслені маршовим хореїчним ритмом, що відтворює сповнений перешкод шлях сміливих завойовників по бурхливих водах океану з метою пошуку батьківщини: *«Кров і труд ось тут здвигне нам / Нову, кращу вітчину!»*⁵.

На відміну від циклу «До Бразилії!», у якому представлено трагічну модель еміграції як втрати рідного краю, страждань на чужині, у творі «Конкістадори» опоетизовано войовничий героїзм мандрівників, котрі свято вірять в успіх власної справи. Їхній образ трактується як алегоричне втілення національно свідомих українців, які боротимуться за державну незалежність. Реалізувати цю велику мрію зможуть лише рішучі й відважні, котрі за потреби візьмуться до зброї і в жодному разі не скористаються рятівним відступом. Про це свідчить змальована в неоромантичному вірші картина спалення власних кораблів: *«Та заки рушать, пускайте / Скрізь огонь по кораблях, / Щоб всі знали, що нема нам / Вороття на старий шлях»*⁶. Афоризм «спалити кораблі» означає порвати з минулим, ставши на нову дорогу. Так, наказав зробити й іспанський завойовник Ернан Кортес після того, як його експедиція висадилась на землях ацтеків. Ця історія стала предметом художньої обсервації І. Франка. Відродження державності бачиться автору однією з альтернатив пошуку кращої долі за кордоном. Рай потрібно створювати на батьківщині. У «Конкістадорах» порушено питання про відвоювання етнічних територій. За спостереженням Є. Нахліка, в націософському полілозі «На склоні віку» цей процес означено «шуканням

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 2. С. 270.

² Демчук Р. В. Семантика морських сюжетів та їх наявність у системі розпису християнських пам'яток доби Київської Русі. URL : <https://cutt.ly/iLde0KA> (22.03.2022).

³ Там само.

⁴ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 3. С. 104, 106.

⁵ Там само. Т. 3. С. 106.

⁶ Там само.



ширшого простору для власної нації»¹. Прикметно, що в американській газеті «Свобода» (1956 р., Ч. 155) вміщено поезію «Коли почуєш, як в тиші нічній...» під назвою «До Бразилії» зі згаданого циклу І. Франка, а також статтю Б. Кравціва з аналізом «Конкістадорів» – присвяту «визнавцям нового здобувницького світогляду»². В авторському «еміграційному» надтексті ці твори репрезентують різні аспекти художнього осмислення проблеми еміграції.

Є. Нахлік у дослідженні про поезію «Конкістадори» неодноразово зауважував, що не про іспанців чи португальців йдеться автору: «Франко, такий чутливий до визвольної боротьби поневолених народів, осуджував загарбання чужих земель і не міг солідаризуватися із завойовницьким чином конкістадорів, які підкорювали й винищували корінне населення Америки»³. У статті «Що таке поступ?» (1903) письменник дав негативну оцінку витіснення одним народом іншого з його етнічних земель на прикладі англо-бурських воєн: «А буває й так, що нові зайти, як колись гунни та мадяри, приходять у заселений уже край і починають вигублювати давнішу людність так, як диких звірів, або повертати їх силою в невольників, щоб посісти їх землю. Так було з тими голландськими поселенцями в Південній Африці, що тепер називаються бурами. Вийшовши перед 300 роками з Європи, вони таким явним розбоєм прочистили собі місце при Розі Доброї Надії; коли там потім надійшли англичани і забрали край, часть бурів <...> подалася трохи на північ і знов вигубила пару муринських племен і осіла на їх землі <...>»⁴. Зважаючи на дотичність окресленої проблеми до міграційних процесів (еміграція з ціллю завоювання чужих земель), працю «Що таке поступ?» можна розглядати в межах «еміграційного» тексту І. Франка. У поезії «Лист із Бразилії» також піднімається питання протистояння місцевих аборигенів і переселенців: «Тут по лісах блукають дикі люде, / Б'ють наших і їдять. І нам те, мабуть, буде»⁵.

Отож побудова міцної держави можлива тільки на етнічних землях. У Франкових поезіях знаходимо територіальні означення меж України. Так, твір «Розвивайся ти, високий дубе» пройнятий твердою вірою у воскресіння державності: «Встане славна мати Україна, / Щаслива і вільна, / Від Кубані аж

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 45. С. 291.

² Франко І. До Бразилії. Свобода. Джерзі Ситі і Нью Йорк, 1956. Ч. 155. 15-го серпня. С. 6 ; Кравців Б. Від «Каменярів» до «Конкістадорів». Свобода. Джерзі Ситі і Нью Йорк, 1956. Ч. 155. 15-го серпня. С. 1, 6.

³ Нахлік Є. Франкові «Конкістадори»: поетизація здобувницького героїзму // Слово і Час. 2018. № 8. С. 26–32, 27.

⁴ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 45. С. 314.

⁵ Там само. Т. 2. С. 271.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

до Сяну-річки / Одна, нероздільна»¹. У поезії в монолозі персоніфікованої матері-батьківщини звучать мотиви рееміграції, суголосні біблійній оповіді про блудного сина: «Діти ж мої, діти нещасливі, / Блудні сиротята, / Годі ж бо вам в сусід на услугі / Свій вік коротати! <...> Пора, діти, добра поглядати / Для власної хати, / Щоб газдою, не слугою / Перед світом стати!»². Українські кордони окреслені й у «Святовечірній казці»: «Отсе моя держава <...>: Дністер, Дніпро і Дон, Бескиди і Кавказ <...> Судьби сповниться доля, / І швидко власть чужа пропаде з сего поля!»³. У поезії вміщено звернення й до «пастирів народа»: «Ставайте дружно всі, і згідно всі, і сміло, – / Бо ваших рук важке, святе чекає діло! / Ви – сіль сеї землі!»⁴. У творі «В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Гр[игоровича] Шевченка» також знаходимо згадки про національних провідників, котрі, на жаль, не працюють з належною рішучістю й запалом: «Я бачив їх. Безсиллям власним скуті, / Вони тремтять, ждучи ворожих стріл, / Над працею невільною зігнуті»⁵. Однак «<...> молодіж, надія України <...> Нові дороги віднайти береться». Поезії «Розвивайся ти, високий дубе», «Святовечірня казка», «В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Гр[игоровича] Шевченка» написані раніше, ніж «еміграційний» цикл «До Бразилії!». Отже, ще до масового виїзду співвітчизників за кордон І. Франко втілює у творах ідею про єднання українців на своїй землі.

У розпал еміграційної гарячки виникла поезія «Великі роковини». У художньому тексті українська ситуація, зокрема поведінка інтелігенції, яка мала б консолідувати співвітчизників для боротьби за державність, спроектована через історію про мандрівника-Енея, котрий у пошуках кращої долі «п'ятами накивав» з рідного краю: «<...> що нам ті згарища! Забудьмо Трою! / Власть-Рим і розкіш-Карфаген горою! <...> І рушили – народам на наругу! / Пішли нової матері шукать»⁶. Персонаж твору Козак-невмирака сумує за Україною, «що колись, як рай, цвила», а згодом була віддана чужинцям⁷. Але на повагу заслуговують ті, «що перед ста літами, / Як згорів наш рідний дім, / Накивать йому п'ятами / Не задумались зовсім, – /

¹ Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 52. Оригінальні та перекладні поетичні твори / редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. ; ред. тому М. П. Бондар. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 52. С. 23.

² Там само.

³ Там само. С. 36.

⁴ Там само. С. 37.

⁵ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 2. С. 398.

⁶ Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 52. Оригінальні та перекладні поетичні твори / редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. ; ред. тому М. П. Бондар. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 52. С. 173.

⁷ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка / редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 52. С. 174.



Ті під материні крила / Знов згорнулися в любові, / І бажують в рідній хаті / Рай зготовити собі»¹. Саме цим новітнім конкістадором І. Франко дає свої настанови: «Лиш борися, не мирися, / Радше впадь, а сил не трать, / Гордо стій і не корися, / Хоч пропадь, але не зрадь!»². У поезії «Великі роковини» топос батьківщини співвідноситься з традиційним для «еміграційного» тексту образом раю, відновити який можна тільки на власній території. Тому в циклі «До Бразилії!» зі співчуттям звучать слова до руського люду, який емігрував: «Що то за рай ще тобі отвираєсь / В Спіриту Санто і Мінас Джераєс»³.

Розглядаючи Франкові поезії державницького спрямування як субтексти «еміграційного» надтексту, підкреслимо, що в них значущий топос батьківщини, державність якої потрібно розбудовувати, щоб не жити на чужій території і працювати на інших. Часто згаданий топос конструюється як персоніфікований образ матері, яка закликає народ до об'єднання і здобуття незалежності («Розвивайся ти, високий дубе», «Святовечірня казка»). У творах відображені мотиви рееміграції, шукачі покращення життя на чужині засуджуються, продуктивним стає образ українця як гостя на своїй землі. Окреслюється також топос національного провідника. Образ інтелігента, який працює для народу, репрезентований у романі «Перехресні стежки» (Євгеній Рафалович) і в новелах «Батьківщина» (Опанас Моримуха), «Сойчине крило» (Хома), що зараховуємо до субтекстної периферії «еміграційного» тексту. У державницьких творах І. Франка топос національного лідера найчіткіше виписаний у філософських поемах «Іван Вишенський» і «Мойсей».

Постать Івана Вишенського віддавна цікавила І. Франка, який став одним із перших дослідників його спадщини (студія «Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність» (1892), монографія «Іван Вишенський та його твори» (1894) та ін.). У написаній у 1900 р. філософській поемі письменник запропонував художнє осмислення образу Івана Вишенського, змалювавши останній період його аскетичного життя й зацентрувавши увагу на внутрішній психологічній боротьбі героя: залишатись на Святій горі заради особистого спасіння чи повернутись до рідного краю для служіння людам. Отож у творі доволі продуктивні стійкі топоси авторського «еміграційного» тексту: чужини, батьківщини, емігранта, дороги (реальної та уявної – в думках, у мріях). Поряд із цим артикулюються мотиви рееміграції, туги за рідною землею.

¹ Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 52. Оригінальні та перекладні поетичні твори / редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. ; ред. тому М. П. Бондар. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 52. С. 176.

² Там само. Т. 52. С. 177–178.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. С. 266–267.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

На початку поеми представлено амбівалентний образ чужини – Афонської гори: «Мов зелена піраміда / на хвилястім синім полі, / на рівнині лазуровій / велетенський ізмарагд <...>» – «Скрізь тиша, і скрізь мовчання, сірий одяг, хід повільний, / і худі, понурі лиця, / непритомний, сонний вид»¹. Протиставлення зовнішнього і внутрішнього, краси земного раю і строгого, самотницького життя монахів підкреслено відповідною кольоровою гамою та акустикою. Яскраві життєствердні зелена й синя барви гори, що «шумить, пишаєсь», де звучить «музика дика» морських хвиль, «пісню грають» гірські хребти, контрастують із домінантою сірого кольору, тишею монастирів, релігійними піснеспівами: «Серед розкошів природи / похоронний спів лунає <...>»². У поемі «Іван Вишенський» семантика білого, сірого і чорного кольорів має негативне нюансування й означає зречення від світу, духовну смерть для земного буття і безпосередньо фізичну смерть. Особливим смисловим навантаженням відзначаються водночас такі художні деталі: білий березовий хрест, біла борода аскета, його одяг («в сіряці на голім тілі») і чорна пляма як маркер чернечої печери: «Простий хрест, в корі береза, / а від моря вітер віє / білу бороду старечу / по березі розвіва»; «В тій скалі з долини видно / штиригранну чорну пляму, / мов печатку величезну, / в половині висоти. // Се є вхід в живу могилу, / у печеру пустельницьку <...>»³. У поемі образ келії аскета має виразний танатологічний потенціал. Печера співвідноситься з топосом могили, а посвячення монаха на «остатній ступінь» нагадує поховальний обряд: «І перехрестився старець, / над безодню вийшов сміло, / сів і звільна став спускатися / у страшенну глибіню»; «<...> це вчора звався Вишенський, / а сьогодні вмер для всіх»⁴. У бориславському циклі, який розглядаємо як субтекстну периферію «еміграційного» надтексту І. Франка, образ ями – це невід'ємний локус чужини, пов'язаний із місцем загибелі, вбивства, самогубства, втілення пекла загалом. У творах про Борислав ріпницька яма асоціюється з могилою, а сходження під землю подібне до поховання: «Щодень кожний з них бачить те саме: спускається чоловік до ями, – і щодень те саме важке, гнетуче чуття здавлює душу, щодень вертає думка: “Ось спускаємо до гробу живого чоловіка!”» («Воа constrictor» (1884))⁵.

У творі «Іван Вишенський» оригінально змодельований притаманний для еміграційного дискурсу топос нетривкого раю на чужині. З огляду на християнський вимір художнього простору поеми райська краса природи Афону ігнорувалась аскетами, котрі жили за суворими законами монастирського уставу, відмовлялись від усього земного з метою спасіння

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка / редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 3. С. 50–51.

² Там само. С. 50, 55.

³ Там само. С. 55–56.

⁴ Там само. С. 53, 58, 60.

⁵ Там само. Т. 14. С. 412.



душі й отримання раю небесного. Однак Франків герой-емігрант згадав про батьківщину, що постала в амбівалентному образі раю / пекла: *«Та невже ж та Україна – / сей квітчастий рай веселий, / се важке, кроваве пекло – / це для мене не чужа?»*¹. Як інтелігент, котрий намагався допомагати своєму народу, Вишенський наголосив, що співвітчизники, на жаль, не оцінили належно його працю: *«Ах, і чи то не ранила / мою душу їх невдяка, / непокірність і зневага, / нетямучість їх тупа?»*². Але аскет усе ж вирішив поїхати до рідного краю на прохання українців. У творі знаходимо традиційний для еміграційного контексту образ листа з батьківщини. Саме він спонукав Івана Вишенського, якому хрест був *«одиноким вітчизною»*, пожертвувати ідеєю власного спасіння і зважитись на рееміграцію: *«Слухай, рідна Україно, / стара мати-жалібниця, / голосом плачливим кличе / своє любеє дитя <...> Поспішай спасати матір! / Може, голос твій і ум твій / все поверне на добро»*³. Відтак у поемі представлено топос дороги як омріяної мандрівки аскета додому: *«Шлях мостить у край далекий, / Через гори і долини / аж на рідную Вкраїну, / а тим шляхом думи шле»*⁴. У творі знову з'являються біблійні образи раю і пекла, що для персонажа корелюють з афонським простором: *«І яке ти маєш право, / черепино недобита, / про своє спасення дбати / там, де гине мільон? <...> адже ж рай тоді для тебе / пеклом стане! Сама думка: “Я міг їх порятувати!” – тобі з неба зробить ад!»*⁵. Іван Вишенський просив у Бога чуда, а отримавши обіцяне, відчув наче *«райські пахощі святі»* (отже, щастя може дати тільки батьківщина, хоча б думка про неї): *«Він нічого вже не бачив, / Тільки шлях той золотистий / І ту барку ген на морі – / і ступив і тихо щез»*⁶.

З огляду на еміграційний контекст вважаємо за необхідне зарахувати поему «Іван Вишенський» до корпусу Франкових творів на тему еміграції як периферійний субтекст, що розкриває нову грань проблеми. Автор змодельовав, як інтелігент залишив батьківщину, до того ж обрав аскетичний спосіб життя, тобто внутрішню еміграцію на чужині, але згодом вирішив повернутися для служіння народу.

Поему «Мойсей» І. Франка також доцільно розглянути в просторі авторського «еміграційного» надтексту. Пролог до твору пройнятий вірою автора у відродження української держави: *«Та прийдеш час, і ти огнистим видом / Засяєш у народів вольних колі, / Труснеш Кавказ, вперешешся Бескидом, // Покотиш Чорним морем гомін волі / І глянеш, як хазяїн домовитий, / По своїй хаті і по своїм полі»*⁷. Основна частина поеми, ґрунтована на біблійній

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 3. С. 68–69.

² Там само. Т. 3. С. 69.

³ Там само. С. 73, 76.

⁴ Там само. С. 69.

⁵ Там само. С. 79, 80.

⁶ Там само. С. 83.

⁷ Там само. Т. 5. С. 214.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

історії та співвіднесена водночас із реаліями України, має особливий еміграційний вимір. Наскрізний у творі топос дороги, визначальний передусім для старозаповітних подій, що стали предметом художньої репрезентації. Праотець Авраам, який був родом із Месопотамії, переселився до Ханаану, що відтоді може трактуватись як юдейська батьківщина. Він і його син та онук – Ісаак і Яків – залежали від ханаанських правителів міст. Отже, здобуття справжньої самостійності було ще далеко попереду. І. Франко в поемі «Мойсей» згадує про праотців єврейського народу, лишаючи державницькі підтексти: «*Чи то він (Єгова – О. Ш.) для спокою призвав / З міста Ур та з Гаррана / Авраама і плем'я його / На луги Канаана?*»¹. Син Якова Йосип через підступ братів був проданий у єгипетське рабство. Але він пробачив своїм рідним і, ставши довіреною особою при дворі фараона, покликав їх до Єгипту. Юдейський народ перебував у цій країні понад три тисячі років. Пророк Мойсей вивів євреїв до Ханаану. Цю мандрівку, що тривала сорок років, можна трактувати як рееміграцію до рідного краю і як важливу державотворчу місію – здобуття ханаанських земель, колишньої батьківщини. У вказаному контексті в поемі привертає увагу образ єврейського народу-мандрівника, який для автора нагадує співвітчизників: «*<...> У батьківщині своїй він гість / І всесвітній кочовник*»². Тому на основі топосу власне емігранта розбудовується топос емігранта на своїй землі, у залежній від інших країні. Топос дороги зазвичай асоціюється з труднощами й небезпеками. У поемі зазначено, що багато євреїв помирало на шляху до нового краю: «*Скільки люду в пустині лягло! / Ті піски і ті скали / Сотням тисяч Ізраїля синів / Домовиною стали*»³. У «Листі із Бразилії» у розповіді про загибель галицьких переселенців по дорозі до Південної Америки та безпосередньо на чужині теж представлено символічне число сорок: «*Було нас сорок, є ще вісімнадцять*»⁴.

Образ батьківщини в поемі «Мойсей» змальовано як «чудовий обіцяний край»⁵. Але євреї, стомлені від виснажливої, довгої подорожі пустелею, поступово втрачали віру в необхідність здобуття Палестини, яка стала для них недосяжною мрією, маревом: «*Сорок літ сапфіровий Йордан / І долина пречудна / Їх манили й гонили, немов / Фата-моргана злудна*»⁶. Юдеї у всіх нещастях звинуватили власного провідника Мойсея, якому в пориві гніву було винесено жорстокий вирок: «*<...> Най опльований буде всіма / І побитий камінням*»⁷. У Стародавній Іудеї побиття камінням було способом розправи з

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 221.

² Там само. С. 227.

³ Там само. С. 231.

⁴ Там само. С. 271.

⁵ Там само. С. 215.

⁶ Там само. С. 215, 217.

⁷ Там само. С. 218.



людьми, які вчинили тяжкий злочин. Мотив побиття камінням оприявнений в інших творах «еміграційного» тексту І. Франка і пов'язаний із топосом батьківщини. У новелі «Батьківщина» розгнівані селяни закидали камінням Опанаса Моримуху, який надто дешево продав свій ґрунт жидові та поїхав із села. Його вчинок розцінювали як зраду. Мойсей був приречений на побивання камінням, тому що євреї ще не досягнули обіцяного краю. Відповідно образ каменя як символ гріха, відступництва, нереалізованості обіцянок антитетичний до топосу батьківщини – уособлення раю.

В еміграційному просторі поеми «Мойсей» вагоме значення має постать провідника народу. Саме пророк Мойсей, котрий закликав юдеїв покинути Єгипет і вирушив із ними до землі обітованої, заклав підґрунтя майбутньої державності. Він звертається до Бога зі словами: «Сорок літ я трудився, навчав, / Весь заглиблений в тобі, / Щоб з рабів тих зробили народ / По твоїй уподобі»¹. Але й натхненний пророк потрапив у полон сумніву щодо важливості своєї праці, її місійності, адже євреї ще не увійшли на землі Ханаану. У творі основне місце відведено відображенню внутрішнього конфлікту Мойсея, його рефлексіям під час передсмертного звіту собі та Богу. Провідник, який завжди мав чіткий вектор подорожі, втратив орієнтир: «Моя планета блудна, я лечу / В таємничу безодню <...>»². Акцентована в наведеній фразі художня деталь блудної планети вказує на ще одну біблійну паралель – притчу про блудного сина, особливо актуальну в еміграційному контексті й репрезентовану у Франкових художніх творах, зокрема в згаданій поезії «Розвивайся ти, високий дубе». Головні персонажі новел «Батьківщина» і «Сойчине крило» також повертаються з блудної дороги: Опанас після смерті Киценьки береться за вчителювання в рідному селі, що колись покинув. Маня через три роки поневірянь за кордоном приходиться до Хоми.

Шлях Мойсея до розчарування мав кілька етапів. Спочатку від пророка відвернувся власний народ, збурений підступними промовами Авірона й Датана. А згодом його випробовував на стійкість демон пустелі Азазель. Мойсей не піддався двом першим спокусам, але впав у третій. Азазель звинуватив пророка в гордині, наполягав, що він видавав свої власні бажання «за веління Єгови»³. Друга спокуса в образі ласкавої матері ілюструє тезу про детермінізм історичних процесів, марність боротьби і змагань, яким протиставлене особисте щастя. Демон розповідає про Ханаан: «Ні шляхів тут широких нема, / Ні до моря проходу! / Де ж тут жить, розвиватися, рости / І множитися народу?»⁴. Однак Мойсей заперечує йому, не втрачаючи надій на

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 242.

² Там само.

³ Там само. С. 247.

⁴ Там само. С. 255.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Боже провидіння. Отже, що притаманно для «еміграційного» тексту, топос батьківщини в поемі корелює з образом земного раю, який амбівалентний і може набувати рис пекла. Топос раю розвінчується в третій спокусі Азазеля, який відкриває майбутнє держави євреїв: «Ось гебррейське царство! Що сліз / Коштуватиме й крові! / А заважить у судьбах землі, / Як та муха волові. // І не вспіє воно розцвісти, / Й розлетиться на часті, / Щоб у пащу могутніх сусід / Часть за частю упасти»¹. Отримавши цей плід знання, Мойсей зрікається Бога, розуміючи, що, як стверджує Ю. Шевельов: «Раю на землі нема й ніколи не буде. Жертви сучасного будуть помножені жертвами майбутнього»². Тому топос земного раю остаточно підірвано.

Проте в поемі реалізовано філософське перекистатування топосу батьківщини і раю загалом. Бог, з'явившись до Мойсея, розкрив глибокий сенс місійного завдання пророка і справжнє значення обітованої землі. Виявляється, цінність батьківщини не в матеріальному вимірі, а у сфері духу: «Хто вас хлібом накормить, той враз / З хлібом піде до гною; / Та хто духа накормить у вас, / Той зіллється зо мною. // Ось де ваш обітований край, / Безграничний, блистячий, / І до нього тилюдям моїм / Був проводир незрячий. // Ось де вам вітчизна осяйна, / З всіх найкраща частина! / Лиш дрібненький задаток її / Вам отся Палестина»³. Пророк єврейського народу інтуїтивно відчував цю істину, але в силу своєї людської природи похитнувся у вірі після руйнування ідеалізованого матеріального образу вітчизни: «Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав / У незламнім завзяттю, – / Підеш ти у мандрівку століть / З мого духа печаттю»⁴. Ю. Шевельов резюмує, що Мойсей «кликав гебреїв до Палестини, яка сама в собі мало чого варта. Але безмірно вартісний був порив до неї, бо він творив духові цінності і творив передумови до творення їх у майбутньому. Раю нема, але рай є – у поступі, у русі, у творчості <...>»⁵. Пролог до поеми теж возвеличує дух, який у трактуванні І. Франка – запорука успіху державотворчого процесу: «Вірю в силу духа / І в день воскресний твого повстання»⁶. У новелі «Батьківщина» теж переосмислено знаковий еміграційний топос батьківщини, що раніше асоціювався з конкретною

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 256.

² Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Третя сторожа. Балтимор–Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 116–143, 125.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 261–262.

⁴ Там само. С. 237.

⁵ Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Третя сторожа. Балтимор–Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 116–143, 126–127.

⁶ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 212.



територією. У творі актуалізовано поняття «*батьківщини в душі*», пов'язане з національним самоусвідомленням особистості.

Вагоме семантичне навантаження в поемі надано образу молоді, якій і належить розбудувувати державність. Єврейські діти завжди вирізнялись із-поміж загалу дорослих, тому було зрозуміло, що вони – майбутнє країни: *«Та дрібна дівтора по степену / Дивні іграшки зводить: / То воює, мурує міста, / То городи городить»*¹. Саме в середовищі молодого покоління емігрантів пролунав оптимістичний, сповнений віри в перемогу заклик до бою: *«Ще момент – і Єгошуї крик / Гірл сто тисяч повторить; / Із номадів лінивих ся мить / Люд героїв сотворить»*². Енергійне слово може піднести дух і перетворити кочівників у державну націю. Так втрачається статус емігранта. Не випадково в завершальному розділі поеми «Мойсей» оприявнений образ болота (*«Задуднять – і пустині пісок / На болото замісять <...>»*) – властивий «еміграційному» тексту символ безґрунтя, антитетичний до топосу батьківщини й особливо продуктивний у бориславському циклі³. У болото перетвориться пустеля, де євреї мандрували сорок років, що свідчить про завершення їх поневірян і отримання довгоочікуваного ґрунту – землі обітованої. Це нелегке завдання, але головне, щоб міцнів дух, який веде до мети: *«І підуть вони в безвість віків, / Повні туги і жаху, / Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху...»*⁴.

Змістове наповнення і настроєвий план поеми увиражені специфічною ритмікою. Терцинна строфіка прологу підсилює урочисту тональність твору. Основна частина поеми написана анапестом, що кодує наскрізний хронотоп дороги, майстерно відображає перипетії складної подорожі – виснажливої фізично й морально. Топос дороги в поемі «Мойсей» поліваріантний, наснажений філософськими підтекстами. Це не лише рух у напрямку обіцяної батьківщини, а й символічний шлях: до власної сутності, катарсису. У поемі продемонстровано, що після помилки, кроку на хибний шлях приходять каяття і можливість повернення на істинну дорогу. Мойсей піддає сумніву Божий промисел, але розкаявся. Він очікував побачити Творця серед блискавок, грому, граду й дощу, однак зустрів у теплому вітрі, тому що був прощений: *«І в тім леготі теплім була / Таємничая мова, / І відчув її серцем Мойсей: / Се говорить Єгова»*⁵. Подібно змодельована мить катарсису й у новелі «Сойчине крило», створеній тоді, коли й поема «Мойсей», – у 1905 р. Марія-Сойка після кількох років блудного життя написала до коханого: *«Тямиш той чудовий уступ у Біблії: степом проходила буря, та в тій бурі не*

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 5. С. 215.

² Там само. С. 264.

³ Там само. С. 264.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 259.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

було Єгови. <...> Та коли прояснилося, і засяло сонце, і повіяв легесенький легіт понад цвітами – глянть, і в подуві того леготу був Єгова. Отак і я тепер <...> чую щось таке, мов той містичний легіт. <...> Почуваю потребу висповідатися»¹. Порівнюючи згадані поему й новелу, Ю. Шевельов зазначив: «Сенс життя – рух, сенс життя – життя, в його безупинності. Як “Мойсей” був поемою подоланого сумніву (Зеров), так і “Сойчине крило” є подоланням скепсису й сумніву й зречення»².

Поема «Мойсей» займає чільне місце серед периферійних субтекстів національно-соборницького спрямування корпусу «еміграційних» творів І. Франка. У ній окреслено паралель між історією євреїв, які сорок років ішли до обіцяної землі, та складними перипетіями державотворчого процесу на теренах України. У поемі нових семантичних нюансів набувають стійкі еміграційні топоси – дороги, батьківщини, мандрівника. Акцентовано домінантність цінності духу для нації на противагу означенню країни лише в територіальному аспекті, позаяк рай на землі недосяжний. Вартий уваги топос емігранта у своєму краї, що потрапив під владу інших держав. І, звичайно, визначальний образ національного лідера, втіленням якого постає пророк Мойсей – alter ego автора.

Таким чином, комплекс національно-державницьких творів І. Франка формує специфічну субтекстну периферію «еміграційного» тексту. Звичайно, у цих творах репрезентовано дещо відмінну від традиційної модель еміграції. У них звучать насамперед рееміграційні мотиви, виразна героїчна патетика. Вказані тексти орієнтовані на державотворче завдання українців – здобуття й розбудову батьківщини, щоб із номадів, емігрантів на власній землі стати сильною нацією. Тоді втратить актуальність альтернатива виїзду за кордон як єдиного порятунку. Ключова постать державницького «еміграційного» субтексту – провідник, який консолідує народ у націю (Мойсей, Іван Вишенський, колективний образ конкістадорів-завойовників). Франкові твори національно-соборницького спрямування на рівні художнього коду і змісту пов'язані з ядерним циклом «До Бразилії!» та іншими периферійними субтекстами, з якими конструюють оригінальну авторську візію еміграційної проблеми.

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 22. С. 70–71.

² Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Третя сторожа. Балтимор–Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолюскіп» ім. В. Симоненка, 1991. С. 116–143, 130.



1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»

У 2021-му минуло 35 років Чорнобильській трагедії. З цієї нагоди в Україні відбулася низка тематичних заходів. Так, Платформа культури пам'яті Минуле/Майбутнє/Мистецтво ініціювала форум «Зона (не) відчуження», на якому спеціалісти різних сфер обговорювали проблему пам'ятання Чорнобиля. Започатковані дискусії висвітлили низку соціальних і соціокультурних проблем у контексті політики та ідеології, а також культури пам'яті. Зокрема, одна з таких дискусій між істориком, професором Гарвардського університету й автором одного з найгрунтовніших досліджень історії Чорнобильської катастрофи «Чорнобиль: Історія трагедії» Сергієм Плохієм та докторкою філософських наук, професоркою кафедри філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова й кураторкою проєкту Минуле/Майбутнє/Мистецтво Оксаною Довгополовою спроектувала проблеми пам'яті на світовий контекст травматичного досвіду. Так, С. Плохій зазначив, що в Україні і поза її межами, зокрема в Європі та в Америці існують нині різні уявлення про Чорнобиль як травматичний досвід. Для України Чорнобиль «став ознакою нашої віктимності: Чорнобиль – це те, що хтось нам зробив. І цю травму ми несемо, ми пригадуємо, ми пам'ятаємо <...>. Тобто це така ідея великої трагедії, і ми – виключно жертви», тоді як для «західної аудиторії питання про віктимність не стоїть», – підкреслив дослідник і наголосив, що пам'ять про Чорнобиль – це попередження сьогодні й завтра¹. Заслуговує на увагу те, що Міністерство культури та інформаційної політики України наприкінці 2021-го р. у відповідь на внесення Чорнобильської зони до списку світової спадщини ЮНЕСКО вирішило створити «ціннісну рамку», яка визначала б роботу з пам'яттю про Чорнобиль в Україні. Оксана Довгополова, співавторка концепції комеморації аварії на ЧАЕС і член відповідної робочої групи, наголосила на тому, що через Чорнобиль Україна може нарешті заговорити зі світом зрозумілою йому мовою. Водночас вона звертає увагу на те, що пам'ять про Чорнобиль розкладається на кілька полицок, оскільки досі «немає спільної візії, спільного поля, в якому ми обговорюємо цю подію»². На її думку, аварія на ЧАЕС «провалилася між наративами, вона не була нормально наративізована». Але ж наша свідомість працює так, що ми «маємо вписати подію в якийсь сюжет, щоб навіть мати змогу про неї

¹ Як працювати з пам'яттю про Чорнобиль: дискусія із Сергієм Плохієм // Лівий берег. URL : https://lb.ua/culture/2021/06/15/487079_yak_pratsyuvati_z_pamyattyu_pro.html (15.06.2021).

² Довгополова О. «Через Чорнобиль Україна може нарешті заговорити зі світом зрозумілою йому мовою»: Лівий берег. URL : https://lb.ua/culture/2021/04/26/482098_oksana_dovgoplova_cherez.html (26.04. 2021).



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

розповідати. Чорнобиль залишився без власного унікального сюжету»¹. Дослідниця вказує, зокрема, на те, що розповідь про героїзм ліквідаторів вписалася в наратив «Великої вітчизняної», відтак метафори війни «проти світового зла» постійно використовуються в спогадах, зокрема й тих, хто був у той час дітьми. Пояснює вона це тим, що під час читання документів зрозуміла, що ми досі виконуємо настанову КДБ 1986 р. – розповідати «про Чорнобиль нічого, окрім як про ліквідаторів», унаслідок чого ми значною мірою втрачаємо «розуміння агентності українського суспільства в розпаді СРСР». Тому й актуалізує завдання «артикулювати пам'ять про Чорнобиль людською мовою і через сучасну оптику»². Зокрема, вона звертає увагу на те, що після Чорнобиля ми навчилися розуміти, що природа може показати нам патерни, яких ми раніше не усвідомлювали, а держава має формувати оптику відповідальності, «яка має заступити оптику жертви»³.

Ця розлога преамбула щодо соціокультурних сенсів суспільних проблем, пов'язаних зі стратегією та культурою пам'яті, дає підстави апелювати до тієї гуманітарної царини, де здобуто помітних результатів. Адже маємо величезну спроможність через топіку як часопросторову присутність (за Е.-Р. Курціусом) адаптувати культурну свідомість до сприйняття іншої/інакшої реальності, формування інваріанта певного локусу «образу світу» як окремого конструктивного досвіду. Звісно, найбільш зрозумілою в цьому контексті була й залишається мова культури, зокрема літератури, яка пропонує найбільш доступну й зрозумілу оптику, оскільки ця оптика занурена в глибинні, екзистенційні проблеми. І зовсім не жертвою постає героїня нового роману Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»⁴, котра, звісно ж, має цілу низку своїх попередників і попередниць – персонажів творів, написаних раніше. Найперше, що спадає на думку, це твори, народжені майже по «гарячих слідах», як-от: «Марія з полином у кінці століття» Володимира Яворівського, «Жінка в зоні» Світлани Йовенко, поема Івана Драча «Чорнобильська Мадонна» та ін. З пізніших – віддалено, не через тематику, а «на рівні фактури» – «Воцек» Юрія Іздрика, де багатозначність постає проявом «справжнього чорнобильського постапокаліптичного тексту» (Т. Гундорова), з недавніх – п'єса українського драматурга Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів»⁵ та її вистава під назвою «Баба Пріся» Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки режисера Олексія

¹ Довгополова О. «Через Чорнобиль Україна може нарешті заговорити зі світом зрозумілою йому мовою»: Лівий берег. URL : https://lb.ua/culture/2021/04/26/482098_oksana_dovgopolova_cherez.html (26.04. 2021).

² Там само.

³ Там само.

⁴ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022.

⁵ Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури: Дискурсус, 2015. 275 с. ; Вергеліс О. Життя драми // Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури, 2015. С. 5–10.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



Кравчука, проаналізована Ларисою Горболіс у контексті інтермедіальних студій¹ (п'єса також іде в Київському академічному експериментальному театрі «Золоті ворота» (режисер Станіслав Жирков) разом із «Молодим театром»; виставу було представлено в Сумах на IV фестивалі «Чехов фест» у травні 2016 р. та ін.), а 2018 р. в український прокат вийшла екранізація цього твору під назвою «Брама» (режисер Володимир Тихий). Головна героїня п'єси Павла Ар'є, зазначає Лариса Горболіс, не лише адаптувала своє життя до радіації, а набула багаторічний досвід перебування в зоні. Ба більше: *«Радіаційна зона так і не стала для неї зоною, тією штучно відмежованою територією, як її визначила влада, бо це її, баби Прісі, рідна земля – хвора, забруднена радіацією, занехаяна й зневажена владою, але рідна <....> Земля дає сили, наснажує енергією, підтримує її цілісну натуру. Зона не знищила її автентичності; попри обставини, вона залишилася самотньою – її справжність виявляється в єдності з природою, в апелюванні до завжди запитаних народних вірувань, традицій, обрядів, ритуалів»². Значною мірою Харита – головна героїня роману Теодозії Зарівної «Мовчання цезію» – нагадує героїню п'єси Павла Ар'є, вона так само може повторити слова баби Прісі: *«Я тут все життя живу, бачу все, помічаю все»³*, як і маємо підстави достосувати характеристику баби Прісі Ларисою Горболіс й щодо самої Харити. Однак наразі не йдеться про жодне порівняння цих творів: один із них уже має певну історію присутності в українському культурному просторі, зокрема мультимедійну, інший лише входить у цей простір через оприлюднення самого тексту й перших рецензій у мас-медіа. Оскільки дослідження художнього простору у фокусі топосу відсилає також до таких термінів, як хронотоп, архетип, універсалія, символ, мотив, образ, можна сказати, що цих яскравих персонажів найбільше споріднює архетип «старої мудрої жінки», а також обставини мешкання у зоні відчуження, однак це різножанрові й різновекторні твори, що мають кожен свою мову донесення ідеї невідречення від рідної землі і кожен свою систему знакових кодів прочитання тексту й підтекстів. Ці коди в романі «Мовчання цезію» прочитуються на рівні двох епіграфів: перший – біблійний: *«ось виганяєш сьогодні мене з цієї землі, і я ховатимуся від лиця Твого. І стану втікачем та заволокою на землі, і буде – кожен, хто стріне мене, той уб'є мене»* (Книга Буття 4. 14) та другий – рядки з протоколу дільничного міліціонера *«...Неподалік від хати потерпілої було знайдено тіло чоловіка із рваними ранами в горлі, а поверх нього – неживого вовка з ножем в області серця.**

¹ Горболіс Л. М. Образи п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів»: інтермедіальний вектор дослідження // Літературознавчий процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. : О. Є. Бондарєва, І. Р. Бунятова та ін. Київ, 2019. № 13. С. 106–110.

² Там само. С. 107.

³ Ар'є П. Баба Прісія та інші герої. Брустури, 2015. С. 61.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

*Смерті, схоже, наступили одночасно»*¹. Вони розколюють світ тексту на два різні світи: сакральний та профанний, які, попри цей нібито просторовий поділ є рівновеликими й органічно взаємозалежними, кожен зі своєю структурою топосів/антропосів.

Загалом виникає відчуття, що у своїх художніх пошуках письменниця інтуїтивно орієнтувалася на засади соціальної топології, де саме поняття «топос» тлумчиться як *місце*. *Місце* або ж, за Ж. Деррідою, хора (грецьк. «місце», площа/ділянка/область/край) завжди зайняте, воно має свою специфіку, позначену певною конкретністю функціонування людини – і ця специфіка набуває назву *зона*. Адже середовище існування головної героїні – місце осілості, що набирає сенсів рідного дому, який неможливо промінати ні на що інше. Це обжите героїнею *місце* й проектує її уявлення про просторово-часові взаємозалежності у царині звичного буття. І завдання письменника тут – «зірвати» з цього локалізованого топосу «маску анонімності» (саме таку внутрішню сутність приписує топосам Е.-Р. Курціус). Тож ці перші, дихотомічні коди програмують ту іпостась топології, що визначає спосіб просторово-тілесного опису соціального буття такого унікального топографічного локусу на мапі України, яким є чорнобильська зона як *особливе місце*. Так само письменниці належало знайти «золотий перетин» між тим, що Н. Тамарченко вважає сталістю значень топосів (простежуючи їхню відносну незалежність від контексту твору), а Є. Халізев приписує їм статус статичності, вважаючи їх універсальними структурами, не оминаючи при цьому емоційного компоненту. Саме цей компонент, що виражається через трагічне, а також ремінісценції щодо моральних категорій добра/зла та інших чеснот великою мірою присутній у прозі Теодозії Зарівної.

Це антрополого-соціальний психологічний роман, у центрі якого – звичайна людина, закинута долею у непросту ситуацію постчорнобильського виживання, ситуацію межову – за всіма ознаками екзистенційної філософії. Авторка простежує нелегкий психологічний (та й фізичний також) шлях своєї героїні від першого стану заціпеніння до, умовно кажучи, духовного пробудження: *«Перші дні після повернення до порожнього села були, ніби в чаду. Зацьковано оглядалася навколо, мовби не вірила тому, що бачила. Здавалося, це триває і триває дикий сон, і нема нікого, аби зайшов до її кімнати, грюкнув чимось до підлоги, відром чи поліном, і крикнув: «Скільки можна спати, Харито, корова недоєна, шмаття на сонці пересохло, кури грядки перерили – вставай!». Але ніхто не входив, ніхто не будив, нікому до неї не було жодного діла і жодної-жоднісінької зачіпки. Бо довкола тільки мліли прив'ялі від засушливого літа рясні бур'яни, часом якийсь перестрашений кіт зверещить з котрогось стовбура чи паркана і перелякано вмовкне, витріщивши очі – кінець світу прибирав його подобу і волав тонко та несамовито, мов дув*

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 7.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



у свою останню трубу. Господи, дай втриматися при здоровому глузді, дай зрозуміти твої немилосердні плани і твої покари. Сірники берегла, бо і втямити не могла, де їх тут узяти, старі газети, що тримала на розпал у кухні під припічком, скоро скінчилися»¹.

Комплекс проблем, пропущений авторкою через засади соціальної топології, антропології та психології, витворює виразне художнє полотно цього роману, написаного під кутом зору саме соціальної топології як модусу просторово-тілесного опису соціального буття в сучасній філософії, де *топос* актуалізується в усіх його варіаціях і модифікаціях. У фокусі топологічної онтології і соціальної топології як «місцерозвитку» (так розглядає місцевість М. Гайдеггер: як місцеутворювальний процес – *спів-дію*), що передбачає єдність природи, людини (її діянь, зокрема, історичного поступу) і духу (зокрема й художнього слова), актуалізованих поняттям «спів-дія», постає нібито звичайна, а насправді геть неординарна доля головної героїні. Важливою для соціально-психологічних проекцій системи топосів Теодозії Зарівної залишається також теза М. Гайдеггера, згідно з якою у просторі криється *просторінь*, тобто потенціал того, що розпросторюється – у головної героїні це все, що за порогом дому. У цій романній системі переважають топоси пролонгованої дії, що, відповідно, мають свою ієрархію цінностей та інтересів, – вони й виконують функцію місцеутворювального процесу: йдеться про окремо взяте «буття-в-місці» (за Ж-Л. Нансі). Цей процес «збирання» різних компонентів (топосів) в одному просторовому фокусі здійснюється завдяки їхній взаємодії, яка волею письменниці має чітку лінію послідовності й взаємозалежності довкола провідної ідеї: місце людини в обраному нею просторі як фізичне й духовне проживання у взаємодії та розвитку діє за власними законами співбуття. Місце буття «тут-і-тепер» як наскрізний топос роману, власне, набуває в романі статусу екзистенційної події (на статусі топосу як події, в процесі якої «здійснюється» людина, наголошує, зокрема, також М. Гайдеггер), – основної події буття. Її одухотвореність буттям ґрунтується на осілості, відданості, нерозривності, традиційності, непроминальності добра. Оскільки ж сукупність топосів промовляє про «внутрішню впорядковану сукупність»², структуровану *топосом авторської свідомості*, на наших очах розгортається процес самоусвідомлення героїні, котра відчуває себе в «сродному» місці не гостем, а мало не деміургом. Власне, авторська система топосів, використовувана Теодозією Зарівною, вкладається в буттєву модель національної ментальності української

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 61.

² Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Київ, 2008. С. 361.



людини, окреслену Сергієм Кримським символіко-тематичною тріадою Дім-Поле-Храм¹.

Топос, за Яніною Абрамовською, репрезентує себе як «складник тексту, так і одиницю репертуару»², а його дослідження потребує постійного «перенесення ваги з площини репертуару в площину тексту й назад»³. Письменниця доволі концептуально формує фізичний простір наративу за допомогою системи топосів, що вибудовують фактуру твору в рамках «репертуару». Вони наповнюють наскрізними сенсами простір мисленнєвий, насичений глибокими рефлексіями, цікавими деталями, доступними уважному оку й багатій авторській уяві. Фактично в цьому «репертуарі» майже немає топосів ситуативних – переважно йдеться про *топоси пролонговані*, що набирають сенсу мало не вічних, принаймні непорушних, деякі з-поміж них переходять у статус сакральних. Ба більше, роман структуровано через цілу систему топосів (особливо акцентованих «місць», як-от: *хата, ліс, церква, дорога, бібліотека, Вавілон* тощо) не тільки тематично, а й текстуально – вони ж водночас виконують роль зримих метафор для характеристики місць і психологічних станів головної героїні.

Найпершими сакральними «місцями» постають хата й церква: «**ХАТА** глипала з-поза Харитиних плечей на світ синіми вікнами докірливо і якомсь жалісно, мов літній пес, котрий вже ледве дихав»⁴. Однак авторка поширює свої сакральні відчуття, використовуючи згаданий вище спосіб моделювання простору, означений М. Гайдеггером як потенційна *просторінь* (тобто потенціал розширення і території і, відповідно, відчуттів та рефлексій), й на інші топоси, як-от *топос саду*: «А ще допомагав їй материн сад. Він трохи урівноважував великі несправедливості світу і полегшував чималу образу, котру носила з собою, мов камінь, вдень і вночі, часом не хотіла би її знати. Але не мала вибору, тому шукала, чим би бодай трохи заглядити оту свою щоденну війну, на котру була приписана у строгій небесній книзі. І хоч одні дерева не давали жити, інші те життя подовжували: ними були мешканці її химерного саду, схожого на ляльковий і трохи казковий, бо всі гілки були обвішані різнокольоровим добром: кожна мала свій цвіт і свій плід. Заходила у нього, піднімала очі і не могла їх опустити. Була якась гіпнотична магія у старих, обліплених ясно-зеленим кучерявим мохом плодкових деревах. Вона могла тут глибше дихати, чіткіше думати, згадувати імена і дати, так ніби сирий запах ветхого саду знімав намул і леп довгих років, скидав надмірний

¹ Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ, 2008. С. 291–300.

² Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ–початок ХХІ ст. Київ, 2008. С. 361.

³ Там само.

⁴ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 11.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



вік і зменшував облудність образу навколишнього світу, його вибіркову легковажність і абсурдну ворожість»¹. Власне, це суголосне трактуванню філософа: «У широкому плані символіка концепту «Дім» означає святе довкілля буття людини, в якому вона (як хазяїн оселі) може займати чільне місце <...> Символ «Дім» характеризує антропоцентричне буття від сім'ї до національної солідарності. «Дім» – це ніша людини в Універсумі»². Ба більше, письменниця доволі переконливо показує саморушійність цього процесу розпросторювання буття: *«ЛІС підступив до неї не одразу, а якось тихо і крадучись. Але коли звернула на нього увагу, він уже був усім. Берези перли, мов списи крізь орну землю, врізаючись в неї і розколюючи вже на власні маленькі території, виповнені грядущим корінням, котре ніхто не здолає повирубувати, і з кожним днем воно облутуватиме ґрунт дерев'яними шупальцями глибше і глибше, витісняючи все, що траплятиметься у нього на шляху. Злодійські пагони були її ворогами у других – після вовка. Вони робили невидимим усіяке живе створіння поміж безлюдних околиць. Інколи, на перших початках, тішилася, що маскували її від всюдисущих людських очей, нині ж ставали пастками, у яких орудували звірі, ніби у себе вдома. Новий ліс присунув нові загрози під сам поріг. Здавалося, сама природа мстилася цими хащами і цими зайшлими деревами. Бо так яскраво, ніби кіно у власній пам'яті, стояла перед її очима картина літнього пекла, коли температура сягала сорока градусів і гул величезних тягачів плавив мізки цілодобово: виглядало, ніби всі походили з розуму, бо машини валили дерева стіною, без розбору: і кількарічні, молоді та гнучкі, і старі, величезні і сильні, котрі, здавалося, не піддадуться натискові металу, міцно вчепившись у ґрунт»³.*

Топоси, що характеризуються певною межею/стикуванням, не тільки розділяють простір місцевості/розповіді/тексту, а й поєднують різні наративні частини твору в одне ціле, переводячи читача з одного просторового кластеру/духовного стану в інший. Увиразнюючи топоси села, природи, усі разом вони утворюють неповторний індивідуальний світ постапокаліпсису, який нібито слабка, а насправді сильна своєю волею жінка намагається олюднити й одухотворити. «“Місця” стягують життя людини в певній відправній для неї точці, де вона знаходить себе, чесно відповідаючи на запитання, що розпочинаються зі слів «для чого?» (адже тільки в цих ситуаціях і здобуваються істинні сенси буття). При цьому «місце» <...> не може бути «загальним», подібно до того, як в логіці і риториці інтерпретується «загальне місце» (щось усім відоме, що всіма розуміється однозначно), що веде, до речі, своє походження від того ж слова «*topos*». В дискурсі про місце

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 10.

² Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ, 2008. С. 292.

³ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 18.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

загальні підходи, прийоми до тлумачення одного й того ж не спрацьовують, оскільки «topos» як «загальне», таке, що навіть розділяється з іншими, завжди буде залишатися тільки «моїм». Моя бібліотека, мій музей, мої – архів, школа, вулиця, базар; мої – поле, ліс <...>. Оскільки це я переживаю дійсність цих «місць» як рідних і близьких, в мені народжуються почуття та ідеї, жалі й сподівання, які ніхто не може передати»¹. Але ж надзавдання письменника якраз і полягає в тому, щоб усе це передати переконливими художніми засобами.

Тому в цій оптиці значну роль відіграє, скажімо, бібліотека, через топос якої авторка апелює і до сучасного, і до минулого своєї героїні, висвічуючи цим якяскравим прожектором внутрішні переживання Харити: *«БІБЛІОТЕКА стала невідкладною потребою, що виникла у її думках і заважала будь-якій роботі. <...> Будинок культури стояв зачинений, мовби ображений на всіх, німий і холодний. Через вікно угледіла напівпорожні стелажі, трохи книг на підлозі і підшивки газет на звичних нижніх полицях. Дивилася на них з такою силою, так ніби хотіла притягнути поглядом усі ті припилюжені стоси, але ніщо ані не здригалося на жоден її порух. А зважитися проникнути досередини ніяк не могла. Не допомагали думки, що воно нічیه, кинуте на тлін і поталу: ану ж команду відмінять і всі повернуться. Жодна людська душа не могла би тут витримати, якби не ця думка – повернуться. Бо не може ж бути, аби так тривало вічно. Не триває вічно бідність, не триває вічно горе, не триває багатство, не триває життя. Чого ж би саме для неї раптом все закам'яніло раз і назавжди?»*². Аж ось і простір бібліотеки, що постає як простір жаданий, вимріяний: *«...Двері рипливо відчинилися і впустили Хариту у вимріяний простір. Сліди швидкого відступу виднілися скрізь. Деякі книги лежали на підлозі, безпорадно розкривши свої покинуті середини, деякі мовби від великого сорому тулили картонні обличчя до пофарбованих дощок, аби ніхто не міг відчитати їхні імена, невідомі і непотрібні, зайві для читачів і для їхніх владних господарів, котрі мали відвагу вирішувати, хто тут має право на існування, а хто – ні. Харита стояла над ними як Господнє Провидіння, як останній рятунок, як нагорода за пережитий страх і сором, за несподівані страждання і зневагу, тож нашвидкуруч кимось зоставлені томи нарешті отримали шанс на інше життя, життя потрібної речі, найдорожчої у цій новітній пустелі. Взяла дві підшивки газет і торбу книг. Маленька радість, що хтось як для неї не зачинив дверей уже непотрібної бібліотеки, ніби вогник освітила її лице»*³. І – апеляція (через візуалізацію та рефлексію) до того минулого, що спричинило трагедію української людності: *«Зі стін бібліотеки дивилися*

¹ Суходуб Т. «Топос» як предмет і проблема філософського дискурсу // Дóξα / Докса : зб. наук. праць з філософії та філології. Вип. 2 (32). Одеса, 2019. С. 27–28.

² Зарівна Т. Мовчанія цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 61–62.

³ Там само. С. 65–66.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



вожді, чії портрети в однакових рамках висіли, вилаштувані у ряд, так наче їх скарали на довічне підвішення у цих холодних кімнатах, аби знали, до якого щасливого майбутнього допровадили нині всіх, хто ще кудись провадився, а її – то вже точно. У сухому погляді Харити не було ненависті – це висіли якісь фантоми, що дивилися у простір перед собою, у світ, котрого ніколи не бачили, не знали і не уявляли»¹. Так, через топос бібліотеки відкривається авторська ідея твору й динаміка внутрішніх переживань Харити: «Книги вона брала не для розпалу. Вона їх брала для товариства. Газети, щоправда, підбирала всі. Двері клубу старанно зачинила. Хоч не знала, чи не треба буде їй ще чогось. Але казала собі: "Якщо повернуться наші, то я ці книги в перший день принесу, мусила ж я що-небудь читати вечорами, аби не зійти з розуму. Тим більше бібліотека існує для читачів, а не для того, аби стояти на замку"»².

Сергій Кримський веде мову про поле як «семіотику природи», вказуючи на те, що вона може стосуватися і лісу, і гірського ландшафту, оскільки йдеться насамперед про «поле життя», джерело багатства³, тож топос поля, куди, власне, й веде топос дороги від топусухати, «це загальний знаменник походження етносу», «рідний край», батьківщина, коріння роду тощо⁴. Так означена письменницею система топосів розширюється до безмежності через топос дороги, однак дороги «хворої», вразливої – як «закинutoї планети», котра, проте, має ще силу на молоді пагони: «**ДОРОГА**, що відгалужувалася від центральної, минаючи її хату й ведучи у вулицю, і по котрій давно вже не їздили машини, була схожа на закинуту планету – потріскалась, наче стара шкіра, порепалась, у тріщинах, де після зливи найдовше зберігалася волога, проростало бадилля, змагаючись із молодими пагонами»⁵. Йдеться про своєрідне авторське ландшафтно-антропологічне мислення (як методологічне підґрунтя) топологічної рефлексії, яка – попри суб'єктивність та емоційність – ніби «зсередини» розкриває смисли «місця» як соціокультурного феномена. Але не тільки. Роман «Мовчання цезію», згідно з особливостями поетики відкритого твору, пропонує читачеві не тільки фіксацію/опис (швидше, живопис) «місць», а й включає його (читача) в емоційне поле сповіді, експресії, імпресії, суб'єктивності переживань головної героїні. Розкривається не тільки простір фізичний, окреслений трагічним виміром буття, а й простір людської душі, яка поривається до світла – звідси топоси вже іншого порядку: як знак слова/стану, як тема/аргумент – *дива, щастя*,

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 69.

² Там само. С. 67.

³ Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ, 2008. С. 292.

⁴ Там само.

⁵ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 25.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

любові та ін. Ось приклади цієї ієрархії духовно-психологічних станів: *«ЩАСТЯ осягаєш не тоді, коли маєш, а тоді, коли трапиш, – казала її мати. Щастя – це клацання клямки, приглушене відлуння голосу, кроки очікуваної людини у сінях, присутність у кімнаті, на подвір'ї, на городі. Це те, що й життя, і те, без чого життя обертається на зужиту і непотрібну річ, на знак відсутності світового смислу»¹.*

Цікаво, що топос бібліотеки відсилає читача також до топосу голосу: *«За останньою торбою потрапила до рук невелика книжечка – “Українські пісні та романси». Що-що, а пісень тут вона співати не буде ніколи – для співу треба мати інше життя...»².* Відповідно, топос голосу проявляє себе у спілкуванні зі світом/Богом/самою собою, тобто потужно функціонує не тільки в профанному просторі, а й у сакральному: *«Лопервах складала собі список бажань і потреб, так ніби писала його Господу на скаргу, повторювала рядок за рядком ночами вголос, наче боялася, що забуде людську мову і оніміє на додачу до всього, що з нею трапилося; потім образа на Бога брала верх, і говорити їй уже не хотілося, бо нараз не мала до кого, світ ставав холодним позимнілим простором, від якого ламало кості і студило кров, як у тій хаті, котру їй прописали замість цієї, тож вона гнівалася і по кілька днів не дивилася на ікону, де Божя Матір в червоному одвертала від неї голову, так мовби зображення було живим і йому мало стати прикро за недобре ставлення до близької людини; тоді забувала про Бога і думала, де зробила першу помилку, від якої решта почала множитися і йти колами по воді, якщо у неї вкинути камінь. Після довгого перерахунку вона витомлювалася і зависала між сном і реальністю, й тоді вступав самотній жіночий голос, котрий ніби плакав, ніби співав їхнім по-поліському відкритим звуком якоїсь наче тієї, що мати співала у жнива: «Ой Боже мой милий, з такою годиною, проклела й маті малою й дитиною. Маті проклела чи така вродилася – нема того дня, щоб я й не журилася. Нема ж того дня та й єдиної ночі, щоб не плакала ж мої й карие о...» Хтось незнайомий десь підхоплював уже, схоже, весільну: «А в чужій же сторононьці ні батька, ні неньки, тільки в саду зеленому поють соловейки...». Обидві мелодії зливалися і перепліталися зовсім недалеко, десь на третій вулиці, десь, може, коло Івана Риби, відлунюючи так реально, що не витримувала і, рипнувши дверима, висовувала голову у розріджений, трохи нічний, трохи надранішній простір, схожий на спрану лягну стару верету, й прислухалася. Але голос зникав, каркала якась рання ворона, хрускала легка галузка, падаючи з груші, легко і радісно шаруділа у сінешньому сні майже рідна миша, подаючи знаки, що життя реальне і це все їй не сниться. А голос? Він хіба снівся?»³.*

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 77.

² Там само. С. 67.

³ Там само. С. 18.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



І – як уособлення розпросторення духовного простору *місця* – ще один виразний топос, змодельований топосом *голосу*: «**ХОР-ЛАНКА** співав-розливав гарячу благодать в її жилах. Вона притисла до вуха радіоприймач і слухала. То був її світ, котрий могла собі дозволити, і берегла його, мов кришталевий, навіть не припускаючи такої думки, що міг би колись зламатися. Це була її рідня, з нею могла перемовитися словом, це був немилосердний лічильник її життя, котрий вибивав годину за годиною, незалежно від того, чи лежали сніги, чи квітли дерева, і так хотілося той час втримати, як пса за пасок, але диктор позначав пору дня, тихо і заспокійливо, і вона думала собі, що її життя нічим не відрізняється від решти життів – те саме сонце, той самий дощ чи сніг, ті ж новини у приймачі»¹.

А між розглянутими вище – топоси ще іншого порядку – як моделююча субстанція: *пропащий (світ), висота, туман, полин, вогонь, зима, голод, розлука, проклин, (два)життя, прохачка, Вавилон і, зрештою, Архангел* – як заключний акорд одного окремо взятого стражденного життя. Тут, у точці перетину топосів/антропосів й народжується своєрідна тропосфера, що моделює структуру твору. Така стратегія побудови романного наративу не випадкова: всі названі тут топоси підпорядковані одному, основному – топосу *села* на мапі України, обпеченого, як і довколишня природа, Чорнобилем, топос якого (як місце знакової події/трагедії/випробування) запікся болем у нашій новітній національній історії. Однак над усім тим – проблема людини і проблема людяності у її гуманістичному вимірі як найпершої антропологічної цінності, на якій ґрунтується те, що ми звемо життям із усім комплексом аксіологічних домінант. Це дуже яскравий фотографічно-психологічний відбиток однієї долі, внутрішній життєпис окремо взятого персонажа, спроектований на долю українського народу. Власне, це своєрідний роман пострефлексії з розгалуженою художньо-образною топососферою, яка несе особливе смислове навантаження, що підкреслюється та увиразнюється за допомогою *шрифтів*, які маркують, умовно кажучи, окремі розділи. Роман «Мовчання цезію» – глибока, рельєфна проза, написана чесним пером і небайдужим серцем, – на відміну від легкого письма, якому чомусь вдається заповнити дедалі більше читацького простору. Розповідь, яку неспішно веде авторка, втягує читача, заворожує добротним виписаним нарративом біблійного звучання з гранично психологізованим стилем художнього осмислення дійсності.

Тут виникає сакраментальне запитання: а чи є роман Теодозії Зарівної «Мовчання цезію» романом про Чорнобиль? Його формулює Ярослав Поліщук в одній із рецензій на цей твір. І так аргументує свої сумніви: «Я б не зовсім погодився з таким визначенням із двох причин. По-перше, про саму катастрофу тут майже не йдеться, і це зрозуміло: адже Харита має

¹ Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022. С. 141.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

про неї обмежене уявлення і зіштовхується, власне кажучи, з наслідками Чорнобилю, які мимоволі спостерігає після аварії. По-друге, чорнобильська тема тут включена в ширший буттєвий контекст – вона стає неодмінною часткою непростої історії України ХХ століття. Отже, роман не про Чорнобиль, точніше – не тільки про Чорнобиль, а про все, що довело наш народ до трагічної руїни, вихід із якої вельми проблематичний»¹. Безперечно, чорнобильська тема включена в ширший обшир буття української людини ХХ ст. у контексті всієї історії України, однак усі романні задуми/сюжетні лінії/сенси/підтексти збирає в один фокус єдиний код – і цим кодом-топосом є саме цей невидимий «цезій». Він належить до маловивчених найбільш небезпечних мікроелементів. Відомо, що цезій-137 (¹³⁷Cs) – штучний радіоактивний ізотоп цезію – потрапляє в навколишнє середовище, а відтак усередину живих організмів в результаті ядерних випробувань, аварій на підприємствах атомної енергетики переважно через органи дихання й травлення, опромінюючи організм ізсередини; близько 80 % його накопичується у м'язах, 8 – у скелеті (Попри все це, цезій-137 має й корисне застосування, наприклад, у вимірювальній техніці, радіаційній стерилізації харчових продуктів, медичних препаратів, ліків, у радіотерапії для лікування злоякісних пухлин та ін. – спектр застосування доволі широкий).

Отже, асоціації: період напіврозпаду цезію-137 становить 30 років: лише 32 роки минуло відтоді, як Україна відновила свою Незалежність. Не знаю, чи закладала авторка в назву роману саме такі сенси, чи це вийшло підсвідомо, на рівні письменницької інтуїції, але паралелі тут більш ніж очевидні: виникає інтерпретаційна аналогія з тридцятирічним напіврозпадом ментального коду «радянськості» у світогляді наших сучасників, котрі тільки тепер складно й надсадно позбуваються комплексу меншовартості, а також про нарощування сили наших, образно кажучи, «м'язів» і ментального «вирівнювання» скелету. Тож виходить, що це не просто своєрідний роман пострефлексії з розгалуженою художньо-образною топососферою, наскрізним кодом, а певна кардіограма українського буття, подана не тільки крізь призму одного окремо взятого життя, а й розлогої метафори з її тяжінням до особливостей ізотопу цезію. Розкриваючи внутрішній стан нібито звичайної, а насправді неординарної героїні, роман Теодозії Зарівної «Мовчання цезію» – роман хрестоматійного рівня й кінематографічного потенціалу – не просто повертає нас до віхових подій України на рівні соціально-психологічного й екзистенційного осмислення з віддалі й часу, а й застерігає від спрощеного розуміння життя як мультимедійного проекту, легкодумних моделей сприйняття нашої суперечливої реальності.

Інасамкінець. Цей код несе також певний *імпульс застереження*, очевидно, навіть не передбачуваний письменницею, адже роман було написано до

¹ Поліщук Я. Хрест Харити // Українська літературна газета. Ч. 17 (335). 2 вересня 2022.

1.4. Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію»



2022 року. Пережите українцями «мовчання цезію» як очищення від опромінення (і фізичного, і ментального) накладається тут на нинішню повномасштабну російсько-українську війну з її загрозами використання ядерної зброї: адже цезій утворюється не тільки при поділі ядер у ядерних реакторах, а й при застосуванні атомної бомби. Відомо, що середньорічна концентрація цезію-137 у приземному шарі повітря на території колишнього СРСР 1986 р. підвищилася до рівня 1963 р. (саме тоді простежувалося підвищення концентрації радіоцезію в результаті серії атмосферних ядерних вибухів у 1961–1962 рр.) – і цей факт не можна ігнорувати.

Такі непрості асоціації, апеляції й синхронізації викликає цей роман про нібито окремо взяту долю української людини в контексті ХХ–ХХІ ст.



1.5. Львів як місто/місце пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома»

Це моє місто
Лине
Це моє місто
Де безліч протиріч
Це моє місто
Що лиш за хвилини
Народжує ранок
Лине одразу в ніч
...
В ритмі зі мною
Пульсує
Раптом гальмує
І хвилює тим
Інколи місто
За мною сумує
Спокій дарує
Бо тут є мій дім
ОНУКА

У сучасній українській літературі проблема пам'яті, зокрема й пам'яті міста, є однією з найактуальніших. Намагання письменників через художні тексти реконструювати спогади міських просторів, що зберігають у собі сліди різних поколінь та націй, є способом оприявлення символічного простору міста як місця пам'яті. Упродовж останніх десятиліть було чимало спроб по-новому подивитися на проблему минулого не так через відтворення реальних історичних подій, як через актуалізацію ваги колективних спогадів. Учені звернулися до пам'яті як концепту, що має здатність пов'язувати минуле та сьогодення¹. Зацікавленість серед дослідників до цього феномена зумовлена певними чинниками. Насамперед, така увага пояснюється тим, що одним із найважливіших факторів формування індивіда є відтворення та розуміння його історії, що є обов'язковою умовою на шляху до усвідомлення своєї ідентичності. Французький учений П'єр Нора акцентував у своїх дослідженнях на тезі про «бум пам'яті» в ХХ ст., яке назвав «меморіальною епохою»². Відтак у сучасному науково-теоретичному дискурсі ця проблема стала однією з магістральних для літературознавців, культурологів, антропологів, філософів, соціологів тощо. Теоретико-методологічну основу

¹ Santos M. Memory and narrative in social theory: The contributions of Jacques Derrida and Walter Benjamin // *Time & Society*, 2001. Vol. 10. P. 163–164.

² Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Репа. Київ : Кліо, 2014.



цієї розвідки формують дослідження Яна та Аляйди Ассманів, П'єра Нора, Пола Коннертона, Моріса Альбвакса, Барбари Шацької, Тамари Гундорової, Ярослава Грицака, Ярослава Поліщука, Оксани Пухонської та ін. Оскільки в запропонованій статті розглянуто проблему рецепції пам'яті міста, акцентовано на важливості досвіду пам'яті поколінь та його вплив на процес творення національної ідентичности крізь призму травматичного досвіду радянського минулого та посттоталітарної свідомости, то важливим є синтез *memory studies* та *trauma studies*. Засадничими в дослідженні проблеми травматичного досвіду стали праці Кеті Карут, Маріани Гірш, Джефрі Александера, Домініка Ла Карпи, Пйотра Штомпки, Оксани Кісь, Ірини Старовойт, Христини Рутар, Вадима Василенка тощо.

У запропонованій статті ми зосередимо свою увагу на романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома». Це сімейний роман про три покоління родини Ціликів, яких доля закинула в чуже місто Львів у 70-х рр. ХХ ст. Твір вийшов у 2017 р., викликавши резонанс і серед критиків, і серед читачів. Він увійшов до коротких списків міжнародних та національних премій: Європейської Літературної Премії, Премії Міста Літератури ЮНЕСКО, ЛітАкцент року – 2017 тощо. Мар'яна Савка зазначила, що роман Вікторії Амеліної – це «... ключ до порозуміння. Бо навіть зараз ми, проживши в новій країні досить великий шмат життя, однаково не навчилися бачити інших. Відчувати, що вони в наших очах можуть бути загарбниками, чужинцями, але у них є своя приватна історія стосунків з цим містом і з цим місцем. І якщо подивитися на них як на живих людей, у яких є свої емоції, свої родинні історії, побачиш зовсім іншу картину і перестанеш сприймати їх за шаблонами, які дуже часто руйнують людське спілкування. «Дім для Дома» – про це, про віднаходження спільної мови між такими різними і часто далекими один від одного, але в чомусь близькими людьми одного міста»¹.

Репрезентація в соціокультурному дискурсі Львова як полікультурного та поліетнічного міста-фронтира, щодо історії якого утвердилося багато міфів, стереотипів та маніпуляцій, є явищем поширеним та неоднорідним: «В Україні небагато міст, які можуть похвалитися тим, що їхню біографію упродовж давньої і нової історії писали не лише окупанти, а й «Інші свої», рясно занотовуючи розмаїтість «строкатої плями на сході Європи»². Відтак увага до Львова – явище постійне як і серед письменників, і серед дослідників. Насамперед йдеться про праці Стефанії Андрусів³; Романа Голика⁴, Катажини

¹ Савка М. «Дім для Дома» – ключ до порозуміння між далекими і близькими людьми одного міста. URL : <https://starylev.com.ua/news/dim-dlya-doma-klyuch-do-porozuminnya-mizh-dalekumu-i-blyzkumu-lyudmy-odnogo-mista> (26.10.2017).

² Рот Й. Вибране / пер. з нім. М. Ільгичної. Київ : Україна: Український письменник, 2011. С. 230.

³ Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль : Джура; Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2000.

⁴ Голик Р. Львів : місто і міф. Львів : Піраміда, 2005.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Котинської¹; унікальний путівник «Львів – місто натхнення. Література»²; збірку міських історій «То є Львів»³; антологію «Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70-80-х рр. ХХ ст.»⁴; романи Юрія Винничука «Аптекарь», «Танго смерті», Наталії Гірницької «Мелодія кави у тональності кардамону», Петра Яценка «Львівська сага» тощо.

Дослідження Львова як *міста/місця* пам'яті потребує роз'яснення концепції, яку запропонував П'єр Нора. Учений зазначає, що «“місця пам'яті” пов'язують людину з простором її проживання та з історією, визначаючи спільні ціннісні орієнтири спільноти. П. Нора вважав, що місця пам'яті – це те, що об'єднує суспільство в різний спосіб, адже вони пов'язують людину з простором її проживання та з її історією. Їх поява не є випадковою, вони живуть завдяки бажанню пам'ятати. Саме в таких місцях «пам'ять кристалізується й знаходить свій притулок»⁵. По суті, це наше минуле, яке може бути втрачене назавжди, якщо не підтримувати його колективною пам'яттю. Власне поняття «колективної пам'яті» в науковий дискурс увів Моріс Альбвас, який стверджував, що колективна пам'ять охоплює великий часовий проміжок та не обмежена просторово-часовими рамками: «Кожна соціальна група створює пам'ять про своє минуле, що у свою чергу формує й відображає ідентичність даної групи відносно інших груп. Колективна пам'ять простягається далеко за межі автобіографічної (індивідуальної) пам'яті й забезпечує трансляцію знань про минуле від одного покоління до іншого, а її здатність зберігатися в часі залежить від впливу групи в суспільстві»⁶. Сучасне трактування цього поняття передбачає, що за колективною пам'яттю приховується соціум, учасники якого беруть участь у спільно набутому досвіді, спільній пам'яті та спільній ідентичності, що оприявнюються через певні символічні топоси та коди-знаки.

Отож відчитування семіотичних кодів на меморіальній мапі Львова як *міста/місця* пам'яті, вивчення особливостей міського простору та рецепції спогадів, що передаються через особливі форми вираження колективної пам'яті, стане предметом цього дослідження.

¹ Котинська К. Львів : перечитування міста. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017.

² Львів – місто натхнення. Література : іл. худож.-енциклопед. путівник / упоряд. О. Муха; іл. Н. Сидоряка. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017.

³ То є Львів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017.

⁴ Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70–80-х рр. ХХ ст.: антологія прози та есеїстики / упоряд. В. Габор. Львів : Піраміда, 2017.

⁵ Nora P. Between memory and history. Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, 1989. P. 7.

⁶ Habbwachs M. On Collective Memory. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. P. 11.



Мапа пам'яті: Львів, Lemberg, Lwow, Львов, Львів

У романі Вікторія Амеліна намагається репрезентувати різний Львів – «інший», «свій», «сторонній», «втрачений», «загублений», «віднайдений», погоджуючись із думкою, що для одних Львів був «реальний та «свій», для других це місто, певною мірою, було «чужим», екзотичним конструктом, який приваблював читачів своєю «інакшістю». При всьому цьому Львів як текст залишався (і все ще залишається) полем не лише міжкультурної та міжлітературної взаємодії, а й конкуренції... І причина цьому – історично мінливий, багатолікий, однак все ще присутній у культурі та літературі міф Львова та Галичини, центром якої він, попри всі зміни, залишається нині»¹: *«Обережніше – місто не зовсім прости»*².

Місто є одним із знакових топосів та найважливіших культурних утворень. Міська історія «створює плетиво нашарованих один на одного символів, знаків, архетипів, які, до того ж, стосуються не лише міста в цілому, а й окремих його складових»³. Культурна пам'ять у міському просторі забезпечує зв'язок суспільства з минулим, можливість аналізувати процес формування та віднадження ідентичності. У просторі міста практика меморіалізації є одним із магістральних методів дослідження культурної пам'яті. Простір міста наповнений нею. У романі авторка намагається передати цю особливість, акцентуючи на меморіальних палімпсестах Львова: *«Глибина – як чужа пам'ять. Вона раптом на тебе вистрибує з-за повороту в цьому глибокому місті»*⁴. Окрім цього, Вікторія Амеліна вдається до своєрідного нарративного прийому, до «нульового ступеня письма», зробивши оповідачем улюбленця сім'ї Ціликів – пуделя Домініка, скорочено Дома, через сприйняття та коментарі якого зображено взаємини людей, життя міста та розмірковування про пам'ять поколінь, ідентичність, спільну Батьківщину тощо. Таке письмо трактуємо як нейтральне, позбавлене впливу ідеології та стереотипів. Авторка знаходить голос Іншого – і робить оповідачем пуделя Дома. Таким чином ускладнює структуру твору, адже використання такого механізму робить роман іронічним, почасти саркастичним та парадоксальним. Свідчити готовий лише собака, бо люди не знайшли потрібної мови.

Вікторія Амеліна змальовує місто таким, яким знає його вона, мешканка Львова. Воно було (та й залишається досі) різним, поліетнічним та полікультурним. Його історія непроста, адже за неповні сто років він був не лише українським Львовом, але найменувався як австрійський *Lemberg*, німецький *Lemberg Stadt*, польський *Lwow*, радянський Львов. Відтак пам'ять

¹ Голик Р. Львів : місто і міф. Львів : Піраміда, 2005. С. 48.

² Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 40.

³ Лавринович Л. Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: минуле vs сучасність // Актуальні проблеми слов'янської філології, 2010. Вип. 23. С. 311.

⁴ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 61.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

цього міста насичена та містить багато складних чи навіть стидких спогадів: *«Якщо дивитися з Замкової гори, місто прекрасне, будинки в ньому – просто чийсь будинки, без віку й історії. Церкви – просто церкви <...> А он квадрат синагоги і прапор в'ється на Ратуші <...> Якщо Маруся справді бачить тепер, чому ж не питає про все те, чого раніше їй не розповідали? Про цілі споруди, раніше невидимі – крила радянського автовокзалу на Стрийській, багатооку брилу податкової, стрілу видавництва «Вільна Україна» <...> Чому вона не питає про звичайні дев'ятиповерхівки на місці гетто...»¹.*

Як стверджує Оксана Пухонська, письменниця «зображує місто як простір полікультурного досвіду, який виходить далеко поза власне географічні межі Львова. Цей простір зосереджує в собі і модифіковану тоталітаризмом пам'ять репресованих, виселених із географічної території України її мешканців, і піддану амнезії пам'ять Голодомору, яка у львівський контекст привнесена як дискурсивна історія, а також як спогади «приїжджих», і витіснену пам'ять австрійського, польського, єврейського Львова. Разом з тим письменниця вдається до художнього викриття прорахунків конструювання пострадянської пам'яті 1990-х»². Відтворення пам'яті різного Львова – один із способів, що допомагає розвіяти «міф Львова», адже В. Амеліна мала на меті показати його не так іншим, як справжнім, з усіма наслідками перебування в різних суспільно-політичних та соціокультурних просторах. Вона прописує на його меморіальній мапі пам'ять про непросту історію та її різну інтерпретацію («*Зустрічали фашистів з квітами...Націоналі...*»³, згадує про криваві рани («*І нічого про Львівську Цитадель – хоч на моїй карті зелений пагорб – велика червона пляма. Там, мабуть, тисяч сто люду загинуло, а може, і більше – посеред міста*»⁴, про стидкі спогади та культурну амнезію («*Та я все ж ловлю уривки розмов у надії колись зібрати цілу історію міста. Ловлю, хоч мені і здається часом, що уривки ці з різних наборів – для різних міст <...> Приміром, про одну й ту саму подію одні сусіди кричать «окупація», інші вживають слово «визволення» <...> А є ж ще сліди, про які взагалі ніхто не говорить, жодного слова...*»⁵, про «штучність» міста на початку 90-х, у його повній дисгармонії та дезорієнтованості («*Може, місто занадто справжнє тепер, в 94-му. Кажуть, іноземні туристи вважають, що Львів схожий на Відень – маленький Відень після великих воєн. І це, думаю, саме тому, що Львів ще нічого не вигадав, ніякої історії для довірливих візитерів*»⁶ тощо.

¹ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 337.

² Пухонська О. Білі плями пам'яті на темному тлі історії (за романом «Дім для дома» Вікторії Амеліної) // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства, 2018. Вип. 23. С. 279.

³ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 41.

⁴ Там само. С. 62.

⁵ Там само.

⁶ Там само. С. 137–138.



Пам'ять минулого (затерта/витіснена/втрачена) реалізується й через чуттєву рецепцію, тобто через кольори, запахи та звуки міста. Тут є місце споминам про жертв та катів. Будинки, горища, підвали – усе це місця колективного болю, знищені, закривавлені, із запахом крові та горілих тіл: *«Ось там, вже давно, – та каміння все за нами записує – хтось загинув. Досі пахне рішучістю жити й надією, і літнім, розірваним навіл вечором 40-х <....> Пес може показати, як на карті, пульсуючі точки та цілі плями болю у цьому місті. Сорокові лежать неглибоко, трохи глибше – події Першої світової»*¹. У такий спосіб артикулюються й спогади про часи перебудови (*«...на стінах з червоної цегли старшокласники написали білою фарбою «Цой жив»»*)², про «буремні 90-і» та запах «згушонки» замість зарплати, про революційні часи українських 2000-х (*«Все кружляє: запахи, прапори і сніжинки. Все танцює довкола готелю з написом «Україна»»*)³.

Аляйда Ассман, вивчаючи питання пам'яті міста, трактує його як палімпсест, «коли стають зримими нашарування й пласти, котрі засвідчують історію як колективний витвір різних поколінь, епох, періодів поселень»⁴, завдання яких – віднайти себе в цьому просторі. Майже всі герої роману не приймають місто, сприймаючи його як місце транзиту та глобальної невизначеності. Однак авторка через образи сліпої Марусі та оповідача Дома таки уможлиблює процес «проростання» в просторі Львова завдяки віднайденню своєї ідентичності та осягненню міста як Дому.

Львів як простір віднайдення ідентичності

Як зазначила Олена Романенко, у творі «є кілька рис, які повертають літературознавчу розмову з дискусії про ідентичність поколінь як магістральної теми української романістики останніх десятиліть до диспуту про культурну картографію та травматичний ландшафт українського минулого»⁵. Вікторія Амеліна змальовує місто Лева як простір пошуку своєї ідентичності. Авторка акцентує на тому, що цей процес супроводжується важким прощанням із «советским», кризою самоідентифікації, боротьбою між «пострадянським» та «українським». Як зазначають Оксана Пухонська та Ярослав Поліщук: «Вікторія Амеліна у романі «Дім для Дома» (2015) пробує подолати стереотипну візію Львова – як ментального центру українського націоналізму, так званого «бандерштату». Водночас саме у регіональному просторі на тлі його етнічних особливостей романістка ілюструє перехрещення різних посттоталітарних пам'ятей та пропонує шлях

¹ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 61.

² Там само. С. 106.

³ Там само. С. 348.

⁴ Ассман А. Пам'ять міста // Питання літературознавства, 2015. Вип. 92. С. 7.

⁵ Романенко О. Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної «Дім для дома» // Синопис: текст, контекст, медіа, 2018. № 3. С. 3.



їхнього культурного співуживання»¹. Отримавши в спадок травматичний досвід радянського минулого, вони не здатні до самоусвідомлення, до утвердження власної ідентичності як «колективного чуття, зіпертого на віру в належність до однієї нації і в спільність більшості атрибутів, які роблять її відмінною від інших націй»². На проблемі «розмитої ідентичності» авторка акцентує в різний спосіб. Зокрема, у грі слів у назві роману (українське «Дім» та російське «Дом»); у виборі імен онучкам Цілика («Маша» та «Маруся»); в ідентифікація львівської квартири родини у двох варіантах (вулиця Галана та вулиця Лепкого). До слова, зосередження на цьому топонімі – один із механізмів декодування меморіальної мапи міста. Не всі мешканці готові відкинути радянське та прийняти українське. Зрозуміло, що це є наслідком відсутності чітко окресленого голосу пам'яті поколінь, що є носієм травматичного досвіду радянського минулого*. У такий спосіб Вікторія Амеліна «ілюструє процес гібридизації ідентичної пам'яті українців, яка після розпаду Радянського Союзу трансформується у травму, що вражає практично кожне покоління»³.

Усе це загострюється на тлі історичних подій. Письменниця згадує майже про всі значущі рани на меморіальній мапі від репресії 30-х рр. до Майдану. Відтак історія Ціликів – це не локальна історія. Це історія не одного покоління й не однієї нації. Це історія свідків, а Львів – це місто-свідчення. Львів пам'ятає все – від «Бригідки» до «Скилової», від Шоа до

¹ Пухонська О., Поліщук Я. Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної Дім для Дома) // *Poznaskie Studia Slavistyczne*. Pozna, 2021. С. 144.

² Гібернау М. Ідентичність націй. Київ : Темпора, 2012. С. 20.

³ Пухонська О., Поліщук Я. Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної Дім для Дома) // *Poznaskie Studia Slavistyczne*. Pozna, 2021. С. 150.

* В українських історичних, культурологічних, літературознавчих дослідженнях тема травми актуалізована в дослідженнях Тамари Гундорової (*Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи // Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2014, С. 26–44; Віталія Чарнецького (Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури. Київ : Критика, 2013, 423 с.; Оксани Кісь (Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор // У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело : зб. наук. ст. / за ред. Г. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків : ПП «ТОРГСІН ПЛЮС», 2010. С. 171–191); Христини Рутар (Рутар Х. Травмована чи міфологізована пам'ять (на матеріалі роману «Танго смерті» Юрія Винничука) // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. / відп. ред. І. Сабадош. Ужгород. 2018. Вип. 23. С. 294–298); Вадима Василенка (Василенко В. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vasylenko_Vadym/Modyfikatsiia_travmy_v_ukrainskii_emihratsiini_prozi_druhoi_polovyny_KhKh_stolittia.pdf (3.04.2021); Ірини Старовойт (Старовойт І. Бумеранг пам'яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі // Літакцент. URL : <http://litakcent.com/2018/02/02/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskiy-literaturi/> (2.02.2018) тощо.*



Революції гідності. Він перетворюється на текст, для якого притаманна смислова та історична навантаженість: «Простір Львова є ідеальним локусом для розгортання обраної авторкою проблематики, адже це справді місто, наповнене історією, де стіни немов промовляють – кожна свою окрему історію. Локальне звуження до меж вулиці Лепкого допомогло письменниці увиразнити проблему маркування простору як способу здійснення історичних і політичних маніпуляцій. Місто стає їхньою жертвою, маріонеткою і водночас простором накопичення історичного досвіду без можливості цілковитого стирання. Сліди минулого можна лише тимчасово затерти, скоригувати. Зміна назви вулиці – з Галана на Лепкого є одним із яскравих виявів перемаркування простору»¹. Тут поєднуються різноманітні знаки та коди, які треба дешифрувати, бо *«коли міста щось приховують, вони обростають легендами й пам'ятниками. Коли люди приховують – вони розповідають історії, довгі історії»*².

Досліджуючи проблему пам'яті міста, Аляйда Ассман зазначила: «Говорячи про «простір», маємо на увазі щось таке, що належить конструювати, опановувати, також організовувати, використовувати чи впорядковувати. Простір є переважно предметом упорядкування й планування, диспозитивна маса для діячів з наміром, якими можуть бути архітектори, містобудівники чи політики. Усі вони спрямовують свої погляди в майбутнє; вони хочуть втручатися, змінювати, перебудовувати. Місця натомість характеризуються тим, що якісь дії в них уже відбулися, у них щось пережито, вистраждано й зроблено. Тут історія вже відбулася, залишивши по собі відмітини у формі слідів, реліктів, залишків, монументів, зарубок, рубців чи ран. Місця мають назви та історію чи історії, вони приховують у собі *минуле*; простори відкривають вимір планування й вказують у *майбутнє»*³. Потрактування міста як простору пам'яті виводить нас на осмислення перспективи віднайдення своєї ідентичності та можливості вґрунтованості. Саме через образ Марусі В. Амеліна бачить у цьому перспективу. Вона чи не єдина, хто прагне перетворити Львів із місця пам'яті, до того ж чужої пам'яті, у простір пам'яті. Вона готова шукати ключі від символічної меморіальної скрині, щоб творити свою історію, і нарешті сприймати Львів як місто та місце віднадження своєї ідентичності.

Львів як Дім

Дім є одним із найцікавіших базових образів у світовій культурі. Його трактують як один із механізмів передачі «архетипної гіпердуховності

¹ Випасняк Г. Як речі і простори пам'ятають (на матеріалі роману В. Амеліної «Дім для дома») : матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія». Запоріжжя, 11–12 жовтня 2018. С. 37.

² Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 236.

³ Ассман А. Пам'ять міста // Питання літературознавства, 2015. Вип. 92. С. 10.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

національного коду»¹, як «один із найголовніших її символів, має потужну духовно-моральну складову, з ним корелюються усі найважливіші категорії художньої картини світу»², як полісемантичний знак-код, у якому переплітаються буденне та сакральне, загальне та інтимне, універсальне та національно-ментальне.

У романі «Дім для Дома» вагу цього топосу закладено в назві твору. На прикладі родини Ціликів авторка показала складний процес пошуку себе, своєї національної приналежності, кризи самоідентифікації на шляху до Дому як місця самовизначення, місця, де генерується енергія роду. Дім можна означити як «місце пам'яті», місце, де розгортається духовне життя родини, зі своїми традиціями, цінностями, спогадами, голосами, секретами, реліквіями ест, як локацію, де відбувається діалог із попередніми поколіннями, де голос предків «промовляє», відтак важливо не втратити пам'ять дому. Однак, попри символізм прізвища («Цілик — це невеликий масив породи, той, що при розробці родовища залишився цілий»³, із родиною цього не сталося, вони не залишились «цілими» щодо розуміння себе та свого коріння, у їхніх головах безперервно звучить пісенька «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес...»⁴. Простір міста для родини – це простір буття-у-транзиті. У їхній квартирі панує атмосфера «невґрунтованості» та невизначеності. Дім стає не-Домом, який можна потрактувати як випадковий притулок, як «тимчасовий табір для біженців»⁵.

Навіть речі, що зберігаються у місті чи у квартирі для Ціликів є лиш сліди пам'яті – випадкової, розпорошеної, чужої, неприйнятої, а інколи навіть стидкої. Увесь цей меморіальний спадок став меморіальним мотлохом, адже в ньому деформована чи затерта історія, історія цілих поколінь: «Простір буття Дому на Лепкого – це сукупність випадкових речей, хаос збирання і накопичення предметів, що було притаманно 1970–1980-м рр. Тут історія предметів не є історією Дому»⁶: «Заносили речі, зібрані по всьому соціалістичному світу: товсті рулони азербайджанських і грузинських килимів і запаковані в газету «Правда» польські сервізи, і в'язанки книжок – повні зібрання Пушкіна, Достоевського, Леніна та Шекспіра, і сукні та тупфлі у незліченних картонних коробках, і білосніжну німецьку шафу, і саморобні книжкові полиці, й залізні ліжка – такі, наче з казарм, – іншими так і не розжилися, не встигли, що ж... Меблі розставляли довкола старих орієнтирів: залізної скрині й пічки з потрісканими білими кахлями та

¹ Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. С. 277.

² Герасименко Н. Архетип Дому в романі С. Жадана «Інтернат» // Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки», 2022. Вип. 1. С. 13.

³ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 47.

⁴ Там само. С. 116.

⁵ Там само. С. 49–50.

⁶ Романенко О. Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної «Дім для дома» // Синопис: текст, контекст, медіа, 2018. № 3. С. 6.



чорним нутром. Довкола чужої скрині й старої пічки будували нове життя. Так, саме тут»¹.

Однак Вікторія Амеліна все ж бачить перспективу віднайдення Львова як Дому через образ Марусі. Дівчинка відчуває пуповинний зв'язок із містом, адже її батько та бабуся Віра – львів'яни, носії цієї особливої локальної львівської ідентичності, із її ментальними, культурними та політичними відмінностями. Окрім цього, авторка акцентує й на більш важливому – Львів може стати Домом і для «Іншого» чи навіть «Чужого». Образ пуделя Дома, якого письменниця робить оповідачем, є цьому доказом: «Ефект меморіастичної ревізії, якого досягає авторка роману «Дім для Дома», виглядає цілком переконливим. Передусім – завдяки художньому прийому, який покладений в основу задуму роману Вікторії Амеліної. Адже проблемний пласт твору транспоновано на образ собаки Дома: такий умовний прийом, на якому будується вся оповідь твору та який стає основою для його композиції, виявився в цьому випадку цілком виправданий. Собака Дом (Домінік) зображений у романі як своєрідний хранитель Дому, його добрий дух – на протигагу тим чинникам тоталітарного минулого, які у принципі руйнують та заперечують відчуття дому, родини, затишку та спокою»². Домінік, якого привезли та покинули у Львові, здатен до осягнення та віднайдення міста як Дому: «Я йду і все про себе повторюю: тут дім, тут дім <....> Дім там, де тебе пам'ятають – розпорошений, як уламки замерзлих річок над Землею. Я можу зараз сказати «моє місто»³.

Роман Вікторії Амеліної – ще один голос у сучасній українській літературі, який оприявнює проблему пам'яті, зокрема пам'яті міста. Образ міста визначається через структуру символічного простору. Акцентуючи на основних знаках-символах меморіальної мапи Львова як міста/місця пам'яті, авторка пропонує подивитись на нього з неоднакових перспектив – у контексті проблеми співіснування відмінних ідентичностей у просторі Львова, «розмиті» ідентичності, у процесі її віднайдення. Тут накладаються й індивідуальна, й колективна пам'яті «різного» міста. Письменниця зображує Львів, що став свідком змін. Відтак ландшафти пам'яті міського простору теж змінилися, однак вони зберегли в собі багато страшних, затертих та стидких спогадів. Попри це В. Амеліна бачить перспективу: віднайдення свого місця в цьому місті є можливим для всіх, хто готовий працювати і зі своєю, і колективною, пам'яттю; знаходити порозуміння часом між такими несхожими мешканцями одного міста, а головно – сприймати Львів як Дім, бо «Дім там, де тебе пам'ятають...»⁴.

¹ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 42.

² Пухонська О., Поліщук Я. Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної Дім для Дома) // *Poznaskie Studia Slavistyczne*. Pozna, 2021. С. 154.

³ Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 381.

⁴ Там само.



1.6. «Чи є глузд у всьому цьому безглузді»: тлумачення історії в сучасному німецькому історіографічному романі (на прикладі роману «Півтінь» Уве Тімма)

В історичній культурі XXI ст. важливу роль відводять романному розповіданню історії, констатуючи внаслідок плюралізації і деієрархізації історичного знання втрату науковим історіографічним дискурсом свого авторитету. «То чи не просувається література навіть ближче до фактичного, бо ми знаємо, що об'єктивно його нема, що воно так само сконструйоване? Можливо, навіть вона просувається до фактичного ближче саме тому, що ми знаємо, що його об'єктивно нема, що воно теж сконструйоване? То чи «не наступила література історіографії певною мірою на горло» (А. Ассман)», – розмірковують наукові редактори колективної монографії «Романне розповідання історії» («Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheit im beginnenden 21. Jahrhundert», 2019) Даніель Фульда і Штефан Єгер¹. Інтерес до історичних тем і різноманітність їхніх медійних презентацій помітно зростають. Цим великою мірою зумовлене претензійне зображення історії в новітній художній німецькій літературі. Деякі тексти, зауважують дослідники, роблять своїм читачам «великі пропозиції співпереживання», залишаючись як мовні артефакти «зовсім непомітними», інші натомість рефлексують посилене переплетення фактів і фікції, екзистенції та імагінації, історизації та актуалізації, демонструючи, на що здатне мистецтво слова з метою евокації і деконструкції історії. Визначальною для динамізації новітнього романного розповідання історії називають цілу низку гібридизацій: жанрів, романної форми і прив'язаності до фактів, письма та інших медіа².

Як зазначив Ансгар Нюннінг, автор авторитетної книги «Від історичної фікції до історіографічної метафікції» («Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion», 1995), «інноваційні прояви жанру переконливо засвідчують, що історичний чи, точніше, метаісторичний роман сучасності розвинувся до жанру, який завдяки новим текстовим прийомам і літературним репрезентаціям історії має доробок у формуванні історичних образів суспільства»³. Примітно, що нові форми історичного роману, художнього інсценування історії і фікціональних розмислів про

¹ Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheit im beginnenden 21. Jahrhundert / Hrsg. von D. Fulda, S. Jaeger. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019. S. 4.

² Ibid. S. 23.

³ Nünning A. Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteile für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart / Hrsg. von Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp. Berlin, New York : Walther de Gruyter, 2002. S. 541–570, 542.



проблеми історіографії перебувають на межі літератури й історіографії і вирізняються переступанням цієї межі аж до специфічно історіографічних проблем і теорії історії. Зміни всередині історичного роману Ансгар Нюннінг теж описує як «процес прогресуючої гібридизації»¹, в результаті якого фікційне не тільки засвоює предметну галузь історії, а й спеціальні дискурси історіографії і теорії історії, так що цей процес підтверджує тезу про літературу як особливий інтердискурс. Загалом для новітніх історичних романів притаманне переступання межі між фіктивним і фікційним, історичним і легендарним, колективною й індивідуальною історією. Акцент переноситься із суспільного на приватне, сприйняття історичних подій у свідомості пересічних фігур стає важливішим і децентрує «великий історичний процес». У формі метаісторичних рефлексій літературні твори тлумачать процеси історичного смислотворення чи історичного пізнання. Розвиток історичного роману німецький дослідник характеризує тому як зміну від фікціоналізованої історії до метаісторіографічної фікції. Увага зосереджується на метаісторіографічній реконструкції, за якої висвітлюються можливості і межі спроб зображення історичних процесів чи життя історичної особи. З наратологічної перспективи Ансгар Нюннінг говорить про три виміри наративно-фікціонального засвоєння й організації історії: парадигматичну вісь селекції історичних і фікційних елементів, синтагматичну вісь наративної конфігурації історії в романі, а також дискурсивний рівень оповідного посередництва і перспективності оповідженого розвитку подій². Вагомим є також те, що в новітньому історичному романі щодо історії не простежується домінування певної позиції, найчастіше тут ідеться про змінені і варіативні сприйняття історії.

У літературознавчих працях, спрямованих на осмислення комплексу проблем, пов'язаного зі сучасною історією, ім'я відомого німецького письменника Уве Тімма (Uwe Timm, 1940 р. н.) трапляється часто. У монографії «(Де-) міфологізація німецької історії» («(Ent-)Mythologisierung der deutschen Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik», 2012) літературознавиця Керстін Гермер класифікує романи письменника як «романи пам'яті і пригадування» («Gedächtnis- und Erinnerungsromane»), вважаючи, що вони всі без винятку опираються на однакову мірою визначальні для науки, фейлетонів і літературної практики категорії пам'яті і пригадування, критично осмислюючи новітню німецьку історію³. Тож ці твори сприймаються

¹ Nünning A. Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteile für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart / Hrsg. von Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp. Berlin, New York : Walther de Gruyter, 2002 S. 541–570, 545.

² Ibid. S. 541–570, 553.

³ Germer K. (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik. Göttingen : VSR, 2012. S. 41.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

як наративне опрацювання індивідуальних, сімейних і колективно-національних пригадуваних змістів, а тим самим вони спрямовані на те, щоб стати складовою культурної пам'яті.

Проблемам осмислення історії в історичному романі сучасності присвячена також монографія Макса Долля («Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart», 2017). Автор поділяє думку Алайди Ассман про те, що минуле постає тільки тоді, коли на нього покликаються, а відтак витворюють його зі сучасності. «Тим самим історія набуває посилено наративного, а отже фікційного характеру: статус нарації чи спогаду як чогось “правдивого” чи “реального” залежить передусім від того, “чи вони “коректні”, тобто: чи слугують вони у певних соціальних рамках або у певному суспільному комунікаційному просторі як посередницькі і прийнятні” (А. Ассман)»¹. Література, переконаний дослідник, вагома не тільки тим, що виявила свою близькість до історіографії, а й тим, що їй належить особлива роль в обговоренні образу історії всередині суспільства. Це особливо стосується історичного роману, який оперує на межі літератури й історіографії. Такий роман висловлює своє ставлення до сучасності, а через зв'язок із минулим водночас він містить міркування про написання історії. Тож, Макс Долль наголосив, цей жанр обов'язковим чином концептуалізовано як метаісторичний. Напружений зв'язок між художніми і фактичними елементами дозволяє історичному роману досліджувати теми і прогалини в історії. Завдяки своїй художності література рухається у сфері, яка недоступна або доступна тільки обмежено історіографії, лімітованій джерелами та метаповіддю. «Вільний простір історичного роману виникає в медіумі художнього, який може безпечно діяти за межами панівних дискурсивних рамок. Постмодерністський історичний роман є тому ще-не-історією, а за певних обставин також формою прото-історіографії; теоретично він здатен за допомогою притаманних йому методів відкривати перспективи і можливості тлумачення», – ствердив автор². Отже, сучасний історичний роман слід неодмінно класифікувати як «історіографічну метафікцію»: йдеться про роман, який в межах історичного із постмодерністської перспективи вправляється у критиці сучасності і водночас рефлектує умови та способи історичного пізнання в модусі художнього. Важливим тому є питання, як історичний роман сучасності обходиться з джерелами та історією, тобто з якого історіографічного підґрунтя він оповідає. «При цьому, з одного боку, слід засвідчити залучення в історико-теоретичний дискурс, а з іншого, виявити постмодерністський анти-дискурс, який, зазвичай, текстово-іманентно позначається через художні елементи», – формулює свій

¹ Doll M. *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 10.

² Ibid. S. 11.



дослідницький метод Макс Долль¹. Роман «Півтінь» Уве Тімма він виділив як такий, що безпосередньо ґрунтується на автобіографії історичної особи, на її спадку, а також архівних документах, оприлюднює найважливіші джерела в післяслові, що винятково сприяє порівнянню романного викладу і джерел.

Тож Уве Тімм – визнаний майстер критичного розгляду історії в різних її проявах – автобіографічного осмислення націонал-соціалістичного минулого («Винайдення ковбасок каррі» – «Die Entdeckung der Currywurst», 1993; «На прикладі мого брата» – «Am Beispiel meines Bruders», 2003), постколоніального минулого («Моренга» – «Morenga», 1978), розмислів про ментальну історію націонал-соціалізму («Ікарія» – «Ikarien», 2017). Із його творами також безпосередньо пов'язане теоретичне осмислення сучасного історичного роману. У Франкфуртських поетологічних лекціях, опублікованих під назвою «Про початок і кінець. Читабельність світу» («Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt», 2009), автор визначив історичний роман як «літературну конструкцію історичної події», а саме таку, в якій на протигагу до історичної науки можуть висловитися навіть «робочі воли». Такий роман може все, він не має перейматися заборонами і естетичними приписами, він – сучасна вітальна літературна форма, яка уможливорює розмисли про сучасність і про зв'язок мови та дійсності². Із літературознавчого погляду, романи Уве Тіма як гібридні форми художнього й історіографічного виявляють ознаки «історіографічної метафікції» (альтернативні поняття: «фікціональна метаісторія» (А. Нюннінг) чи «саморефлексивна історична фікція» (К. Ренгак)).

Історіографічний роман «Півтінь» («Halbschatten», 2008) представляє важливі для сучасного культурного самоусвідомлення ключові моменти й епохи німецької історії. Розгляд Ваймарської республіки, приходу до влади націонал-соціалістів відбувається тут на одному рівні з падінням Берлінського муру і політичним рухом 1968-го р. Погляд в історію і на історію в романі чітко окреслений: обрамлення на цвинтарі інвалідів у Берліні відображає «розмову» з минулим у вигляді діалогової ситуації голосів мертвих, котрі говорять навперебій, увиразнюючи простір історії, а разом із тим і її джерела. Предмет полеміки – досяжність історичних розповідей, на передньому плані яких перебувають не основоположна художність тексту і сприйняття, а лімітування джерел і спогадів.

Кладовище інвалідів як місце пригадування з його особливим складом увиразнює, що було важливим раніше. В романі акцентовано на його пов'язаності з насильством: «*Старе дерево, зовсім у традиції цього місця,*

¹ Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 16.

² Timm U. Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. S. 118.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

було розшматоване гранатами»¹. Те, що раніше його називали «кладовищем героїв»², щовпросторі колективної свідомості похоронені тут були конотовані позитивно, виявляє, що сприйняття історичного зумовлене теперішнім і що воно змінне. Проте кладовище в романі не фігурує тільки як нарис німецької історії, 1945 р. воно стало місцем боротьби за Берлін і місцем поділу країни, який відбувся невдовзі після цього, тобто як місце спогадів воно кодоване подвійно. Збірня мертвих до того ж не має жодних можливостей для рекламації. Уве Тімм наголосив на зростанні ролі кладовища і похоронених на ньому осіб для колективного пригадування, що пов'язано зі зміною самої культури пам'яті. «І взагалі могили тут ростуть із землі. Як нігті у мерців»³. На доповнення до страждань вояків на кладовищі також лунає «жахливе іржання», вказуючи і на тваринні жертви війни. У такий спосіб роман дійсно надає голосу тим, кого досі не почули.

На історичному рівні в романі «Півтінь» досліджено причини самогубства однієї із перших німецьких жінок-пілотів Марги фон Етцдорф (Marga von Etdorf, 1907–1933), яка застрілилася після аварійної посадки в Алеппо 1933 р. Зображення її найважливіших дальніх польотів слугує підставою для критичного осмислення окремих віх історії ХХ ст. У полі зору перебуває роль пілотки на історичному тлі чоловічого домінування в авіації, а також її втягнення в націонал-соціалізм, символічно розглянуте як загальносуспільне. «Понад це політ і літак забезпечують тексту, – зауважив Макс Долль, – привід критично поміркувати над метаповідями. Марга фон Етцдорф у цьому сенсі виконує до певної міри роль замісника: у контексті її останнього польоту-рекорду, підтриманого Третім рейхом, порушується питання про вину і мотивацію колаборації індивіда»⁴. Водночас роман шукає можливостей супротиву. Рівні свідчень і тем, як і поводження із джерелами, прив'язані до різних ролей фігур, завдяки чому текст досягає розмежування між свідченнями різної достовірності і якості. В такий спосіб «Півтінь» належить до творів, які якнайтісніше рухаються вздовж джерел. «Метою зображення є виключно проєкт подальшої інтерпретаційної гіпотези, яка розробляється з використанням художніх, хоч і обґрунтованих джерелами, тлумачних принципів свободи текстового жанру: текст не стверджує, що знає, як було, натомість він тільки показує, як могло б бути. Тож Тімм провадить історіографію засобами постмодерністського роману»⁵. Таку концепцію письменник сформулював ще 1992 р. у Падерборнських поетологічних

¹ Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 90.

² Ibid. S. 74.

³ Ibid. S. 255.

⁴ Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 74.

⁵ Ibid.



лекціях: роман є оновленою версією історії, яка «не намагається переконати нас, що саме так і було, натомість: *що так могло бути*. Це чудовий кон'юнктив. Чудовий, бо дає нам свободу створювати іншу дійсність, а ще тому, що він прориває диктат хронології»¹.

Погляд на історіографію в романі «Півтінь» закладено в концепцію тексту, який на формальному рівні прозора відображає процес писання історії, залучаючи в нього і реципієнта. Помітною є оповідна структура, яка імітує оральність, наголошуючи комунікативний і наративний елементи історичної оповіді. На екстрадієгетичному рівні берлінським кладовищем інвалідів оповідача супроводжує фігура Сірого, який, імітуючи історіографічний метод, розповідає про самогубство Магди фон Етцдорф. *«У цьому місці, каже він, похоронена німецька, похоронена пруська історія, щонайменше військова. Шарнгорст лежить тут та й інші генерали, адмірала, полковники, майори, відомі льотчики-винищувачі, на той час герої повітря, Ріхтгофен, Удет, Мьольдерс, і серед усіх цих чоловіків, цих військових, похована жінка. Бачите надгробок, він новий, старий зруйнували в боях наприкінці війни, шматок граніту, валун. Політ вартує життя. 1907 року народження, 1933 року відійшла у засвіти. Марга фон Етцдорф. Льотчиця, одна із перших в Німеччині»*². Хоч Сірий і є власне оповідачем заголовної історії і часто переймає на себе важливі функції оповідача, роман визначає нерівномірний діалог між оповідною фігурою, Сірим і мертвими на кладовищі. Фігура оповідача скорочена до ролі інстанції відтворення, яка коментує розказане, тоді як голоси з минулого тільки відповідають на запитання, тому не є рівноправними співрозмовниками. Мертві виступають у ролі історичних джерел, відповідаючи на запитання, поставлені до минулого. Так, створюється образ розмови з минулим. Особлива комунікативна ситуація засвідчує, що розмова ведеться не *про*, а зі сучасності безпосередньо з минулим. Оповідна ситуація сигналізує інтерактивний елемент, хоча комунікація відбувається виключно в одному напрямі. Важливо, що з минулим і про минуле говорять лише в сучасності, історіографічне смислотворення відбувається у теперішньому. Тож історичне не має впливу на сучасне, мертві як репрезентанти минулого і метафора джерел не в змозі варіювати свою історію й оцінювати її з нових поглядів. Вони обмежені відповідями і можуть відтворювати тільки суб'єктивну версію дійсності в незмінній формі.

Те, що минуле постає щойно зі сучасності, засвідчено також нечітким розмежуванням часових і сюжетних рівнів. Рама й обрамлена історія не завжди відокремлені одна від одної. Тоді як похід кладовищем відображений хронологічно в одночасній нарації, наголошуючи теперішній момент розповіді про історію, обрамлені події розповідаються ретроспективно.

¹ Timm U. Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. S. 122.

² Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 9–10.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Проте такий часовий розподіл не уніфікований, інколи і розповідь у рамі зісковзує в минуле. «Відхилення у вживанні темпоральних форм у зв'язку з нечітким розмежуванням часових рівнів можна інтерпретувати, – вважав Макс Долль, – як поглиблення смислу: через ненаскрізно точне їх вживання теперішнє і минуле наближаються одне до одного. Загальне чітке розмежування посилено усувається і завдяки діалогічній концепції роману, а також конкретній розмовній ситуації на кладовищі»¹. Метаісторичних висловлювань роман досягає і через оповідну перспективу. Хоча на обох рівнях простежується спрямованість до безпосередності зображення, завдяки суб'єктивній перспективі час від часу виникає дистанція до зображуваного, маркованого як таке, що ретроспективно відтворене мовцями, тоді як у діалогічній ситуації, передусім у розповідях голосів, роман працює з ілюзійно близькою перспективою. До того ж у тексті не завжди чітко окреслені позиції мовців, які спонтанно і без додаткових пояснень змінюють одні одних. Часто не зрозуміло, чия саме позиція представлена, що імітує процес колективного смислотворення. Сірий тому має функцію скеровувати мовлення, завдяки чому позиція голосів до певної міри стає і його позицією. Загалом історія у «Півтіні» розказується з певним наміром (окреслення подальшої перспективи на самогубство протагоністки), тоді як представлені наприкінці роману версії припускають достатньо велику кількість варіантів. «Тим самим *Півтінь* заперечує не тільки монолітне розуміння історії, але й уявлення про те, що минуле може бути повноцінно реконструйоване. Через неоднозначне вживання темпоральних форм і тільки часткове досягнення дистанції до зображуваного роману вдається осмислити драматичну близькість до подій як наративну ілюзію і поставити під сумнів фактичність такого зображення»². Тільки зрідка оповідь дистанціюється у формі оцінювального повідомлення. Тим самим на перший план виходять і історична нарація, і префігурована соціальними межами реальність, яка не визнає абсолютних індивідуальних позицій. Розповідь про історію стає частиною колективного нечіткого процесу, який виділяє можливі варіанти дійсності і живиться компонентами оповіді. Отже, «Півтінь» заперечує існування абсолютного знання і щодо Марги фон Етцдорф, і загалом в універсумі історичного: можливі тільки його оповіджені варіанти.

Загальна структура обрамленої дії (оскільки самовбивство Магди фон Етцдорф на початку представлено як факт) задумана як відновлювальне звернення до минулого, яке шукає причин у подіях, що передували її смерті. Однак формально увага зосереджується не на самій події, а на нехронологічно концептуалізованому, тематично контекстуалізованому процесі оповіді.

¹ Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 77.

² Ibid. S. 78.

1.6. «Чи є глуд у всьому цьому безглузді»: тлумачення історії...



Зображення до того ж складається з епізодичного нанизування сцен. Така структура помітно імітує індивідуальне пригадування, яке в романі взаємодіє з колективним пригадуванням: індивідуальні спогади потрапляють під вплив колективних просторів знань, які кодують образи і символи, тобто приписують їм певні значення.

Марґа фон Етцдорф як вміщене у кладовище чужорідне тіло викликає особливий інтерес оповідача, історика і реципієнта, до того ж її дальні польоти зіштовхують його з чужим, незнайомим, іншим. У такий спосіб у роман вплітається новий вимір роботи з історією. Повтор і варіації одного і того ж самого змісту, як, наприклад, називання причин самогубства протагоністки, так і залишають його в одночасності різних версій. Водночас, незважаючи на неможливість однозначної інтерпретації, афективно сприйнятно зображується любовна історія Маґди фон Етцдорф. Тоді як досі в літературі про пілотку її скорочували до специфічних ролей, як феміністку чи яскравий приклад працездатності, роман, відмежовуючись від цієї перспективи, пропонує інший інтерпретаційний зразок. *«Це вперше, що вона розповіла комусь про своє життя, каже Сірій, відтепер вона може тільки повторюватися. Жодних перетворень більше. Усе вирішилося і зійшлося. Тут це чутно»*¹. Чи не вперше, говорячи про Маґду, взято до уваги її особистість, яку розміщено поряд з її історичними тлумаченнями. «Наративно уникаючи інструменталізації особи у тих же відображених емансипаторських чи націоналістичних зразках, *Півтінь* спрямовує погляд на саму людину і наділяє її, приречену на мовчання, голосом»². Саме суїцид як головна тема генерує історичне питання як вихідний момент розгляду історичного матеріалу, котрий має розкрити його причини. Остаточо згасла надія на спільне життя з Далемом, настрій, протест, збереження гордості і гідності, повторна аварія і як її наслідок потенційне завершення авіакар'єри, очікувані дипломатичні наслідки чи все це разом узяте презентуються в романі як цілком ймовірні передумови. Також висловлюється думка, що пілотка прагнула зберегти контроль над власною особою, цінувала самовизначення. Ширше зі самовбивством пов'язане колективне питання вини і кінець націонал-соціалізму. Вигадана фігура роману Найманн формулює це чітко: *«Національне пробудження уможливорює все, сказав Найманн... Тепер Ви летите для Німеччини. Це більше, ніж просто приватний політ. Я схиляюся перед Вашими попередніми польотами. Здорово. Проте цей політ є частиною нашого національного пробудження. Ви можете гордитися... Г'юрінґ особисто тримає все під контролем, якщо я можу так сказати... Політ є справою честі.*

¹ Timm U. Halbschatten. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 262.

² Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 90.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

*Ви летите для Німеччини*¹. Із документів відомо, що Етцдорф того разу летіла не тільки з думками про мир. Добре задокументоване в дослідницькій літературі і її прийняття чи принаймні толерування націонал-соціалістичної ідеології з метою самореалізації і кар'єри. Роман натомість натякає на можливий протест щодо ідеології, яка була пов'язана зі завданням, котре вона виконувала. Ця обставина однак залишається відкритою. Для Сірого вирішальним є не гордість пілотки, а зміна умов польотів. Замість того, щоб летіти як «жінка», вона тепер летить як «німецька жінка» в суспільстві, для якого літак означає високу градацію, тому очікування відповідно є великими. Однією з багатьох можливостей можна вважати також зображення Етцдорф як першої жертви Третього рейху.

В основу зображення Магди фон Етцдорф закладено документальні джерела. Тому роман оснащено корпусом літератури, який визначає суспільний образ пілотки (фото, листи, щоденники, статті, біографія). «Півтінь» заповнює прогалини, які існують у документальному матеріалі, працюючи на межі документального і художнього. Важливим стилістичним засобом у романі є і пряме цитування історичних джерел, що надає йому структури неточного колажу, який, своєю чергою, сприяє закриванню прогалин у художньому. *«Правильно, каже Сірій, бо він продовжував довідуватися, шукав колишні фільми і фотографії, повідомлення про її польоти, які привели її в Марокко і Японію. Тоді це були сенсаційні акції, нею захоплювалися і прославляли. Він опитував небагатьох ще живих свідків, через дивовижний випадок у його руки потрапив портсигар, якому теж відведена певна роль в її історії»*². Роман залучає в оповідь аудіовізуальні засоби у формі фото, радіоінтерв'ю, коротких фільмів. Вони фігурують як незаперечні міцні «факти» і історіографічно однозначний матеріал. Ці джерела мають суттєвий вплив на центральні аспекти оповіді й оповідну перспективу. Завдяки їм минуле частково сприймається як часовий рівень, який визначено як «не-тепер», метою чого є чіткіше розрізнення між до і після.

У фіктивному інтерв'ю з Етцдорф мовиться про її великий ентузіазм до польотів. Це стає головним мотивом портретування пілотки. *«В одному з радіоінтерв'ю раних тридцятих років репортер запитує її, про що вона мріє, думаючи про політ. Невагомість, чутно її відповідь у сферичному шелесті. Навіть, коли відчуваєш її тільки на якусь мить, коли лешиш, описуючи параболу. Я співаю кожного разу, коли машина рвучко підіймає мене в небо. Я співаю, хоч і не можу чути саму себе через ревіння мотора. Я відчуваю повітря, повітряний потік, навіть, якщо він переламаний вітровим склом»*³. За допомогою фотографій наголошено на контрасті ролей пілотки і жінки. У такий спосіб увиразнено, наскільки діяльність

¹ Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 232.

² Ibid. S. 10.

³ Ibid. S. 11.

1.6. «Чи є глузд у всьому цьому безглузді»: тлумачення історії...



пілотки-жінки в романі обґрунтовується історичними обставинами. Сама Етцдорф також згадувала про зміну одягу як зміну ролей. *«На фото, якщо на ній плаття, спідниця або блузка, вона видається стрункою, майже тендітною, у штанах і формі пілота вона справляє враження жінки в тілі. Я знайшов також два коротких фільми, звичайно, німі. Вона у платті стоїть перед літаком, вітер розвіяв її коротке волосся на обличчя. Вона сміється, схиляє голову, повільним рухом загортає волосся за вухо. В іншій сцені вона сидить на лавці просто неба. На ній штани і пілотська шкіряна куртка із в'язаними манжетами. Вона говорить і палить сигарету, і по ній видно, що це не автоматизм, а насолода, коли вона ніжними рухами відкриває портсигар, виймає наступну сигарету і запалює її»¹*. Відмінні зовнішні образи здебільшого через одяг свідчать про різні форми впливу назовні. Фотоматеріал постачає до портрету пілотки й інші деталі: наприклад, її пристрасть до паління.

Блукаючи кладовищем, оповідач провадить свідому селекцію. Йдеться зокрема, про позбавлених голосу євреїв. Вони виключені зі спогаду і в такий спосіб із німецької історії. Їм відведено важливе місце на кладовищі. *«Східний вітер, попіл. Він відклався там. Треба тільки чути»²*. У цьому зв'язку мовиться про шепіт, тому про євреїв, зазвичай, говорять інші. *«А євреї? Вбито. А ті, всі вони, чи є тут хто? Ні, тут, у цьому місці нема... Тільки цей шепіт доноситься зі Сходу, там позаду біля муру. Багато, багато голосів, тихе зітхання, стогін... Так вони йшли, це був початок грудня, сніг ще не падав, хоч на небі низько висіли сірі важкі хмари, які мали принести сніг. Я бачив, як вони йшли до вокзалу, як жандарм Вольф їх непривітно підганяв, щоб вони поспішали, як вони йшли через перон до потяга, який на них чекав... Куди? Місце збору в Штеттіні. А тоді? Тоді: Прямує на Схід. Коли вони пішли і після того незабаром випав сніг, я вже знав, що більше ніколи їх не побачу. А пізніше, коли ми втікали, я знав, що їхній відхід був початком нашого відходу. Я свідок, я бачив, як вони відходили, і я нічого не сказав. Каміння говорить німецькою. Дурня. Ви зовсім не слухаєте. Авжеж, я слухаю, але я знову бачу замерзлого. Що йому там треба? Копирсає там щось. Чи є глузд у всьому цьому безглузді?»³* Такий простір рефлексій усуває певні перспективи, тому замерзлого бачить тільки оповідач, а Сірий його не помічає. Акустичної однозначності теж нема, бо і вона підлягає перспективності.

Цікаво, що оповідь у романі розпочинається описом ландшафту, який, аналогічно рухові камери, протікає від загального до деталей: *«Гірський масив, громіздкий, обривисті скали, голубувато сірі, врізана дорога, яка веде до вершини, світло коричнева, на дорозі буйвол, осідланий чоловіком, ноги якого звисають по боках. Чоловік старий із сірою довгою бородою. Обое,*

¹ Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 10–11.

² Ibid. S. 78.

³ Ibid. S. 184–185.



Розділ 1. ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

чоловік і буйвол, дивляться в долину. На середній височині – дерева, сосни, їхні крони виділяються на небі, освітленому вечірнім сонцем. На ньому хмари, ніжні, які завуальовують небо. Це образ спокою, трохи зворохобленого світлом, яке проникає ззовні»¹. Вочевидь, ідеться про картину, значення якої без подальшого контексту роману не зрозуміле. Така картина максимально налаштовує горизонт очікування читача. Проте задана тут перспектива і спосіб передачі історії в романі, який зовсім не провадить міметично-безпосередню оповідь, різко відрізняються одне від одного. Основне питання такого першого абзацу залишається відритим. Смысл може скластися тільки ретроспективно. Без контексту тексту бракує смислу, його інформаційність як ізольованого документа мінімальна. Опис картини є простим притаманним оповіді фактом без значення. Тим самим експозиція імітує властивості історії, які увиразнюються тільки через необхідні покликання і контекст. «Яким компактним звідси здається біле, і наскільки біле розрихлюється, якщо наблизитися до нього. І кожного разу, занурюючись у безцілну сірість, виникає цей неспокій, в якому швидко втрачається відчуття висоти і глибини, верхнього і нижнього. Волога, непроникний холод, а тоді, повільно, сіре стає світлішим, і раптом ця голуби́нь глибини»². Якщо значеннєвий зв'язок у першому описі сприймати як розширення простору, який в кінці абзацу ретроспективно упорядковується по-новому, і тільки пізніше включається у ширший смисловий зв'язок, то наступний абзац узагалі утримується від будь-якого упорядкування. Він не описує просторів, а тільки фарби, уявно викликані просторами, що тематично демонструє монтажну техніку. Виходячи тільки з цих двох абзаців, не можна визначитися, чи фарби й естетика картини описана кимось, хто саме розглядає картину, чи кимось, хто мандрує горами, а чи це взагалі погляд із літака. Лише занурившись у читання, можна припустити, що роман починається із вражень під час польоту. Значення описаних імпресій оприявнюються лише ретроспективно, з урахуванням набутих у процесі читання інформацій вони змінюються. Тлумачення роману, як і розповідання історії, сприймається як постійний процес.

Назва твору «Півтінь» також додатково вказує на те, що абсолютного історичного знання не буває. Півтінь однак означає і те, що в цьому модусі речі можуть отримувати нові забарвлення. Це безпосередньо стосується протагоністки роману. «Зважаючи на цю обставину, навколо її особи вибудовується суттєво ширший інтерпретаційний простір, позаяк, не продукуючи жодної первинної “правди” у сенсі домінуючої великої оповіді, він забезпечує свободу, яка уможлиблює погляд на її індивідуальність. Тож перспектива висвітлення, визначена виключно іншими, не може висувати на

¹ Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 7.

² Ibid. S. 7.



цій основі і з огляду на історичні джерела єдиної претензії на дієвість»¹. Хоч історії постійно приписуються значення, вона все ж не має смислу. «А мораль історії?/ Нема», – мовиться в романі². Історія презентується як зібрання різних фрагментів, з яких не впливає завершена історія. Саме в цьому проявляється реальність поєднання, з якої і має бути реконструйований смисл.

Отже, для «Півтіні» як історіографічного роману притаманно, що до безпосередності зображення історії в ньому додано безпосередність її написання. Історичне пізнається у сучасності, що відповідає принципам історіографії. Роман орієнтується на інвентар сучасної історіографічної критики джерел: порушується проблема неможливості однозначного знання про минулі події і необхідності постійного переосмислення висловлювань. Суперечливість джерел і селекційних процесів, прив'язаність висловлювань до певного місцеперебування мовців увиразнюються у формальних структурах, які імітують історичні процеси пізнання. Втрату інформації через процеси нарації і транслявання виражає назва роману «Півтінь». Незважаючи на поліфонну структуру, зображена версія минулого, яка намагається пробудити до життя минулу подію, хоча формальна концепція й оповідний рівень увідносять і обмежують ці спроби. Історія постає як продукт правдоподібних ескізів джерел, а також оповідачів. Реконструкція фрагментарного минуло неможлива, можливе тільки наративне наближення до нього. Водночас роман працює за принципом історіографічного аргументування, чітко формулюючи свою проблему й обґрунтовуючи свій метод реалізації.

¹ Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. S. 141.

² Timm U. *Halbschatten*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. S. 245.

РОЗДІЛ 2. ЛАНДШАФТИ ПАМ'ЯТІ ТА ПОШУКИ ВЛАСНОГО Я/МИ

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років

У ранній період (йдеться про кін. 1830–поч. 1840-х рр.) творчі помисли Пантелеймона Куліша були виразно пов'язані з містечком Вороніж на теперішній Сумщині, де він народився*. Серед таких творів оповідання «Циган. Уривок з казки», «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став», «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе», «Коваль Захарко. Рассказ одного козака», повість «Огненный змей. Повесть из народных преданий», історичний роман «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад».

Як слушно писав Іван Абрамов, «хоч як мало жив П[антелеймон] О[лександрович] у Воронежі, проте яскравими залишилися в його спогадах вражіння дитинства»¹. Закономірно, що в цих творах багато місця займає локальний етнографічний матеріал – в їхній зміст органічно вплетено тексти й мотиви народних легенд, переказів, повір'їв, пісень та обрядів, записаних саме в Воронежі. «Воронізьке» коріння ранніх романтичних творів Куліша, думаю, свідчить про підсвідоме прагнення молодого літератора витворити свій індивідуально-неповторний світ, населити його персонажами з прізвищами місцевих мешканців, акцентувати на етнографічно-колеритній самобутності рідного краю, врешті прославити його*.

* Куліш народився на хуторі, який «міститься поруч Гукового хутора, де тепер [себто на початку 1930-х років. – В. І.] зорганізовано колективне господарство, щось за п'ять верстов од Воронежа на шляху до села Макова» (Абрамов І. Розшуки про П. О. Куліша й його батьківщину // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Київ, 1931. Вип. 3. С. 45).

¹ Абрамов І. Розшуки про П. О. Куліша й його батьківщину. С. 47.

* У коментарях до листа Куліша Осипу Бодянському від 3 лютого 1853 р. Олесь Федорук подав уривок із листа Івана Аксакова до рідних від 21 березня 1854 р., у якому було сказано, що містечко, «упоминаемое в романе Кулеша (Чернышенко), очень красивое, богатое и торговое» (Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук ; відпов. ред. Віктор Дудко. Київ : Критика, 2009. Т. 2. 1850–1856. С. 410).

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



Герої ранніх Кулішевих оповідань зрідка виходять чи виїжджають за межі свого рідного містечка, а тому події в них відбуваються у самому Воронежі чи його околицях. Водночас дія першої частини повісті «Огнений змії. Повість із народних переказів» відбувається поза цим містечком: герої повертаються додому з Києва, де були на прощі. У першому історичному романі Куліша «Михайло Чарнишенко, або Україна вісімдесят років тому» Воронеж постає як транзитний пункт руху головних персонажів твору, а в наступних історичних романах «Чорна рада. Хроніка 1663 року» та «Алексей Однорог» взагалі не згадується, хоча герої цих творів постійно кудись прямують, а **дорога** в них постає не лише як певна смуга, якою ходять та їздять, а й з'єднує в одне ціле ланцюг подій та долі різних героїв.

У своєму першому відомому творі, україномовному оповіданні «Циган. Уривок з казки», написаного в бурлескному стилі ще в часи навчання в Новгород-Сіверській гімназії (згодом Куліш датував оповідання 1839 р.), а вперше надрукованого в альманасі Євгена Гребінки «Ластівка»*, письменник зазначив, що цигани «стояли шатром біля Воронежа»¹. Сюжет твору нагадує популярне оповідання про «халіфа на годину» із «Тисячі та однієї ночі».

Простір іншого оповідання Куліша «Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на Зелені свята» (написане 1839 р., а опубліковане в альманасі М. Максимовича «Киевлянин» у 1840 р.) також охоплює околиці Воронежа, зокрема згадуються Гострі Могили (могила «на шляху з Воронежа до Кулішевого хутора»)², Кривоносові ночви (по-іншому «Кривенкові ночви (на початку ХХ ст. це урочище носило назву Бойкові ночви). Ярок, схожий своїми схилами на ночви. Кривоноси, Кривенки – мешканці кутка Трисвящина часів проживання там П. Куліша»)³, сусіднє село Маков (тепер це Макове) тощо.

Чи не першою Кулішевою публікацією було романтичне оповідання «воронізького циклу»** «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став» (вір написано російською мовою та опубліковано в альманасі «Киевлянин»***, яке, щоправда, більше походить на науково-етнографічне дослідження, ніж власне на художній твір. Зазначу, що тут маємо виразну

* Санкт-Петербург, 1841. С. 362–370.

¹ Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків–Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 90.

² Воронеж і вороніжці в життєтворчості П. О. Куліша / упоряд., передм. і прим. Міллер Н. В. Київ : Ліра-К, 2019. С. 45.

³ Там само.

** Як зазначав І. С. Абрамов, «Пішевців став справді був у Воронежі, і місце його відомо. Залишились і надосі залишки вала навколо центральної частини містечка, пожильці й тепер кажуть: “ходім гулять кругом валу”» (Абрамов І. Розшуки про П. О. Куліша й його батьківщину. С. 48).

*** Книга первая, на 1840 год. Издал М. Максимович. Киев, 1840. С. 205–215.



історико-етнографічну конкретизацію місця і часу дії, манера оповіді нагадує принципи використання етнографічних матеріалів у «Записках о Южной Руси». Усе це зумовлено тим, що молодий романтик прагнув етнографічної достовірності, адже відповідно до романтичної естетики, більш досконаліми і правдивими вважалися такі літературні твори, які, на думку Куліша, містили якомога менше вигаданого, що однак не відкидало використання фольклорної фантастики, а також були прив'язані до певної місцевості. За висновком І. Теліги, «етнографічні студії близько поставили Куліша до канонів народньої поезії, які він перейняв, і в своїх перших творах уже стояв на їх основах. Під впливом їх у нього склався і погляд на писану словесність, літературу та її відношення до народньої поезії»¹.

У зазначеному оповіданні власне і йдеться про те, чому цей відомий у містечку став висох. Виявляється, це сталося тому, що місцева мешканка Наталка дуже тужила за своїм молодим чоловіком-чумаком, що врешті й спричинило її смерть у Пішевцівому ставі. Провісником смерти став шуліка, який вхопив курча з двору, а Наталка побігла за ним – і цей провісник біди завів її у став, де жінка і втопилася. Стара мати так страшно плакала і проклинала цю воду, що та висохла, бо материні сльози *«мають таку силу, що трава, яку вони змочать, горить, а вода від них висихає й навіть камінь розпадається»*². Від цих сліз і висох Пішевців став, а біля нього створилася і відповідна аура – *«сум навіває він (пустир. – В. І.) сухими куніцями високого очерету, і глухо шумить на ньому густою лозою вітер. Страшно, кажуть, нічною порою ходити біля цього місця...»*³.

Твір прикметний і тим, що його герой, син старого чумака Макара Грицько, десь через місяць після одруження з красунею Наталкою був змушений іти з чумаками в Крим, тобто покинути рідне містечко, вирушити в далеку дорогу від дому. Звісно, чумацька подорож була повна небезпек – шлях у Крим неблизький, а тому Грицькова дружина плакала за ним, наче за померлим. Врешті, доля Грицька невідома.

Найбільш художньо продуманим і викінченим Кулішевим твором початку 1840-х рр. є його романтична повість «Огненний змії. Повість із народних переказів» (написана 1840 р. в Києві, опублікована в другій книзі альманаху М. Максимовича «Киевлянин»)*. Цим твором молодий письменник чи не вперше по-справжньому розширив простір свого твору, винісши окремі

¹ Теліга І. Куліш-критик. Принцип етнографічної точності. Україна. 1929. Липень-серпень (35). С. 89.

² Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків-Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 20.

³ Там само.

* В Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського Національної академії наук України зберігається рукописна копія повісті, датована 1840 роком [Куліш П. Огненний змії. 1840 [Копія]. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського НАН України. Ф. І. Од. зб. 28535. 35 арк.].

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



події за межі Воронежа – дія першої частини твору розгортається в Києві та на шляху до рідного Кулішеві містечка. Такий сюжетний прийом дороги письменник згодом зробить основним у своїх історичних романах «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», «Чорна рада. Хроніка 1663 року» та «Алексей Однорог».

Коли в оповіданні «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став» за межу містечка відправляються лише другорядні персонажі, а їхні рідні важко переживають розлуку, бо розуміють, що така далека дорога вкрай небезпечна, то в повісті «Огненний змії» герої доволі тривалий час перебувають за межами Воронежа. Ба більше, цей твір наче сюжетно розвиває події названого оповідання, адже головним персонажем «Огненного змія» є Іван Большак (у другій частині твору він чомусь має прізвище Костюченко), котрий нещодавно «скінчив своє чумакування й змінив дьогтяну сорочку на синій жупан, і простий очкур на широкий пояс. Вертаючись додому, він зайшов дорогою до Києва, щоб поклонитися святим місцям і подякувати Богові за щасливий успіх в торгівлі»¹. Згадаймо – в оповіданні «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став» зазначено, що у Вороніж із Криму повернувся сусід персонажів цього твору, котрий «виїхав у дорогу раніше за Грицька, й привозить від нього Наталці уклін і подарунок»².

Початок повісті «Огненний змії» незвичний для ранньої прози Куліша – це так званий «шумовий пейзаж», але місцем подій, як зазначалося, спершу є не Вороніж, а Київ: «Дзвенить, гуде на ввесь Київ величезний дзвін Печерської Лаври»³. Початок другого розділу «Шумить, гуде славний Вороніж; але не від грому й бурі, а від голінних пісень і танків»⁴ свідчить про те, основні дійові особи з Києва якось потрапили до Воронежа, а тому їх і чекає дорога. Шумові пейзажні описи значною мірою визначають тональність оповіді – яскраве денне освітлення Київ орієнтує читача на урочистість та святковість сприйняття подій, а нічний звуковий пейзаж Воронежа надає сюжетові романтичної таємничості, навіть певної карнавальності, налаштовує на щось дивне. Просторове компонентне означення шляху (крім дороги, мова може йти також про ліс, річку та море), за спостереженням Н. Х. Копистянської, має виразні риси «загрози потенційної небезпеки»⁵, а тому читач очікує чогось пригодницького, однак із щасливим фіналом, оскільки це повернення додому, тобто «у місце щастя (простір кохання, дружби, дитинства)»⁶.

¹ Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків–Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 36.

² Там само. С. 18.

³ Там само. С. 36.

⁴ Там само. С. 61.

⁵ Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. С. 323.

⁶ Там само. С. 325.



Дорога в першій частині повісті набуває значення спеціального емоційного образу – молодий автор цікаво розмежував дорогу прочанина до Києва як святого міста та з Києва додому: *«Дорога від Києва до Броварів іде сосновим бором сипучими пісками. Вона для прочан, що обіцялися йти до Києва пішки, була ніби останнім іспитом у довгій і важкій подорожі. Зате ще з самих Броварів їм, як земля обітована, з'являється чудесна картина Києва, вся вкрита туманом, крізь який напівпрозорим стовпом виднілася в золотому вінцеві велетень-дзвіниця. Ляндшафт розкривається чим ближче підходити; і нарешті, на березі Дніпра, стомленого прочанина вражає незвичайне видовище, не тямиться він від святого захвату, як праведник, побачивши браму раю, і з побожним почуттям вдячності кладе доземний поклін.*

Цілком інше почуття опанує душу прочанина, що залишає святий Київ. З кожним кроком він смутнішає, з кожним кроком він ніби втрачає щось; і це його почуття можна порівняти з тим станом душі, коли від'їжджаєш з батьківщини, чи залишаєш дім, в якому жив душею, в якому було тепло й затишно серцю»¹.

Шлях із Києва до Воронежа дав Кулішеві змогу фактично вперше акцентувати на національній проблематиці, причому не лише на сучасному (опис хати та його мешканців у порівняно бідному селі, де прочани спинилися на першу ніч: господинею була жінка, котра «з українською привітливістю просила їх сідати й кинулась з ганчіркою обтирати ослони, що й так були незапорошені; але такий уже обов'язок охайної господині»²; її донька, колихаючи дитину, співала відому історичну пісню про Саву Чалого, яку перейняла від свого дідуся), а й минулому (яскраво описано зупинку паломників у Батурині, у домі давнього приятеля старого Чайки бондаря Омелька, що була слухною нагодою для оповіді про те, чому в *«Батурині земля плаче»*³ рівні. Зауважу лише, що Куліш певною мірою застеріг себе від імовірного цензурного висновку щодо долі цього твору дивною вказівкою на Мазепу як винуватця Батуринської трагедії.

Повернення героїв повісті додому поставлено і в контекст цікавих вставних новел про бандуру та шаблю. Спершу подано оповідь селянки, у якій подорожні спинилися на нічліг, про незвичне свідчення смерти свого батька-бандуриста: той помер у час прощі до Києво-Печерської лаври, про що «повідомила» його бандура, яка *«сама собою заграла так само, як грав на ній покійний панотець»*⁴. Історію про незвичайну шаблю батька своєї дружини, безстрашного козака-характерника Степана Журби, оповів сам старий Чайка – *«саме в той день, коли батька її вбили на війні, стара шабля*

¹ Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків-Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 43–44.

² Там само. С. 45.

³ Там само. С. 59.

⁴ Там само. С. 47.

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



його, що висіла вдома на стіні в світлиці, враз ні з сього, ні з того впала й переломилась надвоє»¹. Свого часу я писав про те, що ці оповіді були чи не першим виявом культурницької концепції Куліша, котра своїх головніших рис набула в сер. 1840-х рр. Свідченням цьому були хрестоматійне Кулішеве виправлення (зроблене в листі від 25 липня 1846 р.) Шевченкових рядків із поетичного послання «До Основ'яненка»² та його слова з відомого листа до Т. Шевченка від 5 червня 1844 р., в якому Куліш писав: «Тепер не така вже година на[с]тала, щоб брязкотать шаблюками. Ляхів і татарву мов дідько злизав, усе втихомирилось; прийшла пора поорудовать ще головою»³. Така ідея протиставлення культури і війни дістала цікаве сюжетне наповнення в романі «Михайло Чарнишенко» (1843)*.

Отже, час від часу слухаючи усілякі історії, подорожні поступово наближаються до Воронежа, де розгортатимуться події другої частини твору. Саме під час спільного повернення додому Іван і Маруся вперше виявили свої взаємні почуття, що врешті мало для них сумні наслідки, бо вони закохалися під час паломництва до святих місць.

«Воронізька тема» в ранній творчості Куліша фактично завершується історичним романом «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад», написаним 1842 р., а опублікованим у Києві на поч. 1843 р.

Про значущість мотиву дороги, а також особливості часу в романі писав ще Володимир Панченко. За його спостереженням, це «споріднює „Михайла Чарнишенка“ з вальтерскоттівськими романами. Перед очима читачів розгортається великий географічний простір від Глухова й аж до Великого Лугу. Серед героїв твору з'являються запорожці й серби, сюжетні лінії розгалужуються. Часовий простір також значний: уява оповідача мовби “снує” між колись і тепер. Причому його порівняння не на користь нового часу, ностальгія за старовиною переважає. Зокрема, це стосується образу ідеальної, “народнописенної”, не зіпсованої цивілізацією українки Катерини (“по-французьки вона, на щастя, не знала, фортеп'яно й пискляві [“визгливые”] романси в той час ще не ввійшли в ужиток...”). Такі акценти вельми характерні для Куліша, згодом він і в “Чорній раді” не відступиться від свого ідеалу хутірської краси й чистоти»⁴.

¹ Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків–Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 49.

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12-ти т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. Поезія 1837–1847. С. 624.

³ Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук; відпов. ред. Степан Захаркін. Київ : Критика, 2005. Т. 1. 1841–1850. С. 37.

* Більш докладно про це див.: Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 59–60.

⁴ Панченко Володимир. Цей загадковий Куліш // Український тиждень. 2019. № 43 (623). С. 57.



На місце мотиву дороги в романі звернув увагу й сербський філолог, етнолінгвіст, літературознавець та фольклорист Деян Айдачич, котрий вичислив шлях, яким рухався Чарнишенко – за спостереженням дослідника, герой роману «від'їжджає з Глухова, згадується недалекий сумський Вороніж, рідне містечко Куліша. Він їде в Гадяч, письменник згадує і ряд містечок, якими він мав би проїхати – тому що батько нареченої Михайла, полковий суддя Животовський їде за ним – шлях лежав через Ярославець, Мутин, Конотоп, Стародубівку, Хмелів, Ромен та Липову Долину на відстані сто вісімдесят семи верст [відстань від Глухова до Гадяча складає 174 км (164 верстви), а від Воронежа до Гадяча – 203 км (191,5 верстви). – В. І.]. Вирішив їхати цим шляхом, упевнений, що Михайло іншої дороги не міг обрати. На шляху Михайла згадуються річки Клевень та Сейм, “на самому кінці рубежа поміж Глуховським та Кролевецьким повітами”¹.

Відповідно до «вимог» жанру, роман «Михайло Чарнишенко» має кілька сюжетних ліній та доволі значну кількість персонажів, так чи інакше пов'язаних із головним героєм, а чи не кожен із них має свою дорогу до втілення певних поставлених завдань. Відтак образ дороги можемо вважати наскрізним у романі, адже всі персонажі весь час кудись поспішають: «*всі биті шляхи на Україні вкриті були тоді [у час дії роману. – В. І.] молодими авантюристами, котрі йшли і їхали до Гадяча та Петербурга усіма можливими засобами, в найрізноманітнішій одежі, відповідно до життя, походження й багатства кожного*»². На підтвердження цього Куліш навів розлогу цитату з «Історії русів»³.

Образ дороги з'являється на самому початку роману в контексті нестримного бажання Михайла піти до війська, яке вербує московський бригадир Крижановський, відомий і як гадяцький полковник*. Суддя Животовський, розуміючи, що не може відмовити молодого Чарнишенка від цього кроку, про всяк випадок сказав йому: «*Дід мій, генеральний суддя – його заслуги знає вся Україна – часто, було, говорить нам, малим дітям: Не сотвори злая за благая. Добре б і тобі, Михайле, запам'ятати це. Ручуся, що нам з тобою не бачити тих голштинців. Авжеж, воно не шкода – проїхатися такому вертунові, як ти, до Вороніжа; в дорозі, кажуть, людина розумнішає*»⁴.

Окрім застережень судді, Михайло витримав і сльози його доньки, закоханої у нього красуні Катерини, а дорога від Глухова до Воронежа

¹ Айдачич Деян. Образ сербів у історично-пригодницькій повісті “Михайло Чарнишенко” Пантелеймона Куліша // Дриновський збірник. Харків, 2016. Т. IX. С. 96.

² Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 118.

³ История Русовъ. История Русов или Малой России.

* Це виразно негативний тип, котрий «із зверхнім і внутрішнім своїм потворством єднав <...> несите сластолюбство і, щоб задоволити це ганебне почуття, не шкодив він ані грошей, ані ім'я, ані безпечности» (Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 48–49).

⁴ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 44.

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



через річку Есмань справді позбавила героя їхнього впливу, хоча це в його свідомості відбулося не так безболісно: одразу за Глуховим Чарнишенкові стало настільки сумно за своєю Катериною, що він навіть хотів *«уже повернутися до Глухова, та кінь попередив його й сам собою повернув на Вороніж»*¹. Лише через *«верстов п'ять од Глухова»*, коли перед героєм розлігся *«широкий степ з могилами, тим німим літописом стародавнього часу, як повіяв свіжий вітер хвилями по родючих нивах, а з-за хмар блиснуло сонце, ожила його душа, розлетілись смутні думки, немов ночні птахи, коли на світ благословиться. Тут він оп'ять був той вільний і непохитний козак, для якого власна воля дорожча од усіх законів і обов'язків. Він уже не думав ні про полкового суддю, ні про Катерину. Дивився він сміливо й гордо, піднявшись на кульбаці, немов міряючи очима бойове поле. В ушах його дзвеніла військова сурма, лунали вибухи гарматного грому та стогін бою; в уяві мигтіли йому крізь хмари диму прапори, шаблі й мушкети; військо, немов хмари, сходилося, мішалось, нападало й гналося одне за одним»*².

Та сама дорога з Глухова до Воронежа для судді та його доньки Катерини викликала цілком інші емоції, а пролягала не широким степом з могилами, *«тим німим літописом стародавнього часу»*³, а *«по плодючих полях, що розстилися свіжими, хвилястими килимами од Глухова до Вороніжа»*⁴.

Отже, персонажі роману «Михайло Чарнишенко» вирушили до Воронежа, яке у творі постає транзитним пунктом на шляху героїв до своїх цілей, а сам роман є останнім художнім твором «воронізького» циклу – прощання Михайла Чарнишенка з Воронежем є фактично прощанням самого письменника зі своїм рідним містечком*. Прагнучи слави, Михайло вирушає на війну, щоб воювати проти Данії за Шлезвіг, із Глухова (тут він служив у так званій Малоросійській колегії) через Вороніж задля того, щоб одержати батькове благословення. Чарнишенко виїздить зі свого рідного містечка, щоб туди ніколи не повернутися: батько його прокляв, а тому здобувати

¹ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 55.

² Там само. С. 55–56.

³ Там само. С. 55.

⁴ Там само. С. 107.

* Автобіографічним є й образ Петра Шраменка із роману «Чорна рада», однак цей герой навіть не згадує про Вороніж. Натомість в одній із перших редакцій роману йдеться про Мотронівку, малу батьківщину Кулішевої дружини Лесі Білозерської. Так, почувши від Петра про те, що він зі своїм татом їде в Київ на прощу, Череваниха тут же виявила бажання приєднатися до них, бо, виявляється, *«давно уже запрашивает меня сестра моя: “Приедьте да приедьте-таки когда-нибудь к нам в Мотроновку”»* (Пять глав из нового романа П. Кулеша «Чёрная рада» // Современник. 1845. Т. XXXVIII. С. 189). Властиво, що Петро, наче просто таки собі Куліш, випитує в Череванихи про те, де ж вона, ота Мотронівка, а почувши відповідь про те, що вона за Дніпром і вони таки туди поїдуть, ледве стримує радість: *«“Так вы аж туда поедете в гости”? – спрашивал он, едва скрывая свою радость»* (Там само).



військову славу герой вирушив усупереч батьківській волі, що було дуже тяжким гріхом.

Автобіографізм образу Чарнишенка підкреслює й та обставина, що він, як і сам Куліш, рано втратив матір, яка, як і мати героя цього роману, походила зі славного роду Гладких (згадка про її похорон спричинила появу в Михайла сумного почуття: *«Та не спогад веселого життя нав'яв на нього смуток: згадав він останнє зборище народу на батьківському дворі його, згадав дзвони, що лунали в той час з шести воронізьких дзвіниць, і похоронні співи, і різнобарвність похоронного убрання та охрестів. Той день залишився йому пам'ятний довіку; того дня багацько сліз виплакав він над труною матери, й тяжкий спогад про неї стиснув йому груди»*¹. Характеристичною була й Михайлова зброя: *«розкішно оправлена шабля, дуже довга, з орлячою головою на держалні. Замість очей в цій голові вставлено було два рубіни, осипані навколо невеличкими бриліантами»*², а на її *«держалні з одного боку – букви “МГ” [вензель полковника Максима Гладкого, предка Чарнишенкової та Кулішевої матери. – В. І.], а з другого: “Славного року АХМИ [тобто 1648 року. – В. І.] освящено сіє оружжє на врагов Православных церкви его милостю высокопреосвященным Юсафатом, митрополитом Коринфским»*³. Сотник Чарниш був таким же суворим до свого сина, як і Олександр Куліш до самого Пантелеймона.

На думку Кулішевого товариша дитинства Петра Чуйкевича, Куліш у середині 1840-х рр. фактично не цікавився життям людей своєї малої батьківщини, не повідомляв про події зі свого життя. Відтак у листі від 1 березня 1847 р. Чуйкевич зазначив, що його і вороніжців цікавило, чи Куліш одружився: *«Женился ли ты? Об этом спрашивают меня воронежцы. Я думаю отвечать им “да”. От чего ж не удовлетворит любопытство земляков? Только спрашивают мои родные, а не твои, потому что у тебя теперь, кажется, не остаётся ни роду, ни племени: недавно ты потерял то, что сколько-нибудь связывало тебя с недостойными твоими родными, именно отца...»*⁴. Петро Чуйкевич навіть припускав, що Куліш після смерті батька ніколи не загляне у Вороніж, *«который остаётся для тебя дорог по одним разве воспоминаниям. Правда, ты отдал уже ему дань как родине*»*,

¹ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 62. Зазначу, що Куліш, здається, не був присутній на похороні своєї матері – принаймні, таких свідчень знайти не вдалося. В автобіографічному нарисі «Жизнь Куліша» Куліш зазначив (писав про себе у третій особі), що «мати його вмерла ще тоді, як він бідував у Києві» ([Куліш П.]. Жизнь Куліша. Куліш П. О. // Твори : в 2 т. Київ : Наукова думка, 1994. Т. 1. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / упоряд. і приміт. Є. К. Нахліка; ред. тому М. Д. Бернштейн. С. 252).

² Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 230–231.

³ Там само. С. 232.

⁴ Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук; відпов. ред. Степан Захаркін. Київ : Критика, 2005. Т. 1. 1841–1850. С. 165.

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



но всё же жаль: без тебя, без твоего пера пруды его заглохнут, берёзы и вербы с горя ещё плачевнее опустят свои ветви. И скоро ли их оживит чья-нибудь рука?»¹

Звісно, Куліш і не думав забувати Вороніж, хоча належне йому батьківське добро подарував своїй небозі Олені та її матері, «которые никогда не знали, что значит домашнее довольство и изобилие. Гуков водворит их в моём хуторе ... <...> Воронеж теперь не будет для меня чужбиною, как ты видишь. Теперь-то я могу сказать, вспоминая о нём: “Есть в мире память обо мне. Есть в мире сердце, где живу я”. Хутор свой я постараюсь устроить так, чтоб можно было и мне прожить в нём с неделю, когда случится проезжать через Черниговскую губернию. А кто знает? Может быть, под старость мне не захочется нигде жить, кроме этого пустынного уголка, под которым, по воле Божией, взошла звезда моя. По крайней мере, нигде вечерние и дівсвіточніі казки не представляются мне такими очаровательными, как под тамошними соломенными стрихами»².

Закономірно, що опис простору тодішнього Воронежа (тобто початку 1760-х рр.) доволі колоритний, адже перейнятий сумом за його славним героїчним минулим, містить і докір своїм землякам за те, що вони не зберегли для себе та своїх нащадків цю старовину: *«Вас, шановні земляки мої (так відповідатиму я їм), повинен я ганьбити за те, що зруйновано цю поважну древність, чи, принаймні, батьків ваших, що, будуючи Микільську церкву, розібрали не тільки дорогу антикварові башту, а й багато інших кам'яниць, де ховали скарб, порох, зброю та різний військовий припас, забуваючи в побожному усерді своєму, що, розбираючи це каміння, виривали вони найкрасномовніші листки з історії своїх предків»*³. Водночас це є й докором і головному героєві роману, який також долучився до цього – спалив, нехай і ненароком, батьків будинок, збудований як копія садиби гетьмана Богдана Хмельницького в Сўботові – про це Чарнишенкові повідомив схвильований батьківський слуга Семен, а сам Михайло *«згадав тоді, що поспішаючись скоріше вибратись в дорогу, він залишив дерев'яний ліхтар у коморі на полиці, де брав гроші з старосвітського ковша»*⁴. Закономірно, що старий Чарниш прокляв сина: *«твій рідний батько перед усім народом у заграві пожару цілував святу ікону, зрікся тебе навіки й прокляв твою душу!»*⁵.

* О. Федорук у цьому зв'язку слушно писав саме про ранні твори Куліша так званого «воронізького циклу» (Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук; відпов. ред. Степан Захаркін. Київ : Критика, 2005. Т. 1. 1841–1850. С. 493–494).

¹ Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Т. 1. 1841–1850. С. 166.

² Там само. С. 172.

³ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 89.

⁴ Там само. С. 91.

⁵ Там само. С. 92.



Цей епізод роману дав підстави літературознавцеві Віктору Петрову констатувати, що Михайло Чарнишенко постає уособленням молоді свого часу як паліїв свого минулого¹.

Якщо дорога з Глухова до Воронежа (це була дорога до рідного дому) повернула Михайлові його душевну рівновагу, то шлях із дому до війська після батькового прокляття уже не був таким безпечним. Провісником майбутніх нещасть для героя став його кінь (нагадаю, саме кінь переміг Михайлові сумніви в доцільності такої поїздки і сам собою повіз свого вершника в рідний Вороніж) – коли Чарнишенко йшов до нього до стайні, *«кінь його заіржав смутним голосом йому назустріч, почувши далеку дорогу»*². Бойовий супутник козака, як виявилось, зовсім не радий *«багатому вбранню; він сумно б'є копитом землю, ірже, повернувши голову до стані, немов прощаючись з своїми товаришами»*³, а потім *«спіткнувся, переступаючи поріг фіртки, – погана прикмета, за віруванням українців»*⁴.

Звістка про пожежу в батьківському домі справила неймовірне враження на Михайла – *«немов уражений стрілою, він упав з коня на траву коло шляху»*⁵, де і знайшли його запорожець Мартин Щербина та козак Середа: за свідченням воронізького козака Потапа Карनावухого, Михайло саме з ними вирушив Путивльським шляхом до Гадяча. Суддя Животовський, прагнучи наздогнати Михайла, поїхав до Гадяча найвідомішим саме тоді битим шляхом *«через Ярославець, Мутин, Конотоп, Стародубівку, Хмелів, Ромен та Липову Долину»*⁶, однак у підсумку потрапив до в'язниці.

Тим часом Михайло з козаками справді їхав до Гадяча, але, за порадою Щербини, іншою дорогою – манівцями *«досягли вони річки Клевені, природної межі між теперішніми губернями Курською та Чернігівською; зливається Клевень з річкою Сеймом на самому кінці рубежу поміж Глухівським та Кролевецьким повітами. Тут спинилися вони під тінню осокорів, що тяглися правим берегом Сейму, й пустили коней своїх на луки, вкриті густою травою та дрібними кущиками верболозу»*⁷. Закономірно, що саме така дорога передбачала зупинку героїв – вони розвели вогонь, а запорожець *«доручив Михайлові варити у мідному чавуні кашу, чи, по козацькому – куліш, а його товаришеві – зажарити застрелених дорогою диких качок»*⁸. Чарнишенко в цьому вбачав початок свого козакування, а

¹ Петров В. Вальтерскоттівська повість з української минувшини // Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 11.

² Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 85.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 86.

⁵ Там само. С. 92.

⁶ Там само. С. 117.

⁷ Там само. С. 139–140.

⁸ Там само. С. 140.

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



приготування каші він сприйняв як своєрідну посвяту в козацький стан*.

Чарнишенка та його супутників переслідували двоє таємничих вершників, яких він побачив у пана Бардака, і щоб відірватися від них, запорожець Мартин Щербина запропонував рухатися *«декілька верстов ліворуч од простого шляху й до самого вечора вів своїх супутників глухими стежками, ледве наміченими кінським копитом, в диких лісах та байраках, де вони за всю дорогу не стріли ні одної живої істоти»*¹. Хоча після того козаки їхали битим шляхом, що *«йшов не на південний захід, де лежить Гадяч, а просто на схід, через густий ліс, який тягнеться за течією Ворскли верстов на сто і на правому боці її називався тоді Барминим лісом, а на лівому – Лощицьким бором»*², уникнути цього переслідування їм не вдалося.

Рухаючись манівцями, козаки усе ж знову натрапили на своїх переслідувачів, які діяли разом із сербами бана (князя) Радивоя: Щербину та Середу вони захопили в полон, а от Михайло, героїчно захищаючись од нападників, упав разом із конем з мосту у воду. Надалі рух героя знову уповільнюється: Чарнишенко потрапив під опіку чарівної доньки Радивоя Роксанди, якій письменник надав можливість фактично завершити земний шлях героя: сербська романтична красуня з ревнощів убила Катерину. Картину страждань Чарнишенка доповнив загалом нічим не примітний козак Середя, котрий із здивуванням побачив живого Михайла. Слова Середи: *«Це ти, Михайле! – скрикнув він. – Боже мій! Як же це ти остався живий! Я в похід їхав – ти лежав; я і з походу вертаюся, ти оп'ять лежиш. Скажи ж, на ласку, що ти тут робиш, як живеш?»*³. Чарнишенко це сприйняв як докір і щодуху побіг геть від Середи в степ. Далі в романі нічого не сказано про подальший шлях героя – Куліш лише зазначив, що народ на основі його історії навіть створив баладу. Михайло за невідомих обставин таки загинув, але тіло його певний час залишилось нетлінним: лише щира покаюнна молитва старого Чарниша принесла обом Чарнишам Боже прощення: *«після тої молитви тіло Михайлове розсипалось у прах, а сотник Чарниш через якийсь час помер»*⁴.

Коли опис доріг, якими рухався Михайло, переважно позбавлений оцінних характеристик (це битий шлях, стежки або просто степ), то обставини втечі Катерини з-під опіки тітки Тетяни Іванівни змальовано яскравими романтичними барвами. Віддавши належне мужності дівчини, котра зважилася стрибнути в човен та швидко збагнула особливості управління ним, не розгубилася, зустрівши знайомого рибалку (йому Катерина

* Куліш порівняв Чарнишенка з доном Кіхотом – Михайло, *«як Дон Кіхот, котрий прийняв посвяту на лицаря од шинкаря, бачив у цьому вже початок своєї табірної служби у війську»* (Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 140).

¹ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 167, 168.

² Там само. С. 168.

³ Там само. С. 276.

⁴ Там само. С. 277.



увиялася водяною богинею – дівчина підіграла рибалці в цьому, назвавшись покровителькою риб Неділею та категорично заборонила будь-кому розповідати про їхню зустріч). Письменник колоритно змалював і її подальшу дорогу до Воронежа: *«Дорога її була тяжка. Вона мусила багато разів спускатися в байраки й підійматися вверх по крутому березу, продиратися густим чагарником та брести часом через холодні струмки. Наприкінці по довгих зусиллях прийшла вона у Вороніж. Небо почало братися загровою на сході, коли вона підійшла до воріт вороніжської фортеці»*¹. Як бачимо з подальшого опису пригод героїні, Катерині все ж не вдалося уникнути рук Крижановського, а зустріч зі своєю суперницею, донькою сербського бана Радивоя Роксандою, як зазначалося, завершилася смертю Катерини.

Трагічно закінчилася й життєва дорога запорожця Мартина Щербини, котрий виїхав на пошуки свого ворога Харла Лютиці, відомого і як гадяцький полковник Крижановський. Надмірне хвилювання від несподіваної зустрічі з ним завадило належно налаштуватися на поєдинок – Крижановський легко убив Щербину, бо той махав *«шаблюю непевно і нападав через незвичайне хвилювання душі невправно»*². Водночас ще до цього фатального поєдинку запорожець мав пропозицію від Радивоя вирушити разом із ним у Сербію, однак помсту Крижановському Щербина вважав справою свого життя і тому не пристав на це. Натомість персонаж наступного роману Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року» запорожець Кирило Тур радо вирушив разом зі своїм побратимом Богданом Чорногором у його рідну Чорногорію.

Дорога судді Животовського, котрий виїхав слідом за Михайлом битим шляхом, також була сповнена пригод і небезпек: спершу це було ув'язнення, далі звільнення, несподіване побачення з давнім приятелем Василем Бардаком, котрий повідомив про свою зустріч зі збройним загоном Крижановського та захопленою Катериною, невдале прагнення її відбити та врешті вбивство дівчини на очах судді та Михайла.

Була трагічною й доля сотника Чарниша – він зі своїм вірним ключником Семеном покинув рідний Вороніж, щоб оселитися десь у безлюдній пустині. Будуючи собі скромне житло, вони викопали з землі мертве нетлінне тіло його Михайла, якого не прийняла земля через непослух батькові: однак Бог зглянувся на щире покайну молитву старого Чарниша, після чого той помер.

Має свою дорогу й другорядний персонаж – козак Середа, котрий також спершу вирушив до війська, яке мало б воювати за Шлезвіг проти Данії. Щербина одразу зрозумів, що Середа прагнув передусім грошей, а не слави – саме тому порадив йому їхати на Запорозьку Січ до куреня його свого старшого брата Петра, а той уже міг би послати Середу *«в Тілігул до Лями, а по-вашому*

¹ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 184.

² Там само. С. 273.

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



*б то сказати – на козацький промисел*¹, щоб ще до осені привезти «своїй паніматці шапку червінців, а сестрі перлове намисто з якоїсь там туркени»². Це однозначно зацікавило Середу, а тому він і запитав Щербину про дорогу на Січ («Як же мені знайти дорогу до Січи, пане Щербино?»³), на що одержав вичерпну відповідь із вказівкою на географічні та народні орієнтири: «Ото зараз, як поїдеш ти цією стежкою, то берися усе прямо й, Боже тебе борони, не збочуй. Тут недалечко за лісом, може, верстов з п'ятнадцять, а може, й з двадцять звідси повинен бути Муравський шлях, що йде з Московщини, од города Тули, до самого Перекопу. Так ти, виїхавши на цей шлях, берись направо й приїдеш ти цим шляхом верстов, приміром сказати, верстов з півтора, до річки Орелі. А там уже починаються запорозькі редуты, фігури та зимовники; там тобі уже й усякий хлопець скаже, де шлях на Січ»⁴. Водночас подальша доля цього козака невідома – остання згадка про Середу пов'язана з Михайлом, про що зазначалося.

Образ дороги залишався важливим і для наступних історичних романів Куліша «Алексей Однорог» та «Чорна рада. Хроніка 1663 року», про що частково йшлося у моїх статтях*. Так, «в основі роману “Алексей Однорог” один із так званих “вічних сюжетів” – повернення героя додому після тривалої подорожі»⁵ в Європу, що може сприйматися як своєрідне продовження роману «Михайло Чарнишенко», герой якого, як зазначалося, покидає батьківський дім проти волі батька.

Як слушно зазначив Віктор Петров, у романі «Алексей Однорог» «путь править за лейтмотив роману. Путь оформлює роман, зв'язує частини, об'єднує епізоди. Путь творить цілість роману, його єдність, починає й закінчує твір. Путь у Куліша – композиційна підхідка»⁶. Вчений слушно підкреслив, що «путь і зустрічі – це та вісь, що на ній [...] обертаються події роману. Випадкові зустрічі в дорозі з незнайомими людьми визначають у ході розвитку фабули як зміну дійових осіб, так і їх характеристику: вони – незнайомі. “Путники” й “незнакомці” – ось дійові особи роману».

¹ Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ: Сяйво, 1928. С. 208.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

* (Див.: Івашків В. М. Український світ історичного роману Пантелеймона Куліша «Алексей Однорог» // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці. Нова серія. Нью-Йорк, 2021. Т. 2–3. С. 145–165; Івашків В. М. Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року»: штрихи до характеристики художнього простору // Діалогічні обертони: науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської. Львів, 2014. С. 199–208.

⁵ Івашків В. М. Український світ історичного роману Пантелеймона Куліша «Алексей Однорог» // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці. Нова серія. Нью-Йорк, 2021. Т. 2–3. С. 154.

⁶ Петров Віктор. Пантелімон Куліш у п'ятдесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість. Київ: З друкарні ВУАН, 1929, Т. 1. С. 453.



Дорога з Європи додому для Алексея Однорога, здається, хоча й не позбавлена традиційних для такого образу компонентів як різні загрози та небезпеки, однак усе ж не орієнтована на щасливу розв'язку, адже це не є повернення «у місце щастя (простір кохання, дружби, дитинства)». Якщо кінцевою метою шляху Алексея вважати зустріч із батьком, то вона зовсім не була радісною та ідилічною, якою, здавалось би, мала бути: Алексеї знав, що батько при зустрічі його неодмінно добряче поб'є, що, однак, у їхньому сенсі було виразом батькової любови. Відтак, зустріч сина з батьком відбулася на полі бою під Новгородом-Сіверським – боярин Однорог із криками прокляття накинувся на сина, котрий намагався виправдатися перед батьком, але від неймовірної сили удару лжевоєводи Мулюхи без свідомости упав на сніг.

Образ дороги, який і в «Чорній раді» є наскрізним чи стрижневим, про що писали українські дослідники¹, має в цьому творі характер руху героїв по колу: Шрам із сином Петром на початку роману виїжджають зі свого міста Паволоч Білгородським шляхом до Києва, однак *«не доїздячи верстов зо дві чи зо три до Києва, взяли вони у ліву руку, да й побрались гаєм, по кривій доріжці. І хто тільки бачив, як вони з поля повернули в гай, усяке зараз домислялось, куди вони простують. Крива доріжка вела до Череваневого хутора, Хмарища»*². Далі справді була дорога до Києва – спершу на Поділ, у Братство, далі Шрами й Черевані вирушили в Києво-Печерську лавру на зустріч з Якимом Сомком³, потім, після поєдинку Петра й Кирила Тура, подалися до родича Череванів Матвія Гвинтовки, що мешкав на хуторі біля Ніжина, а звідти власне до Ніжина на чорну раду. Після цієї трагічної для України ради позитивні герої повертаються додому – Черевані в супроводі Кирила Тура та його вірного побратима Богдана Черногора в Хмарище (Тур і Черногор звідти вирушили в Черногорію), а Шрам зі своїм сином їдуть у Паволоч: старий полковник-священник приймає смерть, щоб уберегти від знищення місто, а Петро, спродавши батькове

¹ Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель : наук. монографія : у 2-х т. Київ : Український письменник, 2007. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. С. 108–109.

² Куліш П. Чорна рада, хроніка 1663 року. Санкт-Петербург : В топографии Александра Яковсона, 1857. С. 3–4. Варто зазначити, що спокій та гармонію на сповнених небезпек та пригод шляхах герої знаходять на ідилічних хуторах (Чорні Лози в романі «Алексеї Однорог» та Хмарище в «Чорній раді»), які заховані від небезпек тим, що дорога до них проходить або через важкопрохідні болота, або малопомітну стежку.

³ В ранній російськокомовній редакції роману «Чорна рада» йдеться про те, що Шрамко (таким було прізвище героя в цій редакції) та його супутники з Подолу вирушили до собору святої Софії через Київські чи Батіїві (Золоті) ворота (у редакції 1857 року наявний інший розвиток сюжету – там Шрам із Череванями одразу їдуть до Києво-Печерської лаври, а з Кирилом Туром зустрічаються ще на Подолі), а уже в самому Софійському соборі вперше зустрічаємо таких важливих персонажів роману, як Кирило Тур та Богдан Черногор, які беруть «шлюб побратимства».

2.1. Образ дороги в художньому просторі романтичної прози Пантелеймона Куліша 1840-х років



добро, вирішив їхати на Запорозьку Січ, однак якось ніби ненароком завернув до хутора Череванів Хмарища, щоб там і залишитись, одружившись із Лесею.

Насамкінець варто зазначити, що найбільш яскравою та ідилічною була дорога для Ориси – головної героїні однойменної ідилії, адже пролягала «лугом та левадою»: *«Скільки вгорі синього неба, стільки внизу зеленого лугу. І так як ясна зоря вночі покотиться, палаючи, по небу, так тая Орися проїжджала широком лугом з своїми дівчатами»*¹. Колориту цьому опису додавало й те, що це була її коротка подорож назустріч своєму щастю: дівчина, втілюючи в життя слова своєї покійної матері про майбутнє одруження, разом зі своїми подругами вирушила на річку Трубайло біля Турової кручі, щоб випрати одяг, ймовірно, призначений для весілля. Саме там вона й зустріла свого судженого, яким виявився *«миргородський осауленко, отаман у своїй сотні, хорошого й багатого роду дитина»*². Цікаво, що й осауленко на запитання старого Гриви про те, чого йому треба у Війтівцях, відповідав: *«Через Війтовці, – каже, – лежить моя дорога»*. *«А куди ж лежить твоя дорога?»*. *«Моя дорога – до чийогось порога, моя стежечка – до чийогось сердечка»*³. Такий намір козака сподобався Гриві, котрий і описав шлях до Війтівець, що суттєво відрізнявся від дороги, якою їхали вони самі: *«Еге, – каже старий Грива, – нехай же тобі Господь у доброму ділі помагає! Отже, куди тобі виїхать. Берись униз, понад берегом; то там трохи нижче буде тобі доріжка; тією доріжкою виїдеш ти на річку. Єсть через річку й кладочки; возом не проїдеш, а конем добрий козак перехопиться»*⁴.

Отже, як бачимо, образ дороги є важливим структурним компонентом художньої системи ранньої прози Куліша, адже дав можливість молодому письменникові досягти панорамності в змалюванні подій, а сюжетні ситуації подати в динаміці, врешті суттєво розширити художній простір своїх творів.

¹ Куліш П. Орися // Пантелеймон Куліш. Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика. Київ : Критика, 2015. Т. III: Записки о Южной Руси: [у 2 кн.] / упоряд., комент. Василь Івашків; підгот. ноти Ірина Федун; відп. ред. Олесь Федорук, Степан Захаркін. Кн. 2. С. 139.

² Там само. С. 142.

³ Там само. С. 141.

⁴ Там само. С. 141.



2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.

Увага до урбаністичної проблематики в літературі пояснюється сьогодні особливостями життя, коли значна частина населення Землі, зокрема на європейському континенті, Північній Америці, Південно-Східній Азії проживає у містах.

Поняття «урбаністична література» (лат. «urbus» – місто) поєднує у собі різновидові та різножанрові художні твори, які розгортають тему міста (місто як текст, міські локуси і топоси, символи, міський пейзаж, хронотоп, міська міфологія). Урбаністична література, отже, намагається розкрити онтологію міського світогляду. Поняття «урбаністична література» пов'язане з проблемами глобалізації у світі. Сучасні соціологи, зокрема Роланд Робертсон, вважають, що глобалізація почалася ще в ХV ст., вирізняючи декілька періодів; з них три найостанніші від 1875 р.: 1875–1925 рр. – фаза злету; 1925–1969 рр. – боротьба за лідерство; нарешті – сьогоднішня фаза невизначеності, яка триває донині¹. Саме ці періоди засвідчили посилення урбанізаційних процесів у суспільстві і відповідно увагу літературознавства та інших гуманітарних наук до урбанізаційних процесів у суспільстві.

У ХІХ ст. доступ до науково-технологічних переваг сучасності призвів до простого насолоджування ними, натомість у ХХ ст. (пізній модернізм – як його трактують сучасні дослідники) люди засумнівалися у його досягненнях (адже цей час породив дві світові війни, чорнобильську катастрофу, аварію на атомній станції Фукусіма, небезпеку ядерної війни). В наші дні переживаємо бруталну неоголошену російсько-українську війну, загрозу третьої світової війни.

З огляду на це, урбаністичні концепції у житті та літературі сьогодні перебувають на перетині культурології, філософії та естетики, що виникли на початку ХХ ст.: ідеї Г. Зіммеля про вплив урбаністичного простору на психологію людини, соціологія міста М. Вебера, теорія міста як центру культури, політики, релігії, цивілізації О. Шпенглера, погляд на місто як втілення естетичного духу доби Л. Мамфорда, концептуалізація співвідношення міста і Європейської культури К. Шорске. Не менш важливими є дослідження культурологів та спеціалістів-урбаністів ІІ пол. ХХ–поч. ХХІ ст. – теоретика культури і літератури Р. Вільямса (ідея зв'язку модернізму з новим феноменом мегаполіса), А. Ассман (концептуалізація культурної пам'яті), Р. Ліхана (ототожнення модернізму з урбанізмом).

¹ Roland Robertson. Globalisation: Social Theory and Globalture. London : Sage, 1997.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця XIX–початку XX ст.



В українському літературознавстві маємо низку ґрунтовних розвідок, присвячених дослідженню урбаністики в літературі (праці В. Фоменко¹, В. Агеєвої², Т. Гундорової³, О. Філатової⁴, Я. Поліщука⁵, С. Павличко⁶, Р. Мовчан⁷, Я. Цимбал⁸ та ін.).

Тобто йдеться про розуміння урбаністичної теми в літературі в модерний період. А поза тим, урбаністика в літературі, як вважають сучасні літературознавці, пройшла тривалий і болісний процес «щеплення» урбанізму в Україні, коли «національний український організм відштовхував його як заразу, як чужорідне тіло, хворів і боровся, щоб зрештою прийняти і змиритися. Попри двозначне ставлення до міської культури, попри одночасні любов і ненависть до неї в українській літературі, як і скрізь у Європі та світі, означав модернізм»⁹.

Окрім того, видається, що трактування української літератури як селописної, з її несприйняттям міста утвердилося у нашому культурному дискурсі в кінці XIX–на поч. XX ст.

Українська урбаністична проза, хоч із деякими особливостями пройшла ту ж саму еволюцію, що європейські літератури, які розвивалися в різних культурно-історичних епохах – від раннього Середньовіччя (XI–XV ст.) до класичного періоду (XIX ст.), а згодом до модерного (кін. XIX–поч. XX ст.) та постмодерного періоду (кін. XX ст. і донині).

У трактуванні урбаністики в літературі окреслилися два підходи. Один із них – урбанні тексти – художні полотна, у яких міські топоси стають тлом, на фоні яких автор фокусує зовнішні події твору. Вони відповідають реалістичному способу зображення дійсності. Інший підхід становлять урбаністичні твори, художній спосіб зображення у яких цілком пов'язаний з модернізмом. У таких полотнах місто стає способом художнього осмислення часу і простору міської історії. На нашу думку, в текстах української літератури, а надто кін. XIX–поч. XX ст., складно простежити чіткі межі урбанної та урбаністичної літератур.

¹ Фоменко В. Місто і література: українська візія. Луганськ : Знання, 2007.

² Агеєва В. Координати урбаністичного простору // Кур'єр Кривбасу. 2006. № 198. С. 153–163.

³ Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча: URL : <http://litakcent.com/2011/03/08/voroshylivgrad-i-porozhnecha>.

⁴ Філатова О. Український роман 20–30х рр. XX ст. Типологія авторської свідомості : монографія. Миколаїв : Іліон, 2010.

⁵ Поліщук Я. Місто, варте культу // Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2011. С. 9–25.

⁶ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, 1999.

⁷ Мовчан Р. Український модерністичний роман «Місто», невеличка драма В. Підмогильного // Дивослово. 2001. № 2. С. 11–14.

⁸ Цимбал Я. Привиди урбанізму // Критика. 2007. № 4. С. 26–29.

⁹ Фоменко В. Українська урбаністична проза XX століття : еволюція, проблематика, поетика : автор. дис. на здобуття д-ра філол. наук. Київ, 2008.



Міські топоси в українській літературі представлені ще з часів Київської Русі, згодом Галицько-Волинського князівства. З XVI ст. у літературі дедалі важливішим ставало відображення урбаністичного середовища. Цей наратив пов'язаний з життям столиць. Сучасний дослідник Мирослав Трофимук наголосив, що ще з XV ст. «залежно від регіону написання того чи іншого твору «столицями» – центрами політичного й культурного розвитку виступають то Острог, то Львів, то Київ, пізніше в II половині XVII ст. до цього переліку додавалися нові центри гетьманату – Батурич, Черкаси, Глухів»¹.

Традиція представляти міські урбаністичні простори життям столичних міст має у світовій літературі сталу тенденцію. Урбаністична тематика в англійській літературі представлена Лондоном у творах англійських романтиків, ще більше творами реалістів XIX ст. у творах Ч. Діккенса, як і образ Парижа у творах Оноре де Бальзака, образ Варшави у Б. Пруса, Петербурга – Ф. Достоєвського, Києва – І. Нечуя-Левицького, Львова – І. Франка.

У європейській ліриці тема міста звучить у Ш. Бодлера, якого вважають зачинателем урбаністичної лірики, а згодом творами В. Вітмена, Е. Вергранна, П. Верлена, С. Маларме, О. Блока, Б.-І. Антонича, С. Черкасенка та ін.

З часу Києво-Могилянської академії поезики та художні твори сакралізують Київ, вживаючи тогочасні топоси: Київ-Троя, Київ-Рим, Київ-стольний град, Київ-другий Єрусалим.

Натомість, поетизація патріархального села, що побутувала в українській літературі XIX ст., прецедентом якої був не сам селянин, а літератор, а ще більше літературознавець, творчі настанови якого стали антиурбаністичними.

Одним з яскравих представників такого трактування літератури був С. Єфремов. Для вченого модернізм – це передусім мода в літературі, а мода, як відомо, приходить і відходить, залишаються традиційні цінності. Звідси й увага до сільської тематики і, зрозуміло, нехтування зображенням життя міста (згадаймо полеміку І. Франка з С. Єфремовим «Принципи і безпринципність»). Культура української зводилася до життя на селі з дотриманням ідеалів предків – простота в побуті, традиційний одяг. Певною мірою те, що сьогодні називають «шароварщиною». Проти такого трактування літератури на початку XX ст. гостро виступав М. Євшан (стаття «Боротьба генерацій і українська література»²).

У XIX ст., крім селописної традиції, простежуємо в українській літературі картини міського життя у творах М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, згодом І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, а надто – І. Франка. Властиво, що як і в М. Гоголя, у творах Г. Квітки-Основ'яненка життя українського міста

¹ Трофимук М. Провідні мотиви латиномовної літератури XVI-XVII ст. // Слово і час. 2014. № 7. С. 18-25, 19.

² Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Критика; Літературознавство; Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 45-54.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.



тракується крізь призму розпаду козацько-сотенного устрою України, коли знищувалися основи національного життя козацької України ще з ІІ пол. ХVІІІ ст. (час Руїни). Ці події описані М. Гоголем в українських оповіданнях («Миргород») Г. Квіткою-Оснoв'яненком. Згадаймо його «Конотопську відьму», де в образах сотника Забрюхи і писаря Пістряка автор сатирично подає картини занепаду міського життя козацької України, спосіб життя української шляхти, яка русифікується, в результаті українське місто стає центром насадження російщини.

У прозі ХІХ ст. місто виступає своєрідним тлом, локусом і персонажем, у художній літературі проявляється первинний синкретизм міста, а наступне ХХ ст. змінює напрям і характер трактування урбанізації: протягом усього ХХ ст. теоретики-урбаністи синтезували знання про місто як цілісну систему, уявляючи його як простір, що втілює особливий спосіб життя, певні соціальні та культурні кордони.

В українських містах проживали різні етноси: українці, поляки, євреї, вірмени, німці, росіяни. Полікультурний характер найдавніших міст України – Києва та Львова. У ХІХ ст. представлений у літературних творах українських, польських, єврейських авторів.

Поділяємо думку В. Фоменко: «Саме після виходу “Кобзаря” 1840 р. розпочався процес переродження рутинної, “прикутої” всього лише до етнографічних теренів самосвідомості автора-малороса у свідомість автора-націєтворця, яку різною мірою повноти і дієвості репрезентували П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний і яка набула ознак досконалої, такої, що сполучилася з контекстами європейської та світової культури, всеосяжності в титанічній праці Івана Франка. Головним історико-літературним “свідком” цього процесу виступила нова літературна мова»¹.

У літературі ХІХ ст., незважаючи на шовіністичну русифікаційну політику, що її проводила Російська імперія, українські письменники зуміли представити український характер Києва. Крізь призму міста І. Нечуй-Левицький у романі «Хмари» змалював спосіб життя українофіла Радюка. У творі автор сакралізував український Київ, представлений святими соборами, що несуть значущість стольного града. Зазнаючи про культурницьку місію Радюка, письменник акцентував увагу на його національній самоідентифікації (одяг, звичаї, культура). На відміну від абстрактної «слов'янської душі» Дашкевича, Радюк робить усе, щоб його ідеї втілилися у практичному житті.

Яскравіше український характер урбанного тексту представлений у літературі кін. ХІХ–поч. ХХ ст. Місто на перехресті культур – української, польської, єврейської, австрійської... Такими постають західно-українські міста Львів, Станіславів, Коломия, Дрогобич. Вони стали оазою мирного

¹ Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика : автор. дис. на здобуття д-ра філол. наук. Київ, 2008. С. 5.



співжиття, поліетнічним біотопом, фантастичною сумішшю етносів, релігій і мов, «Швейцарією сходу».

С. Андрусів зазначив: «Є підстави говорити про Львівський текст в українській культурі. Львів «говорить» своїми вулицями (уже навіть перейменування вулиць Львова творить окремий текст), проспектами, будівлями, пам'ятниками, історією, ідеями і може сприйматися як певний гетерогенний текст, причому двояко: місто як простір і місто як ім'я. Львів як простір перебував у досить складних взаєминах із Землею: з одного боку був ізоморфний Українській Землі в неукраїнській державі, певним чином втілював, репрезентував цю неіснуючу державу (був державою духа), усю Галичину і взагалі Західну Україну»¹...

Чи не найактуальнішим в багатоетнічній культурі Галичини був міський текст Львова. Кожна з етнічних груп міського населення ще з епохи Середньовіччя намагалася залишити в ньому свій внесок. Міське життя Львова в літературі стає предметом художнього освоєння з XV ст. (латиномовна поема Себастьяна Кльоновича «Роксоланія», у якій автор широко охарактеризував міське життя і побут українців того часу). Незважаючи на гостру боротьбу українців за свої культурні інституції (кафедра словесності руської у Львівському університеті, українська гімназія у Львові, товариство «Просвіта» (1868), заснування Товариства ім. Шевченка), вони були позбавлені повноцінних громадянських прав.

Ментальність українців проаналізував у своїх творах австрійський письменник Леопольд фон Захер-Мазох. Вихований в українському середовищі, він мальовничо описав урбаністичні картини Галичини (Львів, Коломия). У творі «Дон Жуан з Коломиї» автор описав життя полікультурного міста, де мирно співіснують українці, поляки, євреї. У його «Жіночих образках з Галичини» головним локусом міського життя є торговиця: «Якщо комусь захочеться створити невеличкий образ Галичини, то нехай поїде на ярмарок до Коломиї. Там він опиниться на форумі давньої римської колонії. Серед штовханини гендлярів, які пропонують, купують, сновигають туди й сюди, він побачить, як перед ним пропливає в розмаїтих обличчях дивовижна країна. Йому здаватиметься, що він то на багдадському базарі, то на церковній площі якогось села в Шварцвальді. Як і там, ударять по руках смаглявий вірменин з довгим чубуком та білявий шваб з короткою файкою в кутику уст, відчуття подібності проймає його, і він бачить, як Схід та Захід простягають один одному руки»².

Настанова на урбанізацію у літературі пов'язана з епохою модернізму. В урбанних текстах «місто послідовно зображалося як ворожий простір,

¹ Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. Тернопіль : Джура, 2000. С. 123.

² Захер-Мазох Леопольд фон // Вибрані твори. Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. І. Франка, 1999. С. 38–79, 19.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.



джерело всього аморального, згубного, потворного. Можна згадати цілий ряд персонажів класичної української літератури, яких морально зламало, спустошило чи навіть фізично знищило місто»¹.

Простір міста в літературному тексті сучасні літературознавці декодифікують за допомогою певної маркованості (історичної, архітектурної, географічної, топографічної). Його увиразнюють типові образи, мотиви, локуси, які визначають урбаністичний часопростір кожного конкретного міста.

І. Франко ішов до львівського тексту через осмислення міського тексту галицьких містечок, передусім Борислава. Автор намагався збагнути, як невелике підгірське село Борислав стає промисловим центром нафтового району, а разом з тим містом занепаду моралі і сільського побуту. Має рацію Я. Грицак, зазначивши, що «попри цілеспрямовані зусилля галицької соціал-демократії Бориславсько-Дрогобицький нафтовий басейн так і не став центром організованого робітничого руху»².

Тема «Іван Франко і Борислав» – одна з найбільш досліджуваних у нашому франкознавстві. Особливо популярною вона була в радянські часи. Основний акцент ставився на тому, що автор був новатором – «пролетарським письменником і провісником “радянського реалізму” не лише в українській чи східноєвропейській, але й в усій світовій літературі»³.

Бенедьо Синиця з «Борислава сміється» – це людина, що прийшла з села, внутрішня інтелігентність якої вражає читача. Як уважав син І. Франка Тарас, у романі письменник змалював самого себе. Я. Грицак, зіставляючи бориславські тексти І. Франка та твори про Борислав С. Коваліва, польських письменників Януша Рогоша («В галицькому пеклі» (1896)), Артура Грушецького («Для мільйона») віддає перевагу Франковим творам. Відомий історик має рацію, наголошуючи: «Безсумнівними є мистецькі вартості його творів, які показують його як професійного письменника високого класу (Осип Маковей). Не можна не відзначити певного парадоксу: там, де Франко зазнав краху як суспільний діяч, там він домігся найбільшого успіху як літератор»⁴.

Тема Борислава, життя єврейської людності в цьому місті стали предметом маніпуляції, зрештою, безпідставним звинуваченням автора в антисемітизмі. Проведена у Віденському університеті міжнародна конференція «Іван Франко і єврейство» (2013), в якій брали участь українські, польські, австрійські, американські та ізраїльські дослідники, переконливо довела їх абсурдність.

¹ Агеева В. Координати урбаністичного простору // Кур'єр Кривбасу. 2006. № 198. С. 154.

² Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота. Київ : Критика, 2005. С. 283.

³ Наливайко Д. «Борислав сміється» І. Франка в порівняльно-типологічному аспекті // Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури. Київ, 1981. С. 334.

⁴ Там само. С. 302.



Франкове бачення Львова зазнало еволюції: від перших мрій дрогобицького гімназиста пізнати велике місто, до реального перебування у ньому, навчання, будування сім'ї, праці журналіста, письменника, вченого. Львів, як текст, постав у його публіцистиці, історико-літературних, фольклористичних, мовознавчих студіях та художніх творах. «В одних художніх контекстах Франків Львів масштабний, панорамний. Помітно, що тут письменник описував місто з певним пієтетом, намагався передати почуття й відчуття людини (від інтелігента до декласованого представника маргінесу), котра опиняється перед величчю Львова»¹.

Львівські урбаністичні тексти І. Франка представлені творами «Лель і Полель» (1887), «Для домашнього огнища» (1892), «Перехресні стежки» (1900). Топос міста Львова постає у І. Франка як художній образ з просторовими означеннями ландшафту, архітектоніки і топографії міста. У ньому автор влітає у широке «тло дії» героїв художнього твору.

У романі-виховання «Лель і Полель перед читачем постає життя братів-близнюків Гната (Начка) і Владислава Калиновичів. Важке дитинство хлопців – сирітство, голод, побої – женуть їх у чужі сади. Опозиція місто/село представлена у романі доволі яскраво: «Селяни нарікають на захланність міщан, міське зіпсуття. Міські нуждарі вважають селян, взагалі господарів, жолобами, від яких не гріх поживитися. Особливо голодна занедбана дітвора вдається часто до того»².

Автор міського тексту уважний до деталей міських топосів. Події революції 1848 р. у Львові І. Франко реконструював через постаті братів Калиновичів, синів убогого канцеляриста, особи «руської національності». Брати Калиновичі зазнали впливу «чужинецького елементу» в місті: поляків, євреїв, австрійців. Твердження окремих літературознавців, що брати були втрачені для українства, є хибним. Після здобуття університетської освіти брати стають ініціаторами громадської підтримки сільського люду – Владислав у суді «за ліси і пасовиська», а Гнат – у газеті «Гонець».

Найважливіше, що у творі передана атмосфера міського життя Львова того часу: «Ось хлопці вже й вийшли на вершину гори – і внизу, під їхніми ногами увесь Львів півмісяцем розсипався по долині; невеликий левик на міській ратуші блищить і палає в останніх променях заходячого сонця; бернардинський годинник видзвонює сьому; десь біля святого Миколая муляри, б'ючи в дошку, оповіщають фаєрабєнд, напівпрозорий блакитнуватий туман стелиться понад містом і зливається в далині з темною зеленню густого піска на Високому замку»³.

¹ Голик Р. Місто радостей і страждань: Львів у художньому, науковому, (авто)біографічному та публіцистичному дискурсах Івана Франка // Українське літературознавство. 2019. Вип. 84. С. 14.

² Франко І. Лель і Полель // Збір. творів : у 50 т. Т. 17. С. 289.

³ Там само. С. 295.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.



Мультикультурний характер Львова вбачається в описі влаштованого українцями, поляками та австрійськими вояками балу в Народному Домі: «Велика зала Народного Дому палала безліччю газових пломенів, які золотистим піском віддзеркалювались у свіжоनावоскованому паркеті. На галереї військові музики настроювали інструменти, а з кімнат, що прилягали до головного входу й були тепер переобладнані на гардероб та буфет, долітав протяжний гомін і шум, поскрипування лакованих черевиків і шелест важкого єдвабу чи легкої тарлятани»¹. І починався бал: «Із зали у вуха присутніх ударили могутні акорди зворушливої прелюдії Тимольського до однієї з його чарівних коломийок. Був це звичай, перейнятий від українців, своєрідна поступка українській землі – розпочинати бал українським національним танцем»².

У іншій своїй повісті «Для домашнього огнища» І. Франко відтворив картину морального розпаду жінки. Цей твір автор писав під враженням судового процесу у Львові, який висвітлювався на сторінках часопису «Kurjer Lwowski». Капітан австрійської армії перебував на службі, а його дружина тим часом вербувала сільських дівчат до будинків розпусти.

Своєрідним є хронотоп міського життя у романі: події, що відбуваються у сім'ї капітана Антося Ангаровича стиснуті до трьох діб. Деякі дослідники (Н. Тодчук) зауважили, що роман є прикладом втілення простору міста в реалістичній літературі. Як вважала дослідниця, цей роман має у своїй основі фізіологічний нарис, що був популярним у 30–40-х рр. у французьких, а в 40–50-х рр. ХІХ ст. в англійських та російських читачів. Зауважимо, що незважаючи на реалістичні засоби характеротворення, топос Львова у романі представлений за допомогою модерністичних способів зображення. Автор використав потік свідомості, що надає розповіді особливої експресії. Ангарович, «не озираючися і брязкаючи шаблею об каміння погнав геть від сеї брами Пекарською вулицею вгору, і скрутив в одну з бокових вуличок до Личаківської. Поліціант, що стояв на розі тої вулиці, бачачи військового в такім швидкім бізі, і догадуючися, що сталося щось таке, що вимагає його інтервенції, зачав бігти до нього. Бачачи його наближення, капітан щодоху загнув у бокову темну вулицю Францишканську і почав бігти горі нею»³. В аналізованому творі міські ландшафти є не тільки тлом для подій, вони стають самодостатніми, а й мають додаткове семантичне навантаження. Автор подав реальні топоси, адреси, що в такий спосіб стало віртуальним матеріалом для путівника по Личаківській дільниці Львова 90-х рр. ХІХ ст., уводячи читача в загальну картину презентованої історико-культурної доби.

Урбаністичний текст повісті «Для домашнього огнища» корелюється з жанровою структурою твору. Як стверджував М. Легкий, «ейдологічним

¹ Франко І. Лель і Полель // Збір. творів : у 50 т. Т. 17. С. 357.

² Там само. С. 362.

³ Франко І. Для домашнього огнища // Збір. творів : у 50 т. Т. 19. С. 81.



осердям повісти є символ дому, домашнього вогнища, затишку як варіанту сімейного щастя. Та досягнути цього ідеалу на брудних моральних учинках та брехні неможливо»¹.

У романі І. Франка «Перехресні стежки» порушено важливі моменти життя народження української містечкової інтелігенції Галичини, яка ставала на захист селянства. Образ Євгена Рафаловича списаний з життя відомого українського правника зі Стрия Євгена Олесницького.

Опозиція місто/село трактується у романі самою назвою – перехресні стежки, яка порушує складну гаму духовних, ментальних, національних, правових, політичних питань сучасності. Сцена зустрічі Рафаловича з селянином, який заблукав у лісі і не знає дороги додому, викладена автором у формі «внутрішнього діалогу»: «Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть серед рівного шляху й не знає, в який бік йому додому, – чи се ж не символ усього нашого народу? Замучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть мов отсей заблуканий селянин серед шляху між минулим і будучим, між широким і свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили, ані надії дійти до цілі»².

Твори І. Франка «Борислав сміється», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки» створили новий тип реалістичної прози, що започаткувало новий етап творення урбаністичної літератури, пов'язаний з модерністичними шуканнями автора. У них крізь призму бачення інтелектуала-українця відтворена випукла картина життя Львова кін. ХІХ–поч. ХХ ст. з усіма його національними та соціальними проблемами.

Своїм багатонаціональним характером Львів другої пол. ХІХ–поч. ХХ ст. завдячує географічному розташуванню на межі двох великих світових культур – греко-візантійської на Сході та латинської на Заході. Талановитий український та польський культуролог Юрій Морачевський так образно висловився про це: «В серці міста, символ і образ нашої віри і культури, нашого посланництва та й багатства стоїть Успенська церква. Зливаються в ній два світи, в'яжуться з нею традиції двох сторін світу: Сходу і Заходу. Здвигнена дарами греків праця італійських артистів, вмурована в чотирикутник домів, як більшість церков в Італії, розцвітає трьома банями, як наші старі дерев'яні церкви, що може праслов'янські традиції заховують. Найкраща в пропорціях вежа, гідна пречистого неба полудня і повна таємного суму ікона при вході, що проймає суворою побожністю Сходу. Символ нашого обряду: з'єднання роз'єднаних церков Сходу і Заходу»³.

¹ Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія. Львів, 2021. С. 331.

² Франко І. Перехресні стежки // Збір. твори : у 50 т. Т. 20. С. 322.

³ Морачевський Ю. Візантинізація чи варваризація! Сучасність. 1977. № 11. С. 21.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.



Протягом ХІХ ст. Львів став містом, у якому найбільше представлені польська та українська ідентичності, які в умовах панування Австро-Угорщини були не симетричними. З початком ХХ ст. суспільні зміни в Галичині стали визначальними для імперії: «Після “весни народів” 1848 р. й пожвавлення націоналізму у центральній Європі українське відродження розгорталось переважно – тобто найбільш відверто в рамках конституційної Австро-Угорщини в Галичині, й особливо у Львові. У загальних контурах (були й деякі виїмки) політичне ставлення польського суспільства, його політичний дискурс щодо українського самоствердження були аналогічні до офіційного російського»¹.

Поява урбаністичних текстів від античного поліса та середньовічного міста, а далі через маґдебурзьке право, що стало містком для входження у модернізм, була ознакою формування літературних антологій.

Австрійський літературознавець Алоїз Вольдан в антології «Lemberg: Europa erlesen» (популярна серія «Вишукана Європа»)² представив переважно урбаністичні тексти Львова українських, польських, австрійських, єврейських авторів, починаючи від ХVІ ст. і до наших днів: І. Франка, Г. Запольської, Г. Брандеса, З. Герберта, М. Бубера, Б.-І. Антонича, Ф. Крайтера, С. Морґенштерна, С. Лема, Ю. Віттліна, А. Загаєвського та ін.

Львівська говірка часто проступає у міських текстах польської літератури, зокрема у творах польської письменниці Габріелі Запольської (1857–1921). У повісті «Каська Каріатида» (1883–1885) авторка відтворила події 80-х рр. ХІХ ст. у Львові, змальовуючи місто, яке «імпувало окові своїм обширом і кількістю прекрасних будівель», озеро, що мало нерегулярні, пошарпані береги. «З повені дахів і коминів височіли вежі костелів, золотячи свої хрести в променях літнього сонця. Зубчата ратушева вежа презентувала чорний щит дзигаря, на якому стрілки відзначали п'яту годину. На узвишші, дещо за містом, розсідалася чудова церква, стара, поважно виносячи свої мурі, подібна до бабці, що благословляє своїх внучат»³.

Львівські топоси присутні й у пізніших творах польської письменниці, зокрема в п'єсі «Мораль пані Дульської» (1907), оповіданнях «Пані Дульська перед судом» (1908), «Смерть Феліціана Дульського» (1911), повісті «Про що не говорять» (1909). Прототипами цих творів були мешканці Личакова – львівської околиці, яку добре знала авторка. Феліціан Дульський щодня уявно прогулювався на Високий Замок, насправді кружляючи біля столу в кімнаті, а його син Збишек радить матері пофарбувати вікна та балкони родинного будинку на модний у Львові зелений колір. У творах Г. Запольська

¹ Грабович Г. Мітологізації Львова: відлуння присутності та відсутності // Тексти і маски. Київ : Критика, 2008. С. 158.

² Europa erlesen. Lemberg. Herausgegeben von Alois Woldan. Klagenfurt/Celovec : Wieser Verlag, 2008.

³ Запольська Г. Каська Каріатида. Львів : Каменярь, 2007. С. 129.



змальовує колоритні образи львівських «батярів» (суто львівська субкультура, молоді люди, розбишаки), які вешталися містом у товаристві приятелів, мова яких була мішаниною слів польської, німецької, української та ідиш. Львівські топоси в письменниці цілком виразні, вони пов'язані з Личаківським передмістям. Літературознавці вважають, що прототипом Феліціяна Дульського був львівський архітектор Анджей Голом'я.

Український погляд на Львів у ХІХ, на початку ХХ ст., як і в міжвоєнний період, не був у літературі представлений як цілість. В урбаністичному тексті Львова маємо описи окремих районів, установ, будівель міста. Г. Грабович уважав, що в цьому є слід «загального селянського настрою української літератури того часу: урбаністичний струмінь, що його на зламі століть започаткували Іван Франко, Ольга Кобилянська, Лесь Мартович, розвивався повільно»¹.

До того ж львівські польські та українські тексти не перетиналися. У Львові «через політичну напругу між українською та польською громадами (інколи схожу на холодну громадянську війну), несприйняття українцями польської влади та польське небажання йти на поступки (наприклад, відкрити український університет), не кажучи про запровадження передбаченої договорами після І світової війни автономії, культурні на специфічні літературні взаємини у міжвоєнний період відображали ситуацію накинутаго апартеїду»². На думку дослідника, це протистояння нагадувало часи Івана Вишенського, що їх описував І. Франко, коли українське життя у Львові намагалося ігнорувати польську присутність, принаймні воно існувало паралельно з нею. Не враховувати цього факту при характеристиці української урбаністичної літератури було б некоректно.

Важливе місце в подальшому освоєнні львівського урбаністичного тексту належить творам періоду міжвоєнного двадцятиліття, який характеризувався модерністичними художніми шуканнями. Саме тоді місто стало ареною з першими паростками самодостатності як об'єкта художнього зацікавлення. Модернізм стає квінтесенцією та гімном містові. В цей час Львів притягав до себе українських митців незбагненною аурою. В 30-х рр. ХХ ст. у місті жили і творили такі непересічні особистості, як Б.-І. Антонич, Б. Кравців, С. Гординський, М. Рудницький, Д. Донцов, Е. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга на ін. У творах кожного з них відчувається львівський дух. Особливо вирізняються міські тексти Богдана-Ігоря Антонича, які вписуються у дискурс модернізму. Експресіоністична манера нарації автора набула імажиністичного забарвлення, що пов'язало його з європейським модернізмом. Для манери поета притаманна самоцінність образу, не пов'язаного з реальністю слова, яскравість мови, відмова від

¹ Грабович Г. Мітологізації Львова: відлуння присутності та відсутності // Тексти і маски. Київ : Критика, 2008. С. 173.

² Там само. С. 173.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ-початку ХХ ст.



традиційної метрики. Імажинізм Антонича пов'язаний з українською національною традицією. Така специфіка урбаністичного тексту властива для міського пейзажу «Ніч на площі Юра»: «Північ чорна, наче вугіль, / Ходить тінь по площі Юра, / В'ються обручами смуги / На блискучих сірих мурах. / Місяць – таємничий перстень, / Вправлений у ночі гебан»¹.

Урбаністичні мотиви перепліталися у поета, вихідця з лемківських верховин, з поганськими та християнськими віруваннями, що формували людину модерного часу. У статті «Становище поета (Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935)» автор проголошував: «Людина – це незавершена статуя, жива людина твориться в кожному дні, в кожній хвилині. Не шукаю фікційного Окциденту з львівської каварні, але несміливий підходжу до традиції моєї землі. Це не значить, щоб я національний стиль розумів як щось скам'яніле й невідсвіжувальне. Тут тобі хвала, сивобородий міністре республіки поетів, Вотє Вітмене, що навчив мене молитись стеблинам трави»². Так поет засвідчив свою закоріненість у національну традицію, а одночасно належність до тогочасних мистецьких шукань.

Незвичайність образів, яскравість мови – риси, характерні для імажиністичної манери Б.-І. Антонича мали вплив на урбаністичні прозові тексти малознаного нині літературного угруповання «Дванадцятка», яка виникла як альтернатива до літературної організації «ТОПІЖ» («Товариство письменників і журналістів імені Івана Франка»). Більшість письменників «Дванадцятки» після II світової війни опинилися на еміграції: Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, Йосип Курдидик та ін.

У творах цих авторів зафіксована своєрідна «львівська» мова. Кожна національна група зазнавала впливу німецької мови: «Імперія, яка була радше “тіткою”, аніж “мамою”, залишила після себе низку німецьких запозичень, незначна частина яких збереглася й сьогодні, а ще міфічно-казкову ідилію, хоча насправді без щасливого кінця для українців. Відгомін імперії ще довго залишався в надійній цісарській дорозі (чи цісарському гостинці), в шкільній цісарській ноті, яка цілком задовольняла багатьох родичів, у поступках в медицині при цісарському розтині, у спогадах про цісарські камаші – військову службу, у неймовірному смакові доступних до найбільш бідного студента кайзерок»³.

Узагальнюючи твори «Дванадцятки», один з її авторів З. Тарнавський писав: «Деякі з українських літераторів, що для своїх творів брали матеріал з життя Львова, витворили вже певну школу, певну манеру писання. Вони просто привчили читачів, що в усіх львівських оповіданнях мусить бути

¹ Антонич Б.-І. Повне збір. творів. Львів : Літопис, 2009. С. 149.

² Там само. С. 651.

³ Хобзей Н., Сімович К., Ястремська Т., Дидик-Меуш Г. Слово і місто. Місто в словах // Лексикон львівський: поважно і на жарт. 2-ге вид., доповн. і випр. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 18.



живана так звана батярська мова, тобто мова, якою буцімто розмовляли молоді люди з гірших родин»¹.

Твори цих письменників, вихідців із села, стосуються переважно життя передмістя Львова з його бідністю, непорядкованістю, але вільним духом. Яскравим зразком такого освоєння Львова маємо у творі Б. Нижанківського «Дні Степана Гайди»: «Сумерк виповзав з брудних кутів і котячою ходою скрадався вздовж стін. Крізь вікно, що пообклеюваними шибками гляділо на вулицю, – одноманітним гомоном клекотіло вечірнє місто. Степан Гайда лежав непорушно. Хотілося спати. Хотілося – але не міг. Надлітали розгублені думки. Тому рік він не знав, як виглядає місто. Тому рік було далеко. Тому рік мав дев'ятнадцять літ. Був сильний. Соломою криті хати, вузькі пасма піль, знайомі обличчя пригноблювали його. Хотів нового, хотів чути. Хотів власними руками торкнутися заобрійних коминів і дахів. Це було тому рік. Тепер був робітником. Від шостої ранку до шостої вечора направляв вулиці. Заробляв гроші. Мав нових товаришів»². У зображенні львівської вулиці Б. Нижанківський використовував чисто модерні засоби трактування міського пейзажу, для якого притаманне підсвідоме пригадування локусів. Важливу роль у цьому відіграють візуальні враження, що асоціюються в автора з рожевим кольором. «Звідкіля я сюди прийшов? Чому цей рожевий пил? Він сипле і сипле, рівно і м'яко, у безвітряній тиші, мряковиння рожевих порошин. Розпливаються контури будинків, і губиться перспектива алеї. Від головного двірця до трамвайної зупинки – пусто, нема нікого, жодного подорожнього. Чи ніхто не приїхав і ніхто не від'їздить? Червоні плями ліхтарень, обведені молочним серпанком значать лінію тротуарів»³.

Сучасні літературознавці трактують львівський текст, в якому на підсвідомому рівні відчувається дух Львова. «Завойовуючи художнім словом український Львів, богемісти “Дванадцятки” не тільки порушували нові теми, зокрема зображували суспільне тло міста й сміливо використовували мову вулиці, у тому числі й жаргон, але й творили нову якість урбаністичної прози»⁴.

При всій розмаїтості творчих підходів авторів угруповання до трактування міста (відчуження героя, вихідця з села, через страх перед невідомістю, усвідомлення присутності міського простору, проникнення

¹ Тарнавський З. Вітер над Янівською // Дванадцятка. Львів : Приватна колекція, 2006. С. 167.

² Нижанківський Б. Дні Степана Гайди // «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. С. 52.

³ Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків–Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 128.

⁴ Габор В. До історії львівської літературної групи «Дванадцятка» // «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. С. 13.

2.2. До проблеми верифікації української урбаністичної прози: особливості урбаністичного тексту Львова кінця ХІХ–початку ХХ ст.



в атмосферу українського Львова тощо), їх об'єднувало щире прагнення відтворити Львів як центр інтелектуального українського життя в умовах панування чужинецької держави. Вони несли на собі печатку ностальгії за рідним містом, відображаючи це у своїх творах, які вписуються у контекст урбаністичної літератури міжвоєнного періоду.

Польський міт міжвоєнного двадцятиліття у Львові представляють письменники Станіслав Василевський («Львівські історії», 1929), Юзеф Вітлін («Мій Львів», 1946), Станіслав Лем («Високий замок», 1965). При всій жанровій різноманітності цих творів, яких поєдналися «мемуари, елегії та путівники» (Г. Грабович) ці тексти, теж написані в еміграційних умовах, корелюються з урбаністичними текстами «Дванадцятки». Існуючи в паралельному інтелектуальному середовищі, не перетинаючись між собою, вони мали значний вплив на творення урбаністичного тексту Львова.

Вагомий внесок у творення урбаністичного тексту Львова зробили і єврейські письменники Йозеф Агнон (Нобелівський лауреат), Нухім Бомсе, Мейла Равич та інші, які писали переважно польською мовою. Їх твори були б цікавими сучасному читачеві та дослідникам у контексті осмислення мультикультурності літературної мапи Львова.

З початком ІІ світової війни відкрився новий етап в історії міста, нові художні наративи львівського міського тексту, пов'язаного з радянською, пізніше нацистською, і знову радянською окупацією. Це тема окремого літературознавчого дослідження, яке потребує нового прочитання в умовах сьогодення.

Львівський міський текст української літератури ХІХ–поч. ХХ ст. – важливий етап урбаністичного дискурсу. Подальше дослідження цього тексту в контексті мультикультурності свідчатиме про європейськість Львова, міста, яке протягом століть зберегло своє українське обличчя.

2.3. Поетика світанку в урбаністичних віршах Богдана-Ігоря Антонича

Поняття «урбаністичний вірш» не таке самоочевидне, як видається. Перед тим, як утвердитися в літературознавстві, воно впродовж ХХ ст. було предметом інтенсивних наукових дискурсів і дискусій. Ще 1983 р. Карл Ріга (*Karl Riha*), один з чільних дослідників німецькомовної модерністичної поезії, у вступі до власної розвідки «Німецька великоміська лірика», розмірковуючи про урбаністичну поезію, запитував:

*Handelt es sich um Gedichte, deren Verfasser, deren Leser Großstädter sind, ausgestattet mit einem spezifischen Sensus für das Leben in den ‚großen Städten‘ – zusammengekoppelt durch eine eigene – großstädtisch geprägte – Kultur? Handelt es sich um Verse, deren thematischer Vorwurf die ‚große Stadt‘ ist – mit allen Motiven, die sich nur denken lassen –, oder haben wir es mit besonderen formalen Eigenschaften analog etwa zum Großstadtroman zu tun [...]?*¹

Йдеться про вірші, автори яких, читачі яких великомістяни, оснащенні специфічним чуттям для життя у «великих містах», поєднані власною великоміською культурою? Йдеться про вірші, тематично присвячені «великому містові», з усіма мислимими мотивами, чи маємо справу радше з особливими формальними властивостями за аналогією з великоміським романом [...]?

К. Ріга покликається на свого колегу Фолькера Кльотца (*Volker Klotz*), автора датованого 1969 р. монументального дослідження «Оповіджене місто» (*Die erzählte Stadt*), який довів існування і самотність особливого типу оповіді, давши їй назву великоміського, або ж у нашій термінології урбаністичного роману.² Консенсус про урбаністичний роман було досягнуто раніше, ніж про урбаністичний вірш. Ми пропонуємо розрізнити «урбанну» (створену в місті; в якій місто – місце подій) і «урбаністичну» (в якій місто перебуває в центрі уваги; яка евокує притаманну поетику) літературу.

Історія модерного великоміського роману сягає XVII ст. – таких письменників, як Ален-Рене Лесаж (*Alain-René Lesage*) у французькій літературі, Даніель Дефо (*Daniel Defoe*) в англійській чи Крістоф Мартін Віланд (*Christoph Martin Wieland*) у німецькій. Як бачимо, модерний великоміський роман утверджувався разом з Модерном як історичною добою, в якій ми, попри всі спроби її постмодернізувати*, що свідчать про втому від Модерну,

¹ Riha K. *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung.* München; Zürich : Artemis, 1983. S. 7.

² Klotz F. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin.* München : Hanser, 1969.

* Нерозуміння суті мистецьких явищ, як це в українському контексті незрідка трапляється із запозиченнями, призвело до тотального релятивізму, тоді як постмодернізм – культурно-мистецька реакція на модернізм, естетико-структурна гра як форма діалогу обох епох і саме в цьому контексті його доцільно розглядати.



далі перебуваємо, користаючись її плодами – і солодкими, і гіркими.

Тоді як урбаністичний роман налічує три століття, урбаністична лірика – феномен новішого часу. Корінням вона сягає у творчість англійських поетів-романтиків, а її фундатором у французькій літературі заведено вважати Шарля Бодлера. А втім, автором першого виразно експресіоністичного урбаністичного вірша світової поезії вважають бельгійця Еміля Вергарна (Emile Verhaeren)¹ з його опублікованим 1895 р. ліричним циклом «Міста-мацаки» (*Les Villes tentaculaires*),² дарма що сам Вергарн – символіст³. Найбільшого розквіту урбаністичний вірш досяг у модернізмі першої третини ХХ ст., після чого, хоч і не зник з літературного процесу, зійшов на його маргінеси. Поява урбаністичної поезії стала наслідком інтенсифікації капіталістичного розвитку міста,⁴ феномену Новочасся, на протигагу і на продовження обох інших міських феноменів – античного поліса та середньовічного міста, для якого магдебурзьке право стало містком поступового входження в Модерн.

Урбаністична лірика – одна з найяскравіших структурно-тематичних репрезентацій модернізму, її утвердження і розквіт припадає на кінець ХІХ ст. – пер. пол. ХХ ст. *Sensu stricto*, про урбаністичну поезію ми можемо говорити саме у зв'язку з модернізмом. Модернізм, зокрема експресіонізм, усвідомлював своє урбаністичне ество, систематично й системно осмислював його, репрезентуючи в антологіях. У час розквіту експресіонізму лише в Німеччині побачили світ чотири урбаністичні антології: «Великоміська лірика»,⁵ «В камінному морі. Великоміські вірші»,⁶ «Навколо нас місто. Антологія нової великоміської лірики»,⁷ «Берлінські вірші»⁸: «особливо в німецькому експресіонізмі великоміські вірші – хай гротесково-цинічно, як у Якоба ван Годдиса (1887–1942) (Jakob van Hoddis) й Альфреда Ліхтенштайна (1889–1914) (Alfred Lichtenstein) чи есхатологічно-мітологізуюче, як у Георга Гайма (1887–1912) (Georg Heym) – перебували в центрі літературного руху» («[...] bald grotesk-zynisch wie bei Jakob van Hoddis (1887–1942) und Alfred

¹ Corbineau-Hoffmann A. *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 134.

² Verhaeren E. *Les Villes tentaculaires*. Bruxelles : E. Demand, 1895.

³ Baudouin Charles. *Le Symbole chez Verhaeren : essai de psychanalyse de l'art*, Genève : Mongenet, 1924.

⁴ Benjamin W. Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

⁵ Möller H. (Hg.). *Großstadtlyrik*. Leipzig : Voigtländer, 1903.

⁶ Hübner O., Moegelin J. *Im steinernen Meer. Großstadtgedichte*. Berlin-Schöneberg : Buchverlag der Hilfe, 1910.

⁷ Seitz R., Zucker H. *Um uns die Stadt. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung*. Berlin : Sieben-Stäbe-Verlag, 1931.

⁸ Lubasch K., Tuchmann E. F. *Berliner Gedichte*. Berlin : Berliner Bibliophilen-Abend, 1931.



Lichtenstein (1889–1914) oder endzeitlich-mythologisierend wie bei Georg Heym (1887–1912) – im Zentrum der literarischen Bewegung»¹).

Поворот від топологічної дескриптивізації до топологічної наративізації міста відбувся у модернізмі² – і в модерністичній прозі, і в модерністичній поезії, сягнувши апогею і максимальної тематично-поетикальної сконцентрованості в експресіоністичній і близькій до експресіонізму модерністичній ліриці. Водночас романтик Ернст Теодор Амадей (Вільгельм) Гофман (Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann) закликав шукати натхнення «у строкатій вовтузні міста»³. На відміну від англійської і французької літератур, де література відкрила для себе місто значно раніше, в німецькій відкриття міста належить романтизму, що ще 1965 р. переконливо продемонструвала у своєму дослідженні «Романтики відкривають місто» Маріанне Тальманн (Marianne Thalmann)⁴. Теоретичне осмислення феномену великого міста збіглося з початками його художньо-естетичної тематизації – згадаймо, наприклад, есе «Велике місто» Георга Зіммеля (1858–1918) (Georg Simmel), німецького філософа і соціолога, фундатора формальної соціології, вперше опубліковане 1903 р.⁵.

Ранок у модерністичній ліриці – одна з найцікавіших і найменш досліджених пір доби⁶. У постекспресіоністичній антології експресіоністичної літератури «Міське життя. Читанка» (Stadtleben. Ein Lesebuch), що побачила світ 1983 р. у розпал наукового зацікавлення феноменом експресіонізму, світанкові присвячено окремий розділ «Добридень, велетню: великоміський світанок» (Guten Tag, Riesin: Großstadt Morgen),⁷ до якого ввійшли «ранкові» твори Арно Гольца (Arno Holz), Роберта Вальзера (Robert Walser), Якоба ван Годдіса (Jakob van Hoddis), Пауля Шалюка (Paul Schallück) і Бернгарда Зетцвайна (Bernhard Setzwein). Несподівано відкривається цей розділ прозовою замальовкою «З собору святого Стефана» (Vom Sankt-Stephansdom)⁸ далекого від експресіонізму Адальберта Штифтера (Adalbert Stifter) з його книжки про Відень і віденців,⁹ чи не єдиною в його боробку з урбаністичною тематикою. Погляньмо, а що ж у віршах Антонича.

Український модернізм розвивався синхронно і в діалозі з модернізмом в інших європейських культурах. Творчості Богдана-Ігоря Антонича властиві всі ті теми, що й іншим модерністам, хай то Райнер Марія Рільке (Rainer Maria Rilke) чи Георг Гайм (Georg Heym), включно з урбаністичною тематикою. До

¹ Riha K. Stadtleben. Ein Lesebuch. Darmstadt und Neuwied : Luchterhand, 1983.

² Riha K. Deutsche Großstadtlyrik. S. 9.

³ Ibid. S. 10.

⁴ Thalmann M. Romantiker entdecken die Stadt. München : Nymphenburger, 1965.

⁵ Simmel G. Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006.

⁶ Riha K. Stadtleben.

⁷ Ibid. S. 27–35.

⁸ Ibid. S. 27–28.

⁹ Stifter A. Wien und die Wiener. Wien : Amalthea, 2005.



того ж, у візіонерстві Антонич пішов далі і бачив, схоже, виразніше за своїх колег по перу. Тоді як вони то вихваляють (футуристи), то демонізують (експресіоністи) науково-технічний поступ, уродженець Лемківщини розгортає метафору цвинтаря автомобілів як критично-поетичний запит-посил у майбутнє, до нащадків звернений такою ж мірою, як і до сучасників.

Урбаністична лірика – частина поетичного універсуму Антонича, розмаїта мотивно і насичена образно. Урбаністичні вірші розсипано в творчості поета – де щедріше, де ошадливіше; ми знайдемо їх у багатьох його збірках віршів. Саме в урбаністичних віршах Антонич найближчий до експресіонізму. Така близькість, а почасти спорідненість поета з колегами-експресіоністами заслуговує самостійного дослідження, з ракурсом не лише на типології віршів, а й на філософсько-світоглядних основах експресіонізму як феномену саме урбанної культури. Згадуючи в «Зустрічі з експресіоністами» (*Begegnungen mit Expressionisten*)¹ про наміри й підвалини експресіонізму, Курт Гіллер (Kurt Hiller), упорядник найрезонанснішої, а для історії – не лише німецької – літератури центральної антології експресіоністичної лірики «Сутінки людства» (*Menschheitsdämmerung*),² зазначав: «*Ми прагнули за всього мистецького вишколу (тобто антинатуралістичности) бути послідовно чесними, а саме уродженими й пристрасними великомістянами на абсолютній "асфальтовій основі!"*» («*Wir wollten bei aller Kunstzucht (mithin Kontranaturalistik) ehrlich bis dorthinaus sein, und zwar als geborene und bejahende Großstädter absolut auf "Asphalt-Grundlage!"*»)³, тоді як для Антонича це далеко не вирішальна максима. В німецьких студіях, присвячених урбаністичності і модернізму, експресіонізм посідає особливе місце. Так, Сабіна Беккер (Sabina Becker) ототожнює і репрезентує експресіонізм через урбаністичну лірику⁴.

Тим часом урбаністична поезія – не винятково експресіоністичний чи модерністичний феномен і навіть не європейського Модерну (Новочасся). Коріння урбаністичної поезії сягає античних часів, фундаменту майбутньої європейської культури. Проте якщо Горацій скаржився на неможливість через гармидер і метушню писати у великому місті,⁵ то модернізм – феномен передусім великого міста в усій плідно-виснажливій суперечності і взаєминах художника й урбанно-техногенно-антропоморфного доквілля. Якщо модернізм перетворив місто на «поетичний об'єкт» (*ein poetischer*

¹ Hiller K. *Begegnungen mit Expressionisten*. In: *Der Monat*, Heft 148. Berlin : Der Monat, 1961. S. 54–59. Згодом опубліковано у: Raabe P. (Hg.). *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Olten und Freiburg im Breisgau, 1965. S. 24–35.

² Pinthus K. *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin : Rowohlt, 1920. XVI.

³ Цит. за: Becker S. *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*. St. Ingbert : Werner J. Röhrig, 1993. S. 157.

⁴ *Ibid.* S. 156–222.

⁵ Corbineau-Hoffmann A. *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. S. 7.



Gegenstand),¹ то перед тим Модерн зробив місто сценою, на яку спрямовані художницькі прожектори. В домодерністичному Модерні місто – arena з першими паростками самодостатності як об'єкта художнього зацікавлення, тоді як модернізм – квінтесенція такого зацікавлення і гімн містові. Ангеліка Корбіно-Гофман (Angelika Corbineau-Hoffmann) вказувала на тернистий шлях великого міста в літературу («*Der Weg der Großstadt in die Literatur scheint von Störungen verstellt*»), а також: «У зображенні великого міста лірика здобуває новий, більше вже не такий «ліричний» тон» («*Durch die Darstellung der Großstadt gewinnt die Lyrik einen neuen, so gar nicht mehr "lyrischen" Ton*»)².

Ключова пора в ліричному зображенні модерністичного, особливо експресіоністичного міста – ніч. Та це – дещо стереотипне уявлення. Модерністична лірика оперує різними порами доби, ми зустрінемо і ранок, і південь, і надвечір'я, і вечір. К. Ріха (Karl Riha) називає ранок і ніч «*двома особливо невралгійними пунктами тематичного спектру*» («*zwei besonders neuralgische Punkte des Themenspektrums*»)³. В Антонича ми їх зустрінемо навіть на спільній території – у просторі одного вірша, наприклад, в «Елегії про співучі двері», що входить до збірки «Три перстені», якій у подальшому і буде присвячено увагу. Антонич зріднює їх, ніч і день, цих антагоністів, перетворюючи їх на фемінно-маскулінну по-антоничівськи антропоморфізовану пару: «*Смолиста ніч і день смуглявий, немов циганка на лиці*»,⁴ а трохи далі фігурує й ранок, до того ж і насамперед у сенсі фігуративно-образного мовлення:

*Квітчасте сонце спить в криниці
на мохом стеленому дні.
Кущем горючим таємниці
виходить ранком з глибині*⁵.

Світанок постає як підсумок і наслідок ночі, поетикально він їй підпорядкований, дарма що фреквентується скромніше. Це притаманно для модерністичної поезії загалом, як і тенденція до позачасовості, до виведення поетики, мовно-стилістичних та образних рядів за часові межі, до скасування добового циклу і темпоральних індикаторів, коли урбанна субстанція подається у вигляді нескінченного потоку, почасти хаотично-довільного, почасти умовно-векторизованого. У модернізмі велике місто – лабораторія, місце досвіду (Erfahrungsraum) і пам'яті (Erinnerung), а також проговорювання (обміну досвідом) модерної суспільної та цивілізаційної проблематики⁶.

¹ Corbineau-Hoffmann A. Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. S. 7.

² Ibid. S. 136.

³ Riha K. Stadtleben. S. 167.

⁴ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. Львів : Літопис, 2008. С. 118.

⁵ Там само. С. 119.

⁶ Riha K. Deutsche Großstadtlyrik. S. 11.



На відміну від більшості експресіоністів і ліриків-модерністів загалом, які були уродженцями чи / і мешканцями великих міст,¹ Антонич народився в лемківському сільці Новиця. Згодом на Лемківщині народиться Бог його вірша «Різдво» зі збірки «Три перстені» («Народився Бог на саях: в лемківськiм містечку Дуклі»)². Це відобразилося на його світогляд і творчість, з цього врешті народилася неповторна антоничівська поетика, найяскравіша, зокрема, а можливо, насамперед тоді, коли вона експлікує власну діалогічну природу, ніколи не пориваючи естетичного і тематичного спілкування з іншими поетиками і контекстом традиції та свого часу. У віршах поета присутні позаміські ландшафти (безлюдна природа і малі антропоморфні середовища, повністю інкорпоровані в тіло природи), міські ландшафти (урбаністична лірика) і симбіоз позаміських та міських ландшафтів. Усі ці фізичні ландшафти – складники / мотиви метафізичного супраладшафту поезії.

Один із перших віршів, у яких оспівано / увічнено / зашкіцовано ранок, – «Три перстені». Разом з «Автопортретом» він відкриває збірку, якій і дав назву і яку, як зазначав автор у примітці до першого видання, присвячено «друзям юности й творчості [...]»³.

Автопортрет

*Червоні клени й клени срібні,
над кленами весна і вітер.
Дочасности красо незглибна,
невже ж тобою не п'яніти?*

*Я, сонцеві життя продавши
за сто черівнців божевілля,
захоплений поганин завжди,
поет весняного похмілля⁴.*

За збірку «Три перстені» Антонич отримав премію товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка у Львові⁵. Подячне слово «Становище поета» окреслює ситуацію митця – кризу ідентичності, в якій той перебуває на тлі ширшої кризи доби, переосмислення «суспільного становища письменника чи мистця, на зміни в відношенні суспільства до нього»⁶:

¹ Riha K. Deutsche Großstadtlyrik. S. 10.

² Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда».

³ Там само. С. 824.

⁴ Там само. С. 117.

⁵ Там само.

⁶ Там само. С. 649.



Живемо в часах, коли дійшло до того, що поети мусять виправдувати своє право на існування й коли дуже часто не вміють на це спромогтися, та й самі починають зневірюватися, чи вони потрібні. А втім, торкається це не тільки поетів, але взагалі всіх письменників і мистців¹.

Якщо перший вірш збірки – «Автопортрет», то другий – портрет. Портрет приміщення. Називання об'єктів дорівнює кшталтуванню простору, визначальна характеристика якого – магія взаємодії. Ця остання – сигніфікація вже самого простору Антоничевого письма. Поезія Антонича працює в цьому дуалізмі, в нерозривності кшталтування простору, зображеного у вірші, і самого простору вірша. Поезія – світотворення («На початку було Слово»), в Антонича це рідко як у кого до дотикальності відчутно.

Це простір кімнати, приміщення. Приміщення – синекдоха будинку, будинок – осердя антропоморфности (присутність людини) і вислід антропогенности (спричиненість людиною), дім – протоурбанна субстанція без доконечности виразної урбанної ідентифікації, це може бути дім на селі чи на хуторі / фільварку, і дім як міська кам'яниця. Дім – наріжний камінь світоуявлень і філософій, операціонал релігійних наративів, що задіюють його образотворчу спроможність, починаючи домом як буквальною оселею з розкішним конотуванням у різних культурних традиціях і завершуючи онтологічними семантизаціями і метафоризаціями, передусім з Гайдеггером (Martin Heidegger) «Мова – дім буття»,² яке шварцвальдський філософ охоче ілюстрував на прикладі поезії, ошляхетнюючи услід за Георгом Траклем (Georg Trakl) дім християнською символікою, підносячи його до рівня храму з евхаристійними хлібом і вином:

*Біль закам'янів порогом.
І яскріють, дані Богом,
На столі хліб і вино³.*

Отже, дім – простір містерійний (і фантазмагорійний), топос дива й особливої диспозиції – чекання на зустріч. Хліб-вино очікують зустрічі з мандрівником. Дім – топос гостинности. Рух мандрівника – рух до мови. «Мова – дім буття» зіставляє поезієписання з будівництвом оселі. Вдавшись до цієї метафори, ми побачимо поезію Антонича будинком, я сказав би – палацом з численними віршами-кімнатами або (на інакший лад) поетичний доробок – містом з численними кам'яницями-віршами. «Мова – дім буття» і наріжне для розуміння поезії загалом, а Антоничевої поезії зокрема. Це Гайдеггерове бачення буквально втілене в поетичних, майже крилатих

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда».

² Heidegger M. Über den Humanismus. Frankfurt am Main : Klostermann, 1949. S. 5.

³ Гайдеггер М. Мова // І. № 9. Львів, 1997. С. 134–148.



рядках «*Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, / на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко*»¹. Якщо мова – дім буття людини, то поезія – спосіб її буття.

Дім – продукт межування, відмежованості чи, краще сказати, вимежованості з природи, з яким він залишається у триякому стосунку: вимежованості, законтрактованості за посередництва вікна, в яке ліричний суб'єкт, перебуваючи всередині приміщення, бачить те, що відбувається зовні, на природі, так само, як природа зовні впливає на ситуацію всередині, спонукаючи, наприклад, з повечорінням вмикати світло / запалювати гасниці. Двері для контакту між зовнішнім і внутрішнім просторами залишаються – образно – завше відчиненими, тоді як буквально їх можна відчинити за найменшої потреби. Двері і вікна – пройми фізичного, передусім зорового, але й звукового й іншого сенсорного контактування ліричного суб'єкта з зовнішнім світом – хай то природний чи урбанний ландшафти.

Репрезентуючи дім, кімната, яку змальовує поет і в якій перебуває ліричний суб'єкт (перебуває метафізично, так як колись перебував фізично – гра фізики й метафізики досягла в Антонича особливої рафінованості), спершу статична. Перелічуються об'єкти в ній, здавалося б, непорушно застигли: крилата скрипка, червоний дзбан, квітчаста скриня. Однак ще перед тим, як статика перейде в динаміку, динаміки надає змістові форма вірша. Перед тим, як об'єкти остаточно прийдуть у рух, відбувається їх поетична інвентаризація: «*у скрипці творчі сплять вогні*», «*в квітчастій скрині співний корінь*» і ще чимало всього, а на самому споді «*три зорі*», «*в червоному дзбані м'ятний трунок*» за мовно-філософським принципом парадигматично-синтагматичних стосунків².

Маємо формальне експлікування нового дня перед тим, як світанок буде названо світанком. Оце зазирає всередину скрипки, скрині і дзбану містить ідею відкриття, освітлення – так відкриває й освітлює новий день те, що було сховане ніччю. День – то вже освітленість, відкритість, тоді як сам процес відкриття – ранок. Подібно до танку, для якого притаманне пришвидшення, структурне урухомлення переходить у змістове:

*Підноситься угору дах,
кружляє дзбан, співає скриня.
І сонце, мов горючий птах,
і ранок, спертий на вориння*³.

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 218. Культурній самоідентифікації вірша «Вишні» передують природна самоідентифікація «Весни»: «Росте Антонич і росте трава, / і зеленіють кучеряві вільхи» (там само).

² Там само. С. 117.

³ Там само. С. 118.



Кінцівка пронизана ідеєю колування (кружляє дзбан) і перетворення, зарепрезентованого метафорикою анімізації (оживлення) об'єктів. Таке оживлення створює враження інтенсивнішої наповненості простору приміщення. За задумом і структурою кімната, помешкання, хатина – простір закритий, прихисток з отим корінним «хист», що перекидає місток, яким семантика захищеності переходить у поетичний хист (талант). Поет – ворожбит. Сам ранок подано статично: з'явившись у містерійному колуванні, він раптом спирається на вориння і застигає. Це застигання винесене за дужки безпосереднього мовлення й означене через умовчання – крапку в кінці строфи, що одночасно й кінець вірша. Кінець маркує початок: кінець вірша – початок нового дня, штучне (штука = мистецтво) сполучене з природним із взаємним змістовим перетіканням і спільним знаменником: і те, і те – творіння, твір, витвір. Лише поет здатний перетворити рутинний світанок на містерію світо- і світлотворення.

Настання ранку порівняне з віршотворенням. Народження нового дня – народження нового вірша. Новий день – новий вірш. Тріада внутрішньокімнатних об'єктів символізує творчі величини: скрипка – мистецтво; червоний дзбан – магічну реторту віршотворення, в якій змішалися антропогенне (дзбан як ужитковий об'єкт, характерний елемент тодішнього побуту) і природне через метафору як приховане порівняння (червоний дзбан = сонце); у скрині – співний корінь, джерело творчої енергії, а скрипка – її вмістище («У скрипці творчі сплять вогні»); скриня відсилає до народної та загалом поетичної традиції («та на самому дні три зорі, трьох перстенів ясне каміння»), водночас так само, як і народження нового дня, сповнене мелодії. Це паралельне ведення, в якому можна вбачати еволюцію паралелізму як центрального прийому фольклору, – одна з визначальних рис Антоничевої лірики. З дзбану поет п'є «м'ятний трунок, / зелені краплі яворові» натхнення, зі скрині бере «три зорі, / трьох перстенів ясне каміння» поетичної традиції. Імператив «Дзвони, окрилена струно, / весні шаленій і любові!» – заклик до віршописання. Так, світанок описано не лише зоровим, а й звуковим рядом. Настання нового дня – не лише сонце, що сходить, а й звучання, бриніння матерії в акті містерії.

Три перстені

*Крилата скрипка на стіні,
червоний дзбан, квітчаста скриня.
У скрипці творчі сплять вогні,
роса музична срібна й синя.*

*В квітчастій скрині співний корінь,
п'янливе зілля, віск, насіння
та на самому дні три зорі,
трьох перстенів ясне каміння.*



*В червонім дзбані м'ятний трунок,
зелені краплі яворові.
Дзвони, окрилена струно,
весні шаленій і любові!*

*Підноситься угору дах,
кружляє дзбан, співає скриня.
І сонце, мов горючий птах,
і ранок спертій на вориння¹.*

Перетворенням предметів і їх оживленням Антонич близький до Рільке. Якщо Омара Хаяма і Волта Вітмена можна назвати великими наставниками Антонича, то Рільке – старший сучасник-побратим, з яким Антонич перебуває у творчому діалозі – і перекладаючи його поезію, і в просторі власних віршів. Уродженець Лемківщини близький до уродженця Праги з його філософією, згідно з якою кожний об'єкт має власну ауру, своє випромінювання, світіння, свою душу-суть. Цим Рільке нівелює дихотомію «істота–неістота», метафізично розчиняючи фізичні даності.

«Три перстені» – розгорнута метафора настання нового дня, в якій дім як твориво рук людських співвіднесено з домом як творивом рук Господніх (планетою з дахом–небом), в якій відбувається інтерференція людського, природного й космічного. Природне – теза, людське – антитеза, космічне – синтез. Природне, його магія і метаморфоза – це те неповторно-самобутнє, що робить поезію Антонича впізнаваною і відрізняє його від Рільке, в магії й метаморфозі якого більше інгредієнта культурного, ніж природного, зв'язок з природою послаблено, якщо не втрачено повністю. Рільке – продукт культури, його вірші штучний конструкт (від штуки у значенні «мистецтво») навіть там, де тематизується природа. Найвиразніше культурне походження світу Рільке видно з історії його секретарювання у французького скульптора Огюста Родена, тоді як Антонич завше трішки поганець. З метаморфози, з перетворення у фігуративному дзбані поезії постає великий чар, магія Антоничевого образу:

*І сонце, мов горючий птах,
і ранок, спертій на вориння.*

В Антонича дослівно втілилося Гайдеггерове «*Мова мовить*»: мова віршів поета мовить високопоетичними образами-картинами. В «*Підноситься угору дах*» Антонич уловив мить світління, ситуацію розвиднювання. Віршотворення Антонича характеризує симбіоз створеного людиною і природою, мислення природи образами людської праці і творчості,

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 117–118.



предметів людського побуту, які, будучи об'єктами антропоморфного і антропогенного простору, кшталтують простір поетичний – вірша і поезії.

Простір кімнатовірша – місце зустрічі фізичного і метафізичного, місце метаморфози. Поетиці Антонича властиве виняткове відчуття природи, знання того, як світає (це треба було бачити багато разів, вміти бачити і вміти описати) – уявімо цю картину світання як творення неба, щоранку воно мовби заново створюється, з його творенням-висвітлюванням одночасно згасає нічне небо, але то інша історія. Антонич уміє дати відчутти читачеві цноту, первозданність світанку, вловити запах свіжости, доторкнутися і стати причетним.

Поет – маг, ворожбит, метафізик у тому сенсі, що за аналогією з фізичним створює його образно-поетичний звукопис, ехограму дійсності, яка часто є також ехограмою внутрішніх станів і зумовленого ними сприйняття, явища і даності зовнішнього світу зазнають цієї якісної метаморфози. Водночас поет – метамовець у цьому Гайдегґеровому сенсі: в поетичному мовленні функція мови як засобу комунікації долає суто ужитковість, своє вузьке соціальне призначення і виходить на вищий, рафінованіший рівень, мовлячи не лише про світ, а й про себе. Сумнівно, щоб без читання поезії Мартин Гайдегґер дійшов цього формулювання, яке за роки, що минули, стало крилатим. Хай там як, німецький філософ розвинув цю думку саме в процесі тлумачення поезії. Ковтки-вірші з джерела поезії давали йому свіжість і снагу, для Гайдегґера це було чимось на кшталт причастя. У поезії мова прагне не лише донести певну інформацію, а зарепрезентувати себе як самоцінність.

Світанком починається текстопис дня. Світанок дня зіставлений зі світанком життя – дитинством і юністю. В «Автопортреті», що передує «Трьом перстням» і відкриває збірку, оспівано весну. Весну названо порою дочасности, тобто, перед тим, як настає час, починається його відлік. Таке сприйняття весни корелює з трактуванням дитинства на сторінках ліричної книги модернізму – від Рембо до Тракля, стану цноти, невідання, раю перед вигнанням. Цей мотив подибуємо і в Тараса Шевченка, щоправда, винесений в історико-політичну площину («Як ще були ми козаками»), час настає з вигнанням з раю, його відлік – мить вигнання, відповідно, час, ця увиразнена до конкретики годинникових стрілок абстракція, бере на себе тягар негативу; мало того, надкушування плоду з дерева пізнання має не тільки етичний вимір (пізнання добра і зла), а й есхатологічний (пізнання часу – його запаху і присмаку і... скінченності, тоді як юність і рай – поза часом). Однак парадокс полягає в тому, що юність, яка дарує відчуття перебування поза часом, є частиною часу, певним відтинком, вбудованим у циклічно-висхідну парадигму цілості.

У координатах естетики юність – стан краси, в проєкції на самопочуття ліричного суб'єкта – стан охмеління. Ліричне «я» продало себе «сонцеві життя» «за сто червінців божевілля»: хоча ця угода і нагадує про великі



угоди літератури, хоча в ній і бринить мефістофелівський мотив, вона вільна від демонізації і конотована позитивно. У цьому поет – не лише виразник, а і в'язень своєї доби з її нуртом-конкуруванням християнства, поганства (реанімація дохристиянських міфологій) і культури. Унікальність поезії Богдана-Ігоря Антонича в тому, що вона поєднує всі три складові – поганство, християнство, культуральність. Ліричний суб'єкт «Автопортрета» – «*поет весняного похмілля*», так він себе характеризує, згодом, у вірші «Князь», потверджуючи і розширюючи це самовизначення, підносячи його в акті ошляхетнення до «*весни розспіваної князь*»¹. Юність, ранок і весна складаються в структурно, семантично і поетикально споріднену тріаду, в сузір'я на небі Антоничевої поезії. Врешті-решт, «Три перстені» присвячено «*друзям юности й творчости*»²: юності, весні, світанку, коли сонце щойно сходить, усе сповнене творчої наснаги і день життя попереду.

Інтерпретаційно вірші збірки нанизуються один на один, «Елегія про ключ від кохання» продовжує проблематику пам'яті, а також тріаду «юність–ранок–весна», їхній спільний знаменник – кохання. Вірш – магічний ключ, що відмикає особливий світ, простір приміщення зі скрипкою, скринєю і червоним дзбаном, як у «Трьох перстнях», статичні предмети приходять у рух, вчувається присутність невидимого ворожбита. «Три перстені» – розгорнута метафора настання нового дня, наскрізна ідея якої – перехід статичності в динаміку. Це – інакше уявлення про транзитність, ніж воно згодом буде запостульоване в теорії літератури. Антонич – майстер омагічення простору. Простір, хай то кімната, площа чи позаміський краєвид, – осередок, в якому відбувається диво перетворення, переходу одного стану в інший, народження нової якості. В Антонича загалом будь-яка пора, будь-який простір – простір магієтворення. Там діються речі, так можливі лише в поезії. Водночас точність опису, його дотичність до сутності описуваного явища вражає.

В «Елегії про співучі двері» тему ранку поєднано з проблематикою пам'яті, процес світання співвіднесено з процесом пригадування, відтак вірші – спогади: спогади про те, що було давніше, і спогади про те, що було щойно. Мало того, ословлення, власне, і перетворює його на минуле, на спогад:

*Ще пам'ятаю: на воді
дрижачі іскри ранок сіє*³.

Образ і пам'ять міцно поєднані. Пам'ять – проектор, з якого зринають картини-образи. Поетичне пригадування відбувається у вигляді

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 135.

² Там само. С. 824.

³ Там само. С. 119.



образотворення. Буквалізм і поетизм утворюють унікальну сполуку, картини пір доби і року, природнього й урбанного не втрачають достовірності повідомлення. З істинності буквального спостереження ця поетичність і народжується. «Елегія про співучі двері» повністю присвячена проблематиці пам'яті і пригадування:

*Співучі двері, сивий явір
старий, мальований поріг.
Так залишилися в уяві
місяця дитячих днів моїх,
так доховала пам'ять хлопця
затьмарені вже образи [...]»¹.*

Отже, приміщення виконує й цю іншу функцію – містилиця пам'яті, поетичного архіву подій, станів, спостережень, явищ. Двері – символ переходу, транзитності, сполучення між минулим і теперішнім, між зовнішнім і внутрішнім, між природним і антропогенним, між дійсністю і її поетописом. Відкриття дверей співвіднесене з пригадуванням, у «співучих дверях» укотре маємо цей антоничівський дуалізм реального механічного звукурипіння і поетикальної якості – музики пам'яті і пригадування, осолоди для слуху – трішки бентежної, трішки тужливої і вже в кожному разі дуже жаданої:

*І хочу знову пережити
хлоп'ячі радощі та бурі»².*

Пригадування – знетьмарення, освітлення, процес, що його блискуче вловив Михайло Слабошпицький у метафорі «протирання дзеркала», яка один до одного збігається із «затьмарені вже образи» Антонича. Пам'ять-уява – вмістище минулого, нематеріальний приватний архів, який будь-якої миті можна матеріалізувати через пригадування і нотування пригаданого, хай класично-мемуаристичне, або ж поетичне, як у зацитованих рядках. Але й пам'ять – також топос магії і метаморфози. Картини минулого зазнають ошляхетнення поетикою, подібно до облагороджування металів. Або – якщо скористатися образом самого Антонича, поезія – «ліплення дзбанів з розспіваної глини слів», а поет – «*строф гончар*»³. Дзбан – повторюваний магичний аксесуар поетичного мікроуніверсуму Антонича. Так, у вірші «Пейзаж з вікна» день «*В товстому дзбані варить рожі, / аж піна бризкає звідтіль*»⁴.

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 118.

² Там само.

³ Там само. С. 125.

⁴ Там само. С. 134.



Образний ряд ремесел продовжується, бо ранок – пора праці тих, хто працює, на відміну від вечора й ночі:

*Співали ранком білі теслі
на веретенах сміх ткачів.*

До цього ремісничого образомислення Антонич зголошується також у подячному виступі з нагоди отримання премії за збірку «Три перстені»:

*Сіра братіє й світочі моєї парохії, челядники й майстри з мого цеху, теслі
строф, ганчарі поем, різьбарі сонетів, ткачі повістей, будівничі драм – усі
ви, що нам дано жити в цей «час бурхливих воєн і варварських звичаїв» (з
Ольжича), повторім з Драй-Хмарою:*

*Крізь бурю й сніг гримить наш переможний спів,
Що розбиває лід одчаю і зневіри.
Держайте, лебеді: з неволі, з небуття
Веде нас у світи ясне сузір'я Ліри,
Де пінить океан кипучого життя¹.*

Поезія – це також те глибше пригадування, що йде зсередини поета, з глибин його «я» крізь численні напластування. Свій виступ Антонич завершує цими словами Михайла Драй-Хмари, спрямованими із зими, співвіднесної з відчаєм і зневірою, крізь весну в літо, бо саме влітку, від травня по жовтень, у нашій частині земної кулі найкраще видно невеличке сузір'я Ліра, що веде у світи, «де пінить океан кипучого життя» з геть невинувато-довільними «лебедями», з якими порівняно поетів: сузір'я Ліра розташоване між Геркулесом і Лебедем. І в Драй-Хмари вектор спрямовано з зими, з ночі, дарма що шлях освітлює сузір'я Ліра, з довголюссям Ліри-сузір'я і ліри-лірики, в літо, в день. Прикликаючи день-літо, цитата імплікує весну як пору року і світанок як початок дня. І в ті періоди, коли сузір'я Ліра ховається за обрій, його можна побачити на світанку. З давніх-давен його вирізняє краса і насиченість цікавими об'єктами. Українська мова вже в акті номінації містить ідею світанка, розвиднення, назвавши світ світом.

У вірші «Елегія про ключі від кохання» ранок співвіднесений з весною і молодістю. Ранок у ньому місце творення поезії:

*Співали ранком білі теслі,
на веретенах сміх ткачів.
Палючі строфи хлопець креслив,
весни дванадцять обручів.
Листар носив листи зелені,*

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 651.



*листи шуміли. Ех, весна!
Плету пісні на веретені
про молодість, що промина¹.*

Ранок дорівнює молодості, що промина. Ранок щойно настав, проте в ньому бринить мотив його скороминущості (проминання). В одному з наступних віршів збірки назва окреслює вектор руху і те гіпотетичне, ще не назване місце, де ця зустріч відбудеться. В Антонича це завше місце-магія, місце-метаморфоза, бо сама зустріч – акт перетворення. І знову ранок співвіднесений з весною, зазвичай в Антонича ранок – весняний ранок. Ранок і самоцінний, але й початок нового дня. У вірші «Назустріч» промовисто з'єдналися різні ранки, метафоричні і неметафоричний, у геніальний сплав: ранок людського віку (дитинство), ранок як початок нового дня (пора доби) і ранок-весна (річний цикл). Творення поезії – рух назустріч весні у санах образів. І знову влучність спостереження, в якому знання природи втілилося у високо поетичну метафору ластівок, як «в книжках пташиних / записують початок дня»:

Назустріч

*Росте хлоп'я, мов куц малини,
підкови на шляхах дзвенять.
Ось ластівки в книжках пташиних
записують початок дня.*

*Запряжи сонце до теліги,
назустріч виїду весні.
Окриленим, хрещатим снігом
співають в квітні юні дні².*

У вірші «Світанок» «Сплигнула ніч з шумких дерев, / втікаючи понад дахами», мов злодійка. Обрана для її опису акціональність вказує на нелегальний статус ночі. Знелегальнює її ранок: настання нового дня починається втечею ночі. Якою ми цю втечу бачимо, тобто як ми її сприймаємо, – ганебною чи батярською, з зачаюванням і невзбарним поверненням, адже день рано чи пізно (взимку рано, влітку пізно) скінчиться, то вже наші інтерпретації, місце яким у царині рецептивної естетики (те, як ми цей процес індивідуально конотуємо). «З шумких дерев» – дерева мовби не хочуть миритися з ніччю, з її подальшою присутністю, їхній шум дорівнює невдоволенню, протесту, дарма що це всього-на-всього шелест на вітрі. Наче то шум дерев проганяє ніч, вони більше не становлять для неї надійного

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 125.

² Там само. С. 132.



притулку, вона більше не чувається в їхніх кронах безпечно – з одного боку, привертаючи увагу акустично (шумом), з іншого – фактично: шумкість припускає також гойдання галузок і гілок, які більше не надійна опора.

Ніч зникає і дескриптивно через відповідні лексеми («сплигнула», «втікаючи»), і фігуративно через семантику вжитих образів, але й також через специфіку цих образів, адже персоніфікація означає також просторове звуження ночі, її стягнення в одну фігуру-постать, скорочення від пандимензійности до партикулярності людської істоти.

«*Замаяв голуб і дере / крильми хмарин іржаві плями*». Йдеться про барву, про цей *tertium comparationis* «білий» за умовчанням «білий голуб – білий день», але не тільки. Голуб – символ миру. Так, ранок ще раз, на противагу до ночі, конотований у цьому вірші позитивно. Лопотінням крил голуб дере «хмарин іржаві плями». Іржавими їх робить сонце, що сходить. «Іржаві» означає старі, приречені, неактуальні. Роблячи іржавими, сонце їх уневажнює. Уневажнює їх також мова, дексиприптивно редукуючи простір ночі до плям, подібно до того, як тане навесні сніг, перетворюючись із усепокровної суцільності на плями-острівці перед тим, як ці остаточно зникнуть. Просторова метаморфоза – наріжний камінь днетворення. Хмари постають рештками нерозсотої ночі, що їх їсть іржею імпліковане сонце і «дере крилами» експлікований голуб. Що хмари віднесено до сфери ночі, закріплюється в рядку «і небо в синяві безкрає», чим маніфестується остаточне настання нового дня. Знову в основі сміливо-творчої образности є точність фактичного спостереження: коли світає, хмари на небі здаються темнішими за решту небесного тла і сприймаються плямами ночі, що перебувають у процесі розсотування.

На противагу негативній динаміці лексем «сплигнула», «втікаючи», «дере» і негативним якостям, зарепрезентованим лексемою «шумких», яка містить контекстуальну сему «обурення», «невдоволення», «відруховости», і лексемою «іржаві», ранок конотовано виразно й однозначно позитивно: «ясна музика підпливає», «світанку куриться вино», до того ж візуальний ряд передається і посилюється за допомогою акустичного. Відруховості втечі ночі протиставлений рух-наближення («підпливає») нового дня, що постає в симбіозі візуального («ясна») й акустичного («музика»). Світанок, юність, весна – це завжди рух назустріч, чи то опис світання, чи спогадування, бо й воно – рух назустріч минулому, а заодно й назустріч собі. Ця обставина до такої міри важлива, що поет вирішує винести її в назву вірша, підкресливши таким чином, як у вище зацитованому двострофнику «Назустріч». Початок нового дня – то завше назустріч життю, а вірш – місце такої зустрічі.

«*Небо в синяві безкрає*», яким завершується друга строфа тристрофного «Світанку»: від позитивної динаміки («замаяв», «підпливає», «куриться»), до позитивної статички, що символізує повне утвердження нової даности – дня. Хоча в цьому концерті пір доби ранок виконує перехідну функцію,



тобто він іманентно транзитний, його важливість, його конститутивна роль у творенні цієї нової позитивної даності поза сумнівом. Перехідний, проміжний статус ранку не заважає видобувати з нього максимум поетичного ресурсу. Ранок не лише транзитно-перехідний, а й сполучний. Це не менш важливо. Ранок – місток з ночі до дня. Місток, яким ніч може ретируватися, «сплигнути» і «втекти», а день прийти, з'явитися, настати з недвозначною спрямованістю, яка видає позицію ліричного суб'єкта, що її він, зрештою, й не приховує.

Ліричне «я» з'являється в останній строфі. Вірш побудовано за принципом тези, антитези і синтези. «Світ» останньої строфи («*Устами спраглими в цю мить / всю хмільність світу хочу спити*») невіддільний від «Світання» назви. Антонич увиразнює ідею світу як світання. Світаючи, світ так мовби створюється. Ранок ніби творить світ заново, добуваючи окресли об'єктів з темряви ночі, об'єктивізуючи їх: об'єктивізація не просто як наповнювання простору об'єктами, а як створення простору шляхом наповнювання його об'єктами. Ранок висвітлює світ з темряви ночі. Вірш «Світанок» винесений поза конкретний простір, поза урбанність / природність. Його ландшафтність винятково поетична, саме це поет ставить під наголос, цю самоцінність. Ліричний суб'єкт не уточнює місця свого перебування, ми не знаємо, на природі він, чи на міській площі, в приміщенні чи просто неба. Це неважливо. Важливо, що «юне серце затремтить / незаспокоєне й несите». Якщо шукати сестичну програму, то ось вона, в цих рядках. Чи можна краще передати вплив краси світання? За символічно-поетичною силою доторкання до ранку, задеклароване в інтенції спивання спраглими вустами хмільності світу, подібне до причастя. Ранок – акт візуальний і акустичний і в цьому, і в наступному вірші «Веретено»: «*Ех, пахне ранок*»¹.

Ранок конотований в Антонича винятково позитивно, це завжди місце надії, можливостей, буквальний початок майбутнього, воно народжується тут і тепер, адже майбутнє – це допустовість, набір ймовірностей, краса, інтрига. Магія полягає в тому, що всі ці можливості однаково чинні. Ранок – найпридатніше місце для розгортання поетичних візій і життєвих проєктів, на протигагу до ночі, місця сумніву, як у вірші «Ніч» з від'ємно проконотованим простором («блудні нетлі», «ржа думок», «нерозплутаний клубок», «бляшане небо», «олив'яний місяць», «попелястий дим»), у якому слово «*мов з каменю тверде*», на серце лягає «*ржа думок*», а «*солодка ця принада тайни*» залишається нездійсненою обіцянкою, розбиваючись об кам'яну твердість слів:²

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 135.

² Там само. С. 144.



*Невже ж нема на цьому світі місця
поривам нездійсненим та палким?*¹

Ніч – не таке придатне місце для творчості, як ранок. Якщо світанок – місце радості і надії, місце, де народжується поезія нового дня і поезія загалом, то ніч – місце, в якому якщо й народжується пісня, то з болем, як у вірші «Пізня година», серед чорних вод, що «попливли над світом»². Ніч – місце не таке гостинне: «все принишло, стихло, охололо», «наче ртуть, спливає в жили холод»³. Ніч – безвість, на відміну від ранку, який несе добру вість, і ця безвість вабить цілком по-іншому – не так, як світанок обіцянкою дня, а радше як блудний вогник на болотах, вона «манить нездійсненим раєм», не нездійсненим, а нездійсненим, таким, якому не судилося здійснитися, тоді як ранок вільний від такої приреченості⁴.

Ранок – це ранок юнаків, він п'яний, але це інше охмеління, це охмеління юністю – юністю дня і власною юністю ліричного суб'єкта. Ранок – територія кохання, зустрічі маскулінного і фемінного і їхнього злиття в цілунку:

*П'яний ранок – кучеряве дівча
на життя та на смерть поцілує*⁵.

У цих рядках знову прекрасним чином виявилася Антоничева двоїстість, паралельне ведення фігуративного й буквального: порівняння світанку з кучерявим дівчам і буквальна зустріч хлопця й дівчини. І знову ранок співвіднесений з юністю людського віку («ранок юнаків», «дівча», «молоде оленя») і весною як юністю природи в рамках річного циклу («Наче іскри летять з обруча / в весняній, закосиченій кузні»)⁶. І знову цей рух назустріч: назустріч мовцю, споглядальнику, ліричному суб'єкту:

*Раннє сонце –
молоде оленя –
прибігає з-за лісу до вас*⁷.

Сонце – субститут світанку, його синекдоха. Вдруге поет вдається до порівняння ранку за музичними законами повторюваності у варіативності, світанок у «ранкових віршах» – це неодмінно музика світанку – чи у вигляді відповідних лексем і порівнянь, чи на підставі запозичення музичних ладів

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 144.

² Там само. С. 145.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 151.

⁶ Там само.

⁷ Там само. С. 152.



і механізмів. Цього разу ранок порівняно з молодим оленям з характерною двоїстістю образности і дослівності, до того ж порівняння подвійного: це і порівняння сонця з молодим оленям, цілком очевидного, і порівняння ліричного суб'єкта з молодим оленям, його віддзеркалення.

Зазвичай у «ранкових» віршах Антонича експліцитним маркером урбанності виступає майдан, як у вірші «Ранок юнаків», де майдан названо на початку («аж майдан задрижав, розспівався») і в кінці вірша («лиш майдан під ногами співа»), він мовби клямрою тримає саме тіло вірша. Як бачимо, майдан наділено якостями музики. Світанок, настання нового дня – це музика *par excellence*. В збірці «Три перстені» ніч і ранок порізнено навіть на рівні слововжитку: йдеться про ранок, Антонич вживає «майдан», йдеться про ніч – «площа», як у вірші «Ніч на площі Юра»: «*ходить тінь по площі Юра*»,¹ «*Дзвонить ніч на площі Юра*»².

Класичним взірцем ранкової урбаністичної лірики в творчості Антонича доцільно вважати вірш «Ранок». Це – тристрофник суцільних експлікацій: від ранку назви до називання міста, яке не залишає сумнівів і простору для інших, неурбаністичних прочитань. Подібно до того, як у Ніцше народжується трагедія з духу музики, в Антонича з музики світанку народжується місто. Воно впливає з мли, мов з уяви. «Мов» можна сміливо забрати, бо місто в цьому вірші впливає і з мли, і з уяви, мов корабель з доку. Водночас воно впливає, мов корабель з морської мли, з ранкових сутінків. Ранок вибілює його з темряви ночі фізично, вірш створює його метафізично. Таких ранкових міст може бути нескінченна множинність, тим часом воно єдине – Антоничеве. Атрибути музики і мова музики супроводжують містерію народження урбанної субстанції:

*Місто дивно біле, майже неймовірне
з мли, немов з уяви, вплива³.*

Підсумовуючи і повертаючись до початку, зазначу, що Антонич уповні виправдав своє право на існування як поета, бо право на життя дається у мить народження і воно невідкличне:

*Обплетений вітрами ранок
шугне, мов циганя, з води
і на піску кричить з нестями,
обсмалений і молодий.*

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 149.

² Там само. С. 150.

³ Там само. С. 145.

2.3. Поетика світанку в урбаністичних віршах Богдана-Ігоря Антонича



*Ріка зміяста з дном співучим,
хвилясто хльостають вітри,
і день ховає місяць в кручу,
мов у кишеню гріш старий.*

*Клюють ліщину співом коси,
дзвенить, мов мідь, широкий шлях.
Іде розсміяний і босий
хлопчина з сонцем на плечах¹.*

¹ Антонич Б.-І. Повне зібрання творів. С. 138. У доробку Антонича, як ми знаємо, два «Різдва», друге опинилося поза збірками, а різдвяна тематика присутня також в інших поезіях, як, наприклад, у вірші «Коляда». С. 132–133.



2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі

Українські письменники-емігранти є представниками інтелігентної та освіченої еліти, яка була змушена залишити Батьківщину через шовіністичну політику російської окупаційної влади. Свідомо обираючи іншу країну як місце постійного проживання, вони усвідомлювали численні матеріальні проблеми та не надто доброзличливе ставлення повноправних громадян держави до утікачів із радянської клітки. Тож літературно-видавнича діяльність, популяризація та розповсюдження україномовних текстів, часто є справою патріотів-ентузіастів. Однак свобода думки, слова, совісті й учинків переважила решту «недоліків». Сміх виступає справжньою психологічною терапією та водночас резистентною силою, що допомагає гуртувати національну спільноту, зберігати цілісним єство, захистити етноїдентифікацію, виживати і впливати на сучасне та майбутнє покоління, застерігаючи від небезпек, передусім духовного виміру.

Сміхова культура в українській традиції презентована багатьма зразками фольклорних та літературних текстів. Саме народні прозові й поетичні перлини виступають джерелами професійної словесної творчості. Адже гумористи-сатирики завжди порушують актуальні питання, представляють упізнавані ситуації, зосереджуються на типажах, підкреслюючи риси та вчинки, які висміюють. Водночас є сталі проблеми, що виникають у людській взаємодії, пов'язані зі стереотипами, віковими, статевими, національними й соціальними аспектами. Тому варто розглянути особливості художньої візії письменників, які не тільки висвітлюють власні спостереження в літературній рецепції та інтерпретації, а й виступають опосередкованими чи безпосередніми учасниками подій (обсерватор, коментатор, свідок).

Вибір псевдоніміє промовистим, оскільки детермінує виклад і розкриває постать наратора. Звідси, можна виокремити певні моделі авторського «Я» за домінантою, вкрапленою в яскраве творче найменування.

До першої моделі належать письменники, у псевдонімах яких наявні виразні інтертекстуальні акценти.

Анатоль Демусь називається *Паньком Незабудьком*¹. Він підкреслює неперервність традиції «народного роз-/ оповідача», що підтверджує інтертекстуальний акцент (Рудий Панько М. Гоголя). Оповідач перебуває в епіцентрі ситуації, надає влучні характеристики учасникам подій, коментує процес, втягуючи реципієнта в зображувані колізії. Прізвище наратора вказує на самоідентифікацію, де головну роль відіграє національне осердя.

Зображуючи перипетії українства, письменник витворює амбівалентну картину. Актуалізуючи дитячі спогади про рідну Холмщину, він вдається до

¹ Незабудько П. Еміграційні родзинки. Буенос-Айрес, 1978.

2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі



гумору та іронії, висвітлюючи побутові перипетії, але послуговується сатирою в ототожненні поведінки-політики польських та російських колонізаторів щодо невмотивованих податків і постійних хабарів, мовної асиміляції та показних виборів («Дещо про себе», «Дайош свободу!», «Торгуйся, дурню!», «Довідався»). Однак оповідач наголошує на відповідальності українців, які обирають роль жертви-свідка-спостерігача замість активних опонентів. Подібна інертність властива й емігрантам, які умовно утворюють дві групи: першу формують етносвідомі громадяни, котрі намагаються зберегти національну сутність (залучено прототипи: Я. Стецько, Г. Китастий, Ф. Мелешко, Г. Ярошевич, М. Тагаєв), а до другої належить «суміш» із агітаторів, ренегатів, що складають псевдопартії або ті, хто вміють розчинитись у будь-якому середовищі, стали масою та забули коріння заради фінансових вигод, ілюзорної належності до нового світу (персонажі-типи: «Модерна декорація», «Хамелеон», «По чім краще пізнати українців?», «Прогресивне цуценья», «Культурним фронтом», «Універсальний патріот»). Автор обіграє назви творів («Хождение по мукам»), послуговується відомими образами (Юродивий Т. Шевченка, Калитка І. Карпенка-Карого), вдається до промовистих прізвищ, в які вкраплює чільну рису характеру (Самохваленко, Недоумчук, Нечитайло, Держимордов, Розум'як, Правдюк, Мелиязиченко), залучає фольклорний, літературний та біблійний інтертекст у типажній галереї (пізні Івани, вискочки Пилипи, невірні Томи). Отже, Панько Незабудько підкреслює значення етногенетичної пам'яті в осмисленні себе та навколишнього світу, що виступає осердям людини та нації.

Іван Антипенко (псевд. Анатоль Гак, Антоша Ко) поєднав одразу двох персонажів із відомих творів у своєму образі відкритого та простуватого, на перший погляд, *Мартина Задеки* – провидця і блазня («Євгеній Онегін» О. Пушкіна й «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого)¹. Важливо, що прозаїк переосмислює відомі твори, занурюючи персонажів і реципієнта в сучасний контекст, підкреслюючи алюзіями та ремінісценціями повторення історії («Заповіт». Т. Шевченка, «Ніч напередодні Різдва» М. Гоголя, «Мальований стовп» Л. Глібова, «Дещо з українознавства» Остапа Вишні). Сміх Мартина завжди трагічний. Поведінкою та мовленням наратор нагадує дотепного Омелька, який в очі казав господарю все, що думає про його «дворянські» мрії. Так само Задека викриває жахи тоталітарного радянського режиму в сатирично-саркастичних замальовках, аби збудити земляків, приспаних показними виступами агітаторів, та хазяїв нової землі, котрі не хочуть бачити реального обличчя перелицьованої російської імперії, що популяризує спотворену історію, пропагує насилля, здатна до військової агресії будь-якої миті («Серед степу широкого», «Незвичайна перевірка», «Сміх і сльози», «Брехливий коровай»). Прикметно: наратор своєрідно досліджує чинники

¹ Задека М. Міжпланетні люди. Новий Ульм, 1947.



поведінки колонізаторів, ґрунтуючись на особливості національного характеру, схильного до невмотивованої жадоби, зверхності, жорстокості, коли рішення про «умиротворення» тільки сприяє всездозволеності. (До речі, кілька десятиліть потому, Є. Гуцало презентує на цю тему блискучу студію «Ментальність орди».) Однак поступу зайд потурають й українці, чому також «допомагають» певні риси. Тож вороги не лише ззовні, а й всередині. Задека розкриває неспроможність більшості мешканців материкової України протистояти загарбникам через масовий контроль, мережу «своїх» сексотів, хамелеонів тощо. Зрада, брехня, страх постають причинами духовної ізоляції навіть від найближчих («Незвичайна перевірка», «В облозі страху», «Люди в звірячих шкурах»). Та свобода закордону не є запорукою позитивних змін. Оповідача обурює поведінка емігрантів, які вважають власні амбіції, домагання статусу, влади, грошей вищими за інтереси Батьківщини й самозахист, що полягає у збереженні ества. Вони не здатні досягти компромісу, консолідуватись, стратегічно мислити, керуючись ситуативним і миттєвим меркантильним пріоритетом («Три брати-Панкрати», «Партійні меню», «Портрет ході»). «Задекіада» Івана Антипенка – автобіографія розумного блазня, котрий складає крізь призму власної долі, починаючи від творчого народження, мозаїку теперішнього буття земляків з обох боків океану.

Друга модель виокремлює постать наратора, який у псевдонімі підкреслив зовнішню атрибутивну ознаку або річ, яка допомагає у розкритті призначення художніх текстів.

Степан Женецький (псевд. Федин Борозенко) презентував найменування *Вусатий*, що засвідчує, за народними уявленнями від Козаччини, досвід і зрілість, а також вказує на відомий вислів-апеляцію («мотати на вус»)¹. Письменник представляє портрет української еміграції, зосереджуючись на так званій еліті (промовисті прізвища – Серцеципайленко, Усезнайко, Мордописенко, Щеліпшезнайко, Вуходеренко, Шараварченко), котра кумедно прагне врівноважити гроші та душу, намагається лавірувати в центральній антиномічній парі «духовне–матеріальне» («Новоприбулі в Америці», «Сітізенські благодаті»). Він показує процес витіснення фізіологічними потребами-інстинктами первинних цінностей, що стали першопоштовхом виїзду за кордон («Сповідь еміграційного патріота», «Гав ду ю лайк, Америка?», «Дискусія»). Потрапляючи у відносно вільні умови для сталого матеріального існування, більшість припиняє розвиватись. Інтелектуальні здібності зводяться нанівець через зону комфорту, яка впевнено й непомітно поглинає людину, залишає фізичну оболонку без жодного наповнення («Де шукати загублену українську людину?», «Дума про Листопадову Академію»). Примарною спробою продемонструвати свої здібності, ерудицію та потенціал є множинність партій, організацій, товариств, що виступають речниками

¹ Вусатий С. Еміграція в поході. Буенос-Айрес, 1958.

2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі



філістерів, спотворюють мову, провокують масу власною псевдодіяльністю в численних зібраннях, друці промов, публічних диспутах, розтиражованих і непотрібних виданнях задля кількості, а не якості («Наша емігрантська солідарність», «Казка про прапор», «Баланс патріотичних зборів», «Партійне летунство»). Насправді популізм стає ганебною грою на сцені перед вкрай довірливою публікою, що сама заплуталася в «-івцях» та «-істах», спільною рисою котрих є нескінченні балачки, бездіяльність, поміркованість, безвідповідальність і загравання з новою владою країни-господарки заради фінансування («Морока з національним датком», «Закупуймо Америку»). Постійно вживаючи апелятивні дієслова, Степан Женецький закликає читача намотати на вус побачене і почуте автором, аби, не підкоряючись стадній свідомості, самостійно мислити й чинити.

Орест Барчинський стає *Опанасом Бритвою*, котрий формує образ псевдопатріота, підкреслюючи традиційну сподвижницьку місію українського митця («Візита Каменяря в Сідней», «Один день мого життя»)¹. Через постійний тиск, атмосферу страху, залякувань і шпигунства, українці прагнуть швидко пристосуватись до нових умов. У боротьбі за виживання вони відкидають сподівання, пов'язані зі здобутим фахом, досягненнями у професії. З одного боку, це позитивна якість, що дозволяє адаптуватися до нового середовища, зорієнтуватися у відмінних реаліях, облаштувати й унормувати побутові нюанси; з іншого –, пристосованість не тотожна пристосуванству, що передбачає цілковиту втрату власного голосу, думок і рішень, зрештою, зумовлює деконструкцію та деструкцію внутрішнього світу («Політикоманія», «Збірщик», «Думки в темряві», «Експедиція»). Крім того, занурення старшого покоління в рутинні матеріальні клопоти, безнастанні фінансові проблеми унеможливають постійний діалог з юнацтвом. Втикаючи українство винятково в примітивні танці-співи у стандартних народних строях без пояснень і розуміння символіки образів, обертання чи то в дуже далекому героїчному минулому або в не менш віддаленому утопічному прийдешньому, батьки-діди плекають колоніальну свідомість покірного раба, не здатного всотувати-реінтерпретувати досвід багатьох етносів, націй, народів крізь призму свого автентичного первня («Ми й вони (Гумореска крізь сльози)», «Листи з Америки», «Не виконали норми», «Історія без кінця», «А вони нас зразу ж полюбили»). Молодша генерація, позбавлена духовного опертя у потрібній комунікації, що забезпечує необхідний поступ за неперервності культури і традицій, асимілюється в модерній юрбі, стаючи непомітними й невизначеними переселенцями, невиразною масою з подібних істот («На оклепану тему», «Винна демократична влада»). Тож, вибираючи риси з типажів, Орест Барчинський представляє цілісний психологічний портрет типового українця-емігранта.

¹ Бритва О. І таке буває. Мельборн, 1980.



Містифікована автобіографія Бориса Олександрівна-Грибінського втілена в постаті *Свирида Харлампійовича Ломачки*, який має на меті спонукати сатиричною «палицею» своїх земляків активно діяти, навіть залучає комунікацію з Порфирієм Горотакою (Леонід Мосендзі/Юрій Клен) та Хведосієм Чичкою (Ігор Качуровський)¹. Наратор відображає тільки почуте й побачене, тому виокремлює доміанти колоніального існування в СРСР та вільного життя в Канаді. Він наголошує, що страхіття постійної окупації зумовили справжню національну трагедію, спровоковану зовнішніми та внутрішніми чинниками («Булька на болоті», «Мово рідна, слово рідне», «Завойовуємо Америку», «Метаморфоза Марка Онучі», «Лист з України», «Візита в милої Стефи», «Моя біографія», «Розмова з тов. Кравчуком», «Фольклорне прізвище»). З одного боку, свідомість земляків у ХХ ст. значно деформувала колгоспна система, забравши сподівання жаданої фінансової незалежності й добробуту, війни, в яких українці виступали гарматним м'ясом, і голодомор-етноциди, які знищили мільйони через недолугі примхи цинічної влади. З іншого – терплячість українства, стихійні спалахи без потрібного тривалого результату, пріоритет особистих інтересів, бажань, образ над громадськими цілями значно сприяли політиці завойовників. Більшість із зазначених недоліків залишаються константами емігрантів, оскільки почути ество виявляється надскладним завданням. Тому формується кілька груп, де найменшу становлять сповідники духових пріоритетів (реальні постаті – Т. Курпіта, І. Сапун, Р. Ёндик, І. Манило), а найбільші утворюють апологети русофільства, які ностальгують за ідеально-нереальним імперським чи комуністичним «світлим майбутнім», пропагандисти шароварництва, котрі живуть у герметичному просторі шлункової філософії та «завойовники Америки», які бездумно наслідують поведінку, мовлення, вбрання чужого світу, виглядаючи дивно і смішно («Дещо про Гамбург, вареники, цибулю і про одну політичну розмову», «Як я посварився з магістром Холєвкою», «З нотатника»). Звідси, Борис Грибінський витворює криве, але правдиве дзеркало українства.

Третя модель представляє варіативного наратора, коли автор одразу грається з кількома масками, зберігаючи образ трикстера, незалежно від обраної тимчасової подоби, головним. До такого прийому вдалася *Хитра Макітра* (кмітлива й дотепна пані) чи *Ганна Черінь* («випікання» художніх текстів) або Галина Грибінська-Паньків, яка презентує рольову прозу, показуючи розмаїття оповідачів з-поміж представників фемінної та маскуліної статей². Вона дотепно висміює жіночі й чоловічі стереотипи, розігрує типові сцени, формує впізнавані сцени, що насичує легко вгадуваними репліками. Авторка не забуває про самоіронію: залучає в гуморески образи відомих тогочасних діячок із різних організацій (Оксана Генгало, Марія

¹ Ломачка С. Свирид Ломачка в Канаді. Торонто, 1951.

² Черінь Г. Хитра Макітра. Вінніпег, 1974.

2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі



Бек, Ірина Книш, Ірена Варивода), висвітлює колізії літераторів, справжніх і графоманів, епігонів, насичує власною житейською мудрістю стислі замальовки-анекдоти. Гумористично-іронічному викладу, притаманному побутовим картинам («Пан Ситуація», «Голова і ноги», «Зачароване коло», «Я і мої діти», «Інспектор Мокрина», «Баба Палажка в Америці», «Додавання й віднімання») та баченню мистецької громади («Ультрамодерна муза», «Наслідки літературної слави»), протиставлено сатиричне зображення соціально-політичних колізій в житті земляків, де наявні підтекстові візії реалій радянського теперішнього (голод, репресії, доноси) і закордонного буття (торговельно-економічні відносини в родині та громаді, екологічні руйнування задля грошового зиску, невігластво й обмеженість еміграційних товариств і ЗМІ; «Рача трава», «Володар і раб Фльориди», «Як ту дитину назвати?», «Радіомовлення», «Казка про трьох дочок і трьох амбасадорів»). Отже, Галина Грибінська-Паньків презентує ментальний зріз українства в тогочасному історичному контексті.

Четверту модель характеризує спосіб життя оповідача. Так, Ярослав Іван Масляк, називаючись *Грицьком Волокитою*, визначає вимушений спосіб життя, постаючи водночас узагальненим образом десятків тисяч емігрантів¹. Зображуючи повсякдення земляків на теренах Австралії, оповідач в іронічному викладі висвітлює побутові перипетії, які згодом виступають проекцією суспільного устрою громади. Він послуговується контрастом і алегорією, викриває хиби людської спільноти загалом (користолюбство, нецтво, лицемірство; загарбницькі амбіції окремих країн, що провокують гонку озброєнь, атомні катастрофи тощо) й українства зокрема (пасивність, крайній індивідуалізм, комплекс меншовартості), зіставляє масу філістерів та поодиноких особистостей, котрі вірять у зміни, прагнуть вплинути на громаду, що виявляється, здебільшого, сізифовою працею («Лай-бай», «Заморські гості», «Дар любові», «Виручка», «Червоні бікіні», «Гостина»). Тож «волокита» набуває полісемантичного звучання: безперервна тяганина, вкрай повільний рух у боротьбі за мізки й серця співвітчизників («Громадська зоологія», «Моя теорія про тип українця»), а також безладний галас брехунів-балакунів («ГУП чи ТУП», «Багатокультурний вірус»). Отже, порушуючи загальні й національні питання, письменник застерігає від небезпеки самознищення: людство може поглинути війна всіх проти всіх і «непомітна» деструкція Землі, натомість українці свідомо деградують, оскільки діти, стаючи дорослими, відкидають духовий стрижень, втрачають власне обличчя – мову, традиції, культуру, через відсутність самоповаги.

П'ята модель демонструє «стан» оповідача.

Ярослав-Рафаїл Курдидик виступає в автобіографічній сатирично-саркастичній документалістиці під псевдонімом *Максим Булька*². Певно,

¹ Волокита Г. Дар любові. Мельборн, 1983.

² Курдидик Я. Р. То не так як вдома. Торонто, 1993.



накопичені емоції від спостережень-роздумів щодо поведінки земляків досягли критичної межі, коли вербальна сублімація стає засобом убезпечити себе від вибуху. Наратор вбачає причини деформації ментальності в історії, ототожнює імперські дії зі сталінсько-гітлерівською політикою, звідки походить рабська покірність («Підпеньки і бомби», «Почнемо рахувати?», «22 червня 33 роки тому»). Нав'язана окупантами манера поведінки, зумовлена жорстоким тиском, цькуванням і приниженням, визначає спосіб існування українців навіть за межами тоталітарних країн («Культура і "культура"», «Шана їм, чи ні?», «Біографія хама», «По-зеленосвяточне», «Патріоти пісні і рахунків»). Емігранти воліють залишатись у вакуумі самосприйняття, обирають примітивну псевдокультуру кумедних типажів, зосереджених на чільних стереотипах (гопаках, борщах і варениках). Отримавши свободу, вони уникають будь-яких змін, тримаються осторонь важливих суспільно-політичних питань, остерігаються порушувати актуальні проблеми в міжнародному колі, «забувають» замовчувані та вкрадені постаті й події з історії власної країни («Ювілейна традиція», «Нитки до сорочки», «Фортеця нашої печі»). Але безликим істотам протиставлено справжніх патріотів, духових атлантів, які, попри фінансові нестатки, були чесними зі собою та працювали для земляків і Батьківщини до скону («Останній лист доктора Д.», «Неповторний почин», «Мій райдужний Перший», «Ніде не записане...», «Лист до мами мистця», «Загадка півтори тисячі загадок»). На відміну від узагальнених типажів, кожен зі своєрідного мартилогу України є реальною постаттю (Р. Дашкевич, Я. Пастернак, І. Озаркевич, М. Садиленко, Я. Солтикевич, В. Доманицький, П. Яцик), що підкреслює їх місію-життєвий вибір.

Обираючи за *alter ego* Івана *Евентуального* (той, хто «можливий за певних умов»), Анатолій Калиновський (псевд. А. Чечко, Колібри, Кость Галан, Анатоль Галан, Василь Орлик) мав на меті підкреслити «дари» свободи, надані, здобуті, використані, непомічені й утрачені, що надає вільне еміграційне буття¹. Осердям викривальних саркастично-гротескових текстів письменника виступає образ жебрака, притаманний мешканцям радянської країни від верхівки до простолюду. Письменник висвітлює закономірність невмирущості рабської свідомості через її тотальну популяризацію в СРСР на всіх щаблях, де «советські вожді» стають презентантами інфернального світу, а «низи» мавпують керівників («Про кишеньковий годинник на руці», «Від генерального до геніального», «Чому дякують сумними голосами?», «На їхній, нічій землі», «Може й таке трапитись»). Підлабузництво, запобігання, комплекс жертви вправно використовують українські емігранти, які звикають грати подібну роль на догоду новій владі, навіть якщо вона цього не вимагає, не потребує, не хоче, а навпаки, згодна і пропонує стартову допомогу, аби поповнити власну спільноту незалежними фінансово й

¹ *Евентуальный* І. Проти шерсти. Буенос-Айрес, 1962.

2.4. Автобіографічна трикстеріада в українській сміховій еміграційній прозі



інтелектуально розвиненими індивідами («Наші за кордоном», «Укуси мене, будь ласка!», «Факти», «Земляки», «Прихильники старовини»). Замість формування консолідованої самостійної громади, що забезпечує потужний духовний та фізичний розвиток своїх представників, земляки продовжують повторювати помилки в панібратстві, зрадництві, недолугих ідеях та спонтанних виступах без продуманого чіткого плану, запобігання перед міжнародними інституціями заради «милостині», дурній балаканині тощо («Спогади... Імпрези... І Тарзан...»), «Про несмішне», «Що може бути»). Саме тому письменник укотре стає чорноробом-волонтером («Розвіяні ілюзії», «В ролі “благородного прошака”», «Громадська опінія»), який робить численні спроби збудити інертну масу, принаймні вплинути на становлення і поступ нащадків¹.

Письменники-емігранти представляють комплексну візію українства. Образ трикстера дає митцю своєрідний карт-бланш, дозволяє відверто говорити все, що спадає на думку, порушувати дошкульні й болючі теми, апелювати до реципієнта, котрий стає опосередкованим учасником подій, реінтерпретатором і співавтором. Автобіографічна містифікація уможливорює поєднання фактів і домислу, залучення полісемантичних образів, упізнаваних типажів і реальних історичних осіб, послуговуючись розмаїтими художніми засобами.

Маючи свободу слова і думки, автори висвітлюють реальну картину існування на теренах материкової України, етноцидні умови, створені тоталітарним окупаційним режимом. Репресії та доноси, залякування і шовінізм, лицемірство й агресія, зумовлені страхом за власне життя, провокують масове штампування «гвинтиків системи» з рабською свідомістю і тавром меншовартості. Але набуті й нав'язані колонізаторами комплекси даються взнаки навіть у вільному світі. Попри масштабну просторову проєкцію (Америка, Європа, Австралія) питання до співвітчизників залишаються сталими, як-от: асиміляція, пристосуванство і мавпування, пріоритет індивідуального над громадським і загальнолюдським, випрошування замість розвитку й заслуженого добробуту. Звідси, головними антиномічними парами стають такі: особисте – національне, матеріальне – духовне. Викриттю ганебних феноменів сприяють комічні засоби: в зображенні побутово-соціальної царини переважає іронічно-сатиричний виклад, а студіювання громадянсько-політичних аспектів передбачає сатирично-саркастичну і навіть гротескову домінанту.

Та проблеми, порушені в українській еміграційній сміховій прозі, досі актуальні, з-поміж яких головною залишається захист єства – само- та етноідентифікація, що виступають запорукою поступу особи, держави, людства.

¹ Галан А. Міркування серйозні, не дуже серйозні і так собі... Філадельфія – Рочестер, 1971.



2.5. Сучасна трансформація козацького міфу в романі Володимира Єшкілева «Унія»

Українська література зі середини XIX ст. була одним з основних чинників поступу та розвитку національної свідомості і несла значною мірою просвітянську та виховну функції. Помітну роль у цьому процесі зіграла історична проза, зокрема романи та повісті, присвячені козацтву, які стали об'єктом досліджень М. Ільницького, П. Кралюка, Р. Харчук, Г. Гармати, Ю. Булаховської¹. Для українців, яких у цей період часто називали «нацією хлопів і попів», козацтво, пам'ять про нього, фольклорний образ козака як вихідця з народу, втілення його національного духу стали об'єднуючим стержнем, на основі якого формувалися модерна національна свідомість, що і відбилася в художній літературі². Це було не тільки способом збереження та формування національної пам'яті, а й проєкцією важливих для автора конкретної епохи смислів, що зумовлювало необхідність деякої інструменталізації історії. Так, на думку Соломії Павличко, романтизація козацького міфу народниками 1840–1880-х рр. є прагненням «ретроспективної утопії рівності і братерства», а ідеалізоване козацтво, його нібито демократична структура, народний дух та низове походження були найкращим вираженням цьому ідеалу³. Окрім того, така інструменталізація мала певну полемічну мету і виконувала функцію інтелектуальної оборони перед польською та російською історичними пам'яттями, вираженими в таких текстах як «Вогнем і мечем» Генрика Сенкевича та «Тарас Бульба» Миколи Гоголя, чиї наративи суперечили ідеям українського «національного відродження» та українській візії козацтва. І якщо Гоголів козацький міф просто вписувався в чужий, «общерусский» контекст, то в Сенкевича козацтво постало в демонізованому вигляді⁴. На противагу цьому в українській літературі формується романтичний

¹ Ільницький М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман. Київ : Дніпро, 1989; Кралюк П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016 ; Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008; Гармата Г. Козакоцентризм у творчості Т. Шевченка і П. Куліша: порівняльний аналіз // Шевченкознавчі студії. 2013. Вип. 16. С. 171–179. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_23; Булаховська Ю. Проблематика і фактографізм в історичному романі XIX ст. (Микола Гоголь, Генрик Сенкевич, Болеслав Прус) // Київські полоністичні студії. 2015. Т. 26. С. 332–335. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2015_26_34.

² Заярнюк А. Ідіоми емансипації. «Визвольні» проєкти і галицьке село в середині XIX століття. Київ : Критика, 2007. С. 81.

³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. С. 25.

⁴ Булаховська Ю. Проблематика і фактографізм в історичному романі XIX ст. (Микола Гоголь, Генрик Сенкевич, Болеслав Прус) // Київські полоністичні студії. 2015. Т. 26. С. 332–335, 2. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2015_26_34.

2.5. Сучасна трансформація козацького міфу в романі Володимира Єшкілева «Унія»



україноцентричний образ козацької доби як «славного минулого», часу звитяг та народної свободи, що найперше значною мірою проявилось в творчості Тараса Шевченка. Пантелеймон Куліш в першому українському історичному романі «Чорна рада», хоч і критикував запорізьку вольницю за анархію та «азійство», все ж вимальовував козацтво в такій же романтизованій, народно-поетичній манері¹. Саме ці два автори, на нашу думку, заклали підґрунтя пізнішої української козацької літератури, яку можна поділити на такі хронологічно-стилістичні періоди:

1. «Наївний» націонал-романтизм (кін. XIX–поч. XX ст.) Івана Нечуя-Левицького, Адріяна Кащенко, Андрія Чайковського, Осипа Маковея, меншою мірою Богдана Лепкого, яким притаманна ідеалізація козацтва, витворення бінарної моделі світу з «хорошими» козаками та «поганими» татарами, польськими панами, росіянами. Для цього типу романів властивою є фольклорна образність, персонажі витворені у відверто фольклорних тонах, властивий народницький, низовий підхід, за якого козаки постають вихідцями з «простолюду», втікачами з-під панщини, патріотами України і захисниками православної віри².

2. «Козацький соцреалізм» (1930–1950-ті рр.), який виріс з попереднього напряму, проте його художні моделі диктувалися не тільки народницьким дискурсом, а й офіційними інституційними запитами СРСР. Для романів цього періоду, найвідомішими представниками якого є Зінаїда Тулуб, Іван Ле, Натан Рибак, Петро Панч, характерною є помітна політична заідеологізованість, виражена в мотивах «класової боротьби», що полягає у протистоянні не тільки козаків та селян і польської шляхти, а й козацької «голоті» та старшини. Важливою складовою романів цього періоду є ідея «возз'єднання братських народів», а тому в них приділяється значна увага постаті Богдана Хмельницького та Переяславській Раді. Іншою помітною складовою є виражена «антипольскість», яка використовується як метонімія антизахідності³.

3. Шестидесятницька козакоманія (1960–1980-ті рр.) (Павло Загребельний, Юрій Мушкетик, Ліна Костенко, Микола Вінграновський) – її можна охарактеризувати як пошук у минулому відповідей на важливі питання доби. Письменники цього покоління шукають у добі козацтва моделі, програмні образи, що мали би слугувати як дороговказ українцям пізньорадянської доби, пошук «ідеальної України». Художньо змальована козацька доба стає палімпсестом для роздумів щодо сучасності, в неї

¹ Гармата Г. Козакоцентризм у творчості Т. Шевченка і П. Куліша: порівняльний аналіз // Шевченкознавчі студії. 2013. Вип. 16. С. 171–179, 179. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_23.

² Кралюк П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. С. 291–295, 304–307.

³ Там само. С. 272–368.



включаються химерні елементи, відбувається деяка інтелектуалізація жанру¹.

Хоч усі три періоди мали свої відмінні риси, в них можна виділити декілька спільних явищ:

- козакоцентризм у наративній структурі творів, візія світу через козацьку опцію;

- часткова або повна ідеалізація козацтва, виражена в образах і простих козаків, і в образах ватажків, серед яких чільне місце посідає Богдан Хмельницький;

- народництво, возвеличення широких народних мас;

- антикатолицизм та симпатія до православ'я;

- анахронізація козацького міфу, трансляція через нього актуальних для автора смислів.

У сучасній українській літературі відсутній єдиний напрям козацької прози. Саме тоді як одні автори продовжують тенденції попередників, інші намагаються вписати образ українського козака в канони сучасної масової літератури. А втім, загальна інтелектуалізація українського суспільства, цивілізаційний та культурний рух у сторону Європи, зацікавленість нового покоління українців у незнаних сторінках історії призвела до того, що в сучасній українській історичній літературі присутні також спроби відійти від традиційних типажів козацької прози та деконструвати усталений козацький міф, що має на меті і з більшою історичною достовірністю передати добу та її дух, і виробити нову модель історичної пам'яті та візію на історію. Прикладом такої спроби деконструкції можна назвати роман Володимира Єшкілева «Унія», в якому автор свідомо і цілеспрямовано відмовляється від звиклих для української літератури уявлень про козацтво і шукає новий підхід.

«Унія» – історичний роман про гетьмана Виговського та його спроби перетворити Річ Посполиту на потрібну польсько-литовсько-руську унію і знайти компроміс між козацтвом та шляхетською верхівкою. Це перша книга з трилогії «Прокляті гетьмани», присвячена трьом козацьким постатям – Іванові Виговському, Павлові Тетері та Петрові Дорошенкові, діяльність яких, на думку письменника, була прогресивною, але несправедливо оцінена попередниками. В інтерв'ю виданню «Галичина» Єшкілев заявив, що початковий задум трилогії – відійти від стереотипно-міфологізованого відображення подій XVII ст., зокрема від народницького дискурсу, який, за слова митця, перебільшує роль мас в історичному процесі та применшує значення еліт та аристократії. А втім, попри критику звиклого заідеологізованого підходу до зображення козацтва, Єшкілева не можна назвати повністю неупередженим, адже він, будучи нащадком

¹ Кралюк П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. С. 373–381.

2.5. Сучасна трансформація козацького міфу в романі Володимира Єшкілева «Унія»



руської шляхти, ставить також за мету «відновлення доброго імені того стану», що вже зумовлює певну ідеологічну спрямованість. Щоправда, автор її пояснює глибокою зануреністю в документи доби, які показують відмінну від традиційних народницьких уявлень дійсність. Так чи інакше, художнє завдання вимагає деконструкції звиклого образу козацтва, що чітко проявляється в романі¹.

Проте, окрім історичних та особистісних причин деканонізувати козацтво, необхідно згадати також художньо-естетичні. Відомо, що Володимир Єшкілев критично ставиться до української історичної прози ХХ ст. Так, у «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» у статті про кіч письменник говорить про особливий український вид кічу – історико-белетристичне повістярство (до якого він зараховує Юрія Мушкетика, Романа Федоріва, Романа Іваничука та Івана Білика), для якого властиве ідеологічне та дидактичне забарвлення, причиною чого є *«специфічна ностальгія за фольклорною ясністю та світоглядна опозиція містові як самодостатній системі»*². Коментуючи в 2003 р. доцільність деконструкції «канонізованих» тем історії, митець говорить про параконструкцію як спосіб творення «іншої історії» і про мужність письменника-постмодерніста, яка полягає не в приєднанні до національного міту, а в творенні власного наративу, який і проявляється в романі «Унія»³.

Першим і найочевиднішим проявом деконструкції традиційних зображень козацтва в романі є відмова від однозначно героїчного, позитивного, ідеалізованого відображення постатей козаків – і на особистісному, і на політично-культурному рівнях, а також відмова від козацької опції на минуле як єдино правильної і єдино «української». Ба більше, Єшкілев фактично демонізував козацтво – і в прямому, і в переносному значеннях поняття «демонізація». Козаки «Унії» – це не «оборонці простого українського народу» чи «уособлення найкращих українських рис», а, насамперед, вояки, доволі некеровані та анархічні. Єшкілев змалював їх як «рокош», грубу силу, піддатливу до маніпуляцій та охочу до наживи. Саме тому козаки в романі регулярно грабують своїх співвітчизників. Окрім того, вони мають неабияку пристрасть до алкоголю і часто напиваються. Якщо в «Сагайдачному» Андрія Чайковського майбутній гетьман карає

¹ Отаман С. Володимир Єшкілев: «Україна впродовж усієї своєї історії була не оселею, а коридором...». «Галичина», 2019. URL : <https://galychna.if.ua/analytic/volodimir-yeshkilyev-ukrayina-vprodovzh-usiyeyi-svoyeyi-istoriyi-bula-ne-oseleyu-a-koridorom>.

² Плерома. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. № 3. Проект «Повернення деміургів». Мала українська енциклопедія актуальної літератури (МУЕАЛ). URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-il.htm>.

³ Сучасна конструкція та деконструкція історії на прикладах України та Польщі. Семінар за участю Богуміли Бердиховської (Польща) та Андрія Заярнюка (Україна) // Часопис «І», 2003. URL : <https://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2003/sem29-03.htm>.



кількох запорожців смертю за пияцтво в поході, а Юрій Мушкетик в «Ясі» звинувачує ворогів у поширенні інформації про тотальне пияцтво на Січі, то в «Унії» алкоголь супроводжує козаків майже завжди¹. Скажімо, пияцтвом у романі пояснюється програш повстання під проводом Наливайка. Іншою пристрастю січовиків є надмірна хіть та пристрасть до жінок. Невластиве тутешньому козацтву, особливо старшині, також загальне побратимство та однозначно прихильне ставлення до кожного товариша: воно постає як збіговисько інтригантів та донощиків, що постійно протистоять партії Виговського, який намагається стримати і направити гетьмана Богдана Хмельницького в здоровий і перспективний напрям. Саме в такому ключі виведені найближчі соратники Богдана Хмельницького: Іван Чорнота, Іван Богун, Філон Джеджалій, Іван Сірко. Так, Джеджалій на переговори з представником польської сторони Адамом Киселем прибуває «п'яний як чіп» і хамить послові, а Сірко, натрапивши на дівчину, що вмивалася, миттєво вимагає, щоб її привели йому на втіху – остання сцена ймовірно є алюзією на аналогічну подію в романі «Яса», де юний Сірко з безневинним захопленням спостерігає за купальницею².

Аналогічно письменник піддає деконструкції і постать самого Богдана Хмельницького. Якщо найвідоміші українські історичні романісти (Михайло Старицький, Андрій Чайковський, Юрій Косач, Павло Загребельний), незалежно від власних поглядів та художніх візій зображували гетьмана як потужного, освідченого і харизматичного лідера з великою кількістю моральних якостей, то Єшкілев від цього категорично відмовляється і змальовує Хмельницького однозначно негативно. Так, при першій своїй появі він постає як людина «важка», «з обвислими щоками», «хитрими татарськими очима», що вказує на моральну непривабливість цієї постаті³. В другій частині роману ця непривабливість розкривається сильніше: гетьман майже всюди з'являється п'яним, грубо лається в розмовах, зокрема й офіційних, дозволяє війську здійснювати грабунки та брати татарам своїх співвітчизників у ясир. Вульгарність і малокультурність Хмельницького надто виразно проявляється в сцені, де польські легати вручають йому булаву, після чого гетьман зневажливо називає її мухобійкою. Окрім того, Єшкілев руйнує уявлення про Хмельницького як про демократа, якого болять проблеми простого народу, натомість показуючи його як амбіційного тирана, що змушує простих селян поклонятися йому як ясновельможному князеві. Вельми показовою є сцена, де гетьман лупцює сірому, що повстала проти Хмельницького, обурюючись його зближенню з польською шляхтою.

¹ Чайковський А. Сагайдачний. Київ : Дніпро, 1989. С. 441 ; Мушкетик Ю. Яса. Харків : Фоліо, 2006. (Серія «Українська література»). Т. 2 : Розділи 18-33. 2006. С. 47.

² Мушкетик Ю. Яса. Харків : Фоліо, 2006. (Серія «Українська література»). Т. 2 : Розділи 18-33. 2006. С. 307.

³ Єшкілев В. Унія. Харків : Фоліо, 2019. С. 178.



«Прийшов мухобійкою помахати? — поцікавився черевань й скорчив глумливу морду.

– Істинно, – гетьман, несподівано для його величної фігури, стрибнув вперед й ударом булави розніс череваневі голову»¹.

В наративно-композиційному плані Хмельницький залишається другорядним персонажем, і більшість його вчинків та дій подаються крізь призму свідомости генерального писаря Івана Виговського, який відповідальний за успіхи в зовнішній політиці. Ба більше, гетьман у романі постає не вельми вдалим лідером, що зазначає інший центральний персонаж роману – Юрій Немирич, заявляючи *«Не бути Хмельницькому Великим князем руським <...> Не того неба птах та й не того гнізда»²*. Безперечно, гетьман має і світлі сторони: він освічений, орієнтується в геополітиці. Проте цього замало, щоб бути, за словами Немирича, «новим Свидригайлом».

Проте «демонізація» козаків не обмежується виключно приписуванням їм негативних рис, що автор пояснює уважним вивченням історичних джерел, і переходить на містичний рівень: козацтву в «Унії» притаманні демонізм та язичництво. Вже з перших сторінок згадується про сакральне для запорожців місце під назвою Маслов Став – культовий язичницький центр, звідки запорожці черпають силу. Повноцінним союзником для них є магія відьом, яка в романі має алхімічний характер і допомагає штурмом брати міста. Ба більше, такі козацькі провідники, як Кривоніс і Сірко, є одержимими демоном війни Ашураною, а Сірко – не просто характерник, а адепт темного культу Морани. Козацтво є виразником дикої волі давніх язичницьких богів, чиї адепти, секта каїнітів прагне звести світ до Хаосу. Безперечно, такий містицизм складно співвіднести з історичною правдою, проте в романі він несе конкретну функцію – наголошує на деструктивній ролі козацтва, чия діяльність вирвала Русь-Україну з лона європейської цивілізації і вкинула в десятиліття Руїни та московської неволі.

А втім, у романі задля об'єктивності транслуються інші думки. Так, трансильванець Леваї сприймає козаків як правдивих шляхтичів і порівнює їхні звичаї з римськими. На його думку, мешканці козацького краю *«живуть достеменно так, як жили Проперції, Цецилії і Корнелії за кращих часів Рима»³*. Проте після битви під Пилявцями, де він бере участь на стороні польської влади, аристократ міняє свою думку про них.

Іншим прикладом деконструкції козацького міфу є трансформація наративно-концептуальних стандартів історичного роману. Так, як ми зауважували, Володимир Єшкілев відмовляється від народницької оптики на події та устрій XVII ст. та намагається бути більш історично зваженим, для чого обирає наративну форму інтелектуального роману, яка проявляється

¹ Єшкілев В. Унія. Харків : Фоліо, 2019. С. 280.

² Там само. С. 105.

³ Там само. С. 153.



навіть у паратексті. Скажімо, в пролозі-довідці причини виникнення козацтва письменник пояснює не традиційним для української літератури мотивом втечі селян чи з кріпацтва, а природно-господарськими чинниками, зокрема цілою низкою кліматичних змін, зумовлених виверженням вулкану в Латинській Америці. В самому романі козацтво характеризується як явище не національне, а станово-соціальне – це військова каста, орден, зацікавлений в реалізації власних прав, привілеїв, який водночас підпорядковується владі Речі Посполитої та є інтегрованим у її політичний простір. Обрана автором опція дозволяє відійти від звичних для української літератури анахронічних форм самоідентифікації козацтва, зокрема поняття «Україна» та «українці» не вживаються в сучасних значеннях, натомість звучить архаїчний етнонім «русини», а в розмовах проявляється актуальний саме тоді хозарський міф, згідно з яким, козацький стан походить від хозарського народу. Окрім того, відхід від народництва проявляється в тому, що в романі майже відсутній голос низів. Селяни, слуги постають або мовчазними виконавцями шляхетської волі, або розбійниками, які займаються криміналом, проте не несуть значущої політичної волі. В романі відсутній антикріпосницький мотив. Щодо Речі Посполитої, то вона постає не польською національною державою, а шляхетською республікою. І хоч наратор устами персонажів не цурається її критикувати, зокрема її релігійну нетерпимість, *«нерозуміння владців, пуху старих фамілій та жадібність сеймової дрібноти»*, все є польсько-литовська унія постає як найоптимальніша держава¹.

Присутня в книзі також деконструкція православ'я. Якщо в традиційній українській козацькій прозі козацтво постає як справжня українська віра, яку необхідно обороняти, то в «Унії» ця конфесія не позиціонується як найкращий вибір. Скажімо, єрусалимський патріарх Паїсій, що благословив Богдана Хмельницького на княжий вінець, насправді є підступним інтриганом, що хоче з його поміччю відновити Візантійську імперію. Є в романі й антиправославні філософські міркування з боку Юрія Немирича.

Інший прояв зміни наративу – інтелектуалізація замість фольклоризму. Більшість персонажів роману є шляхтичами. В романі докладно змальований шляхетський побут, спілкування аристократів, звичаї, роди та герби, тогочасне мислення та світосприйняття в парадигмі сарматизму. Атмосферу аристократичності посилюють також присутні алузії до творів минулого, художньої та історичної літератури доби Античності, коментування тогочасної французької драматургії. Звісна річ, образи шляхтичів не є ідеалізованими: вони, як і козаки, схильні до пиятики, розбоїв, а старий магнат Конецпольський підтримує статеві зносини з малолітньою відьмою Паллідою. Попри це, шляхта фігурує як носії елітизму, державотворці, значно благородніші за козацьких провідників. Саме в руській шляхті Єшкілев

¹ Єшкілев В. Унія. Харків : Фоліо, 2019. С. 472.



бачить прояв найкращих якостей народу, а також ту силу, яка би могла знайти компроміс між верхівкою Речі Посполитої і козацтвом.

Головними персонажами роману є руські шляхтичі Мечислав Данилевич, Іван Виговський та Юрій Немирич. Мечислав – постать, на яку нанизується пригодницька сюжетна лінія та через, яку почасти транслюється авторська візія, натомість двоє інших аристократів є виразниками найкращих стремлень руських еліт. Немирич – людина високого польоту: інтелектуал, посвячений в окультні справи, є сановником уряду Речі Посполитої. Свою місію він бачить у тому, щоб подолати дику козацьку стихію і приручити козацтво за допомогою Гадяцької угоди. Його соратник Іван Виговський займає більш компромісну позицію і, навіть будучи козацьким гетьманом, все ж залишається людиною шляхетською. Шляхетськість Виговського та його відмінність від більшості козацької старшини постійно підкреслюється на сторінках роману, і навіть під час першої згадки він зветься ротмістром. Виговський і Немирич понад усе хоче досягти компроміс з козацтвом, проте їх місія провалюється через неймовірний спротив козацької голоти та потойбічних сил, тому гетьман втрачає булаву, а його соратник гине.

У романі почасти деконструюється також такий негативний для української літератури персонаж як Ярема Вишневецький. Якщо майже в усіх історичних романах його постать подавалася виключно негативно («зрадник українського народу», то в «Унії» він згадується як майбутній «степовий Перікл», здатний призвести Україну до розквіту. А втім, автор устами персонажів характеризує Ярему також як самовільного і маніпулятора, готового вбити простого хлопця за зрив плану заміжжя рідної сестри Яреми. Тобто, Єшкілев не намагається повністю вибілити неоднозначного персонажа, а показує різні сторони його природи в різних подіях та оцінках персонажів.

Отже, у своєму романі «Унія» Володимир Єшкілев відмовляється від традиційних для української літератури уявлень про козацтво і витворює принципово нову художню дійсність, де козаки постають як негативна, руїницька сила, натомість легітимізується руська шляхта у вигляді, зокрема, Юрія Немирича та Івана Виговського, які, на думку автора, були правдивими носіями русько-української державної традиції. Для деконструкції образів запорожців письменник вдається і до фентезійних елементів, проте найперше ґрунтується на історичних дослідженнях. «Унія» є яскравим прикладом нового історико-культурного діалогу в українській літературі, мета якого – деколонізувати українське минуле і знайти нові концепти для самоідентичності, які могли би вписатися в сучасний європейський контекст.



2.6. Образ Загреба в романі Нади Гашич «Дев'ять життів пані Адели»

Відому сучасну хорватську письменницю Надю Гашич критики називають однією з найбільш загребських літераторок. Підстави для цього дають передовсім її романи «Тиха вулиця, алея» («*Mirna ulica, drvoređ*», 2007), «Вода, павутина» («*Voda, paučina*», 2010) та «Дев'ять життів пані Адели» («*Devet života gospođe Adele*», 2020), дія яких відбувається у столиці Хорватії. Як засвідчує сама авторка, цей епітет вона заслужила тим, що в трьох своїх романах «займається Загребом, його вулицями й районами, його жителями у граничні, критичні періоди життя міста»¹. На думку Нади Гашич, всі вони є частинами одного роману про Загреб, який вона продовжує писати.

Столиця Хорватії неодноразово ставала місцем розгортання подій у творах художньої літератури, привертала увагу літературознавців, культурологів. Огляд класичних літературних творів про Загреб дає відома хорватська дослідниця Ліляна Маркс². У ХХІ ст. з'являються нові художні інтерпретації цього міста, його «літературні портрети» в минулому й сьогодні (згадаємо, до прикладу, романи Міленка Єрговича «Рута Танненбаум» та «Срда співає в сутінках, на Трійцю»), роман Маші Коланович «Слобоштина Барбі» або Джорджа Матича «Нізвідки, з любов'ю»). У кожного з письменників – власний погляд на це місто, специфічний фокус його презентації, особливий образ Загреба, який літературознавці досліджують зазвичай у контексті творчості автора. Коли йдеться про міський текст, варто зазначити, що в романах Єрговича не менш важливе місце посідає рідне Сараєво, Коланович присвячує свій роман одному з мікрорайонів Нового Загреба, а Матич розповідь про Загреб переплітає з темою еміграції до Західної Європи. Натомість у центрі творчості Нади Гашич Загреб посідає місце головного топоса, який визначає долі її героїв.

У кожному зі своїх романів письменниця створює літературний портрет міста о певній порі року: дія роману «Тиха вулиця, алея» відбувається влітку, «Води, павутини» – восени, а найновішого з них – «Дев'ять життів пані Адели» – весною. У кожному з них воно «вписане» в текст як невід'ємна частина особистості й долі кожного з героїв, та найповніше образ Загреба втілений у найновішому романному творі Гашич. Якщо в перших двох романах катастрофи минулого заклали підвалини драматичних подій сьогодення (криваві війни 90-х рр. ХХ ст. у «Тихій вулиці, алеї» та повінь 1964 року у «Воді, павутині»), у цьому романі читачі стають свідками двох катастрофічних

¹ Knez A. Nada Gašić: Napisala sam prvi roman kad više nisam mogla držati literaturu u sebi // Beli Zagreb Grad. URL : <https://belizagrebgrad.com.hr/nada-gasic-napisala-sam-prvi-roman-kad-vise-nisam-mogla-drzati-literaturu-u-sebi>.

² Маркс Л. Загреб у фольклорі та літературі / пер. з хорв. М. Карацуба // Народна творчість та етнологія. Київ, 2011. Вип 5. С. 16–27.



подій, які відбуваються у Загребі навесні 2020 р. – епідемії коронавірусу та землетрусу. Наслідки першої з них залишаються невидимими, на відміну від руйнувань, які приносить друга, однак обидві стають дзеркалами, в яких відображається обличчя хорватської столиці.

«Дев'ять життів пані Адели», третя частина загребської трилогії письменниці, поєднує в собі риси роману дії, роману місця й роману головного героя. Підзаголовок твору («весна 2020 року у Загребі») ясно вказує на хронотоп, а заголовок – на протагоністку роману. Саме її, вісімдесятилітню загребчанку Аделу Премець, Нада Гашич робить своєрідним *втіленням* старого Загреба – того, що поступово відходить у минуле. Водночас Загребу як місцю, в якому відбуваються події твору, також відведена важлива роль. Для висвітлення цього міста в цих двох художніх перспективах обирається критичний момент, який має потенціал змінити його – зруйнувати або відродити. Таким моментом є пандемія, яка змінює стосунки між людьми, вимушено віддаляючи їх, і землетрус, який міг би зблизити людей у спільній біді.

Письменниця вміщує оповідь у стислі хронологічні рамки (22.03.2020 – 21.06.2020) і компактно територію частини загребського старого міста. Роман написаний майже одночасно з подіями, описаними у ньому, збережено їхню хронологію, а також імена політиків, які певною мірою визначали долю міста (мер Загреба Мілан Бандич, міністр охорони здоров'я Вілі Берош). Головна героїня, яка живе на вулиці Бауера, не виходить за межі певного кола вулиць, які авторка обов'язково згадує, описуючи її прогулянки Загребом. Топографічна точність сприяє формуванню специфічного портрета сучасного міста і надає художньому творові, в якому присутні певні елементи фантастичного, впізнаваних рис реалізму. «Пригоди Адели креслять детальну мапу Загреба, який і сам, як Дублін Джойса, стає практично одним з героїв роману», – робить висновок Дуня Ілич¹.

Погоджуючись із думкою літературної критикині, зауважимо, що в романі Гашич місто не антропоморфізується (як, наприклад, у романі В. Підмогильного «Місто»), а його образ віддзеркалюється у образі протагоністки, яка стає його своєрідною персоніфікацією. Водночас, будучи головним героєм роману, Загреб залишається головним топосом твору. Це Загреб певного часу – місто, яким воно було навесні 2020 р. Нада Гашич творить авторський «загребський текст», включно з міфом міста, який вважається обов'язковим елементом міського тексту*. У главі-пролозі, назва

¹ Пліс Д. Uspješan pandemijski roman // Kritika HDP. URL : <https://kritika-hdp.hr/index.php/hr/kritika-proza/uspjesan-pandemijski-roman>.

* «Міф – обов'язкова умова для генерації особливого 'міського тексту'», – робить висновок українська дослідниця Юлія Клімчук, спираючись на праці Данієли Годрової та багатьох інших дослідників (Клімчук Ю. Міський текст у термінологічному полі сучасного літературознавства: історія вивчення пражських мотивів та пражського тексту // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2013. № 28 (277). С. 47–53, 51).



якої сигналізує її нетиповість («Повірте, все забудеться»), письменниця у манері легенди або казки (в кожному разі – нереалістичної оповідної моделі) розповідає про початок пандемії та причини землетрусу. Історія нульової пацієнтки Вей з міста Ухань набуває рис сучасного міфу, а оповідь про Згзеця (це ім'я авторка надає загребському землетрусові*) є авторським міфом**. Це своєрідний ключ до прочитання роману, який звертає увагу читача на поетикально важливі місця. Так, у пролозі авторка наголосила (більш або менш експліцитно) на важливості імені/назви: *Це було давно-предавно. У давні-прадавні часи, в одному місті з дивною назвою Ухань*¹. Не менш дивною (і не менш звичною для його жителів) є назва міста Загреб – героя роману Нади Гашич. Дослідники наводять різні її тлумачення²). Відомий хорватський письменник Слободан Шнайдер, який працює над романом про Загреб, уважає, що «Greb – давнє хорватське слівце на позначення могили. Отже, zagreb – це те, що за могилою. Легенда каже, що десь перед теперішнім Собором були якісь дві могили, і повз них мали пройти селянки з маєтків, що знаходяться на схід від міста (тоді це були Грич та Каптол), отже, вони йшли за могилу»***. Таке тлумачення наводить на думку про давнє існування двох Загребів, яке засвідчує і роман Гашич. У цьому творі події розгортаються у центрі міста, в старому Загребі, саме тоді як Новий Загреб лише згадується (Адела його фактично не знає, він для неї – абстрактне поняття). На відміну від центральної частини міста, нові райони не постраждали від землетрусу, а їхні жителі не відчували на собі його наслідків, тому він не мав би бути героєм роману про це стихійне лихо.

Адела Премець пов'язана своїм життям з історичним центром міста. Вона стара, але добре тримається – саме таке враження справляють і будівлі в центрі Загреба, принаймні до землетрусу. Коли ж прокидається Згзець, виявляється, що ані фундаментальні будівлі, ані «залізна леді» Адела не є невразливими.

Нада Гашич уникає патетики в змалюванні катастроф, які спіткали її місто. Землетрус, який остаточно розхитав життя головної героїні її роману і позбавив нормальних умов життя багатьох загребчан, отримує ім'я і набуває антропоморфних характеристик. Це непоказний землетрус, історію якого авторка розповідає у главі-пролозі. Однак і невеликий землетрус приносить

* В оригіналі – Zgzem (*Zg* – узвичаєне скорочене позначення назви Zagreb, *zem* – скорочене *zemljotres*, укр. землетрус).

** У хорватському фольклорі є розповідь про змія, який живе під землею у Загребі. Коли він ворушиться – місто трясеться (Марк Л. Загреб у фольклорі та літературі / пер. з хорв. М. Карацуба // Народна творчість та етнологія. Київ, 2011. Вип 5. С. 16–27, 18).

¹ Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 5.

² Марк Л. Загреб у фольклорі та літературі / пер. з хорв. М. Карацуба // Народна творчість та етнологія. Київ, 2011. Вип 5. С. 16–27.

*** Наведена цитата походить з приватного листування авторки статті зі Слободаном Шнайдером.



драматичні зміни в життя міста. Міцні на вигляд будинки вкриваються тріщинами, стають небезпечними для життя, а частина з них залишається без газу. Їхні жителі (а це найчастіше старші люди) не завжди мають можливість зробити капітальний ремонт і потребують допомоги. Це призводить до ще одного поділу на два Загреба: на тих, хто постраждав від землетрусу, і тих, кого він оминув. Виявляється, що співчуття представників другої групи тривало недовго. Заголовок прологу «Повірте, все забудеться» звучить як пророцтво, що вже почало здійснюватися. Загребчани, зокрема ті, що займають крісла керівників, доволі швидко забувають про потреби «старого Загреба». У одному з інтерв'ю письменниця констатує: «Жодне місто в цей час без людей і сміху не є погідним, але Загреб зараз – сумне, похмуре місто, яке справляє враження не лише занедбаного, але й залишеного старого. Я говорю про його центр, його серце»¹.

Монументальний, величний історичний центр Загреба є свідком історії Хорватії, втіленням того, чим було місто в попередні епохи, коли його жителів називали аграмерами. Аграм – німецька назва міста, яка тепер асоціюється найчастіше з творами класика хорватської літератури ХХ ст. Мирослава Крлежі, присвяченими буржуазному Загребу (наприклад, цикл про родину Глембаїв). Загребчан нерідко називають пургерами (від нім. *Bürger*), але в цьому визначенні, попри підкреслення міщанських рис є визнання існування особливого типу міської культури – з особливою мовою, ритуалами, з особливою системою цінностей. Міленко Єргович назвав «Дев'ять життів пані Адели» великим міщанським романом². В образі головної героїні цього твору переплітаються аграмерське (як потяг до соціальної вищості) й пургерське, міщанське.

Формування Загреба, зародження його міського духу знаходимо в романі засновника хорватського реалізму Августа Шеноа «Скарб ювеліра» («*Zlatarevo zlato*», 1871). Історія кохання героїв розгортається на тлі боротьби між феодалами та жителями Загреба, які відстоюють свої права. Фінал цього твору засвідчує перемогу нового над старим: феодалізм вмирає, а молодий Загреб піднімається, зростає як сповнений сил юнак*. У романі Гашич втіленням духу цього міста стає стара жінка, яка поступово втрачає свою енергію. Авторка не вдається до експліцитної інтретекстуальності, виявом

¹ Barbarić T. Nada Gašić: Zagreb je u svome centru i srcu trenutno turoban, tmuran grad koji ostavlja dojam ne samo zapuštenog, već i ostavljenog starca // Tportal. URL : <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nada-gasic-zagreb-je-u-svome-centru-i-srcu-trenutno-turoban-tmuran-grad-koji-ostavlja-dojam-ne-samo-zapustenog-vec-i-ostavljenog-starca-20201207>.

² Jergović M. Knjiga Nade Gašić nije lažni Rolex suvremene hrvatske književnosti // Express. URL: <https://express.24sata.hr/kultura/ovo-nije-lazni-rolex-nase-suvremene-knjizevnosti-25097>.

* *Руйнується стара будівля, руйнується, але далі, внизу під горою, піднімається чудовий, сильний, як молодий герой – наш Загреб* (Šenoa A. *Zlatarevo zlato*. Orlovac. URL : https://www.orlovac.eu/knjige/zz_senoa.pdf. С. 132).



якої могло би бути, наприклад, цитування згаданого фіналу роману Шеноа. Вона, натомість, згадує у своєму творі цього письменника, який, будучи загребським сенатором, особисто надавав допомогу жертвам землетрусу 1880 р. і помер від наслідків пневмонії. Героїня роману торкається руки пам'ятника Шеноа, який стоїть у центрі Загреба. Це знак близькості жінки-втілення пургерського духу і письменника, який був співцем Загреба. Так у підтексті роману Гашич зустрічаються два образи цього міста – молодий юнак з історичного роману та стара жінка з роману, який фіксує сучасність.

Нада Гашич змальовує свою героїню реалістично, з тим специфічним гумором, який нагадує роман про вояка Швейка (до речі, письменниця є авторкою хорватського перекладу відомого твору Я. Гашека). Аделу Премець складно назвати позитивною героїнею, але в ній хорватські читачі впізнають своїх родичок і знайомих, а інколи й власні риси. Це самотня вдова, власниця великої квартири в центрі міста і гробівця на Аркадах (історичній частині престижного цвинтаря Мирогой), який у день землетрусу виповнилося вісімдесят років. З племінниками Весною і Томо Адела веде своєрідну гру, шантажуючи майбутньою спадщиною і змушуючи виконувати свої забаганки. Протагоністка роману вміло використовує свою слабкість, роблячи з неї психологічну зброю. Водночас читач розуміє, що лише завдяки маніпуляціям, до яких вона вдається, героїня може привернути до себе увагу родичів, яких цікавить тільки її майно. Стара жінка по черзі виявляє свою прихильність до племінниці або до племінника, що відповідає принципу подвійності (й амбівалентності), який є в основі роману.

Адела Премець – людина похилого віку, і вибір протагоністки такої вікової категорії дозволяє авторці фокусувати увагу на ще одному лихові, яке спіткало Загреб і велику частину світу – пандемії коронавірусу. Надміру прагматична, вона розуміє небезпеку, пов'язану із дією вірусу, і з недостатньо швидкою реакцією на нього міської влади, тому робить спробу заразитися чимшвидше, щоб встигнути зайняти місце в палаті лікарні. Вона знає про невидимість старих людей у сучасному суспільстві, яке сповідує культ вічної молодості. Так само невидимими є для більшості загребчан тріщини після землетрусу на стінах помешкань будівель у центрі Загреба. Видимими є лише стрічки – жовті, якими позначені будинки, які пошкодив землетрус, та червоні, які сигналізують небезпеку обвалів.

Старі будинки не завжди були аварійними, пані Адела теж була колись молодою. Кількома штрихами Нада Гашич змальовує минуле героїні, Загреб, якого більше немає. Пані Премець несподівано для всіх згадує, як у молоді роки любила рок-музику. Ця деталь руйнує стереотипний образ героїні-міщанки, життя якої визначене раз і назавжди засвоєними правилами «доброго загребського тону». Читач може пригадати, що Загреб у 70–80-ті рр. був потужним центром югославського року і панку, куди з'їжджалася на концерти прогресивна молодь, а образ Загреба поставав з



пісень культових груп *Azra*, *Haustor*, *Prljavo kazalište*, *Parni valjak*... Пані Адела про них, однак, не згадує: це інший Загреб, Загреб молодих бунтівників проти системи, до якого вона ніколи не належала.

У момент, коли читач знайомиться з Аделою, вона є своєрідним образом минулого Загреба, який ще затримався в оточенні сучасного. Виявляється, що її подруги записалися в чергу на місце в пансіонаті для людей похилого віку, не запросивши її з собою. Але до пансіонату, який знаходиться далеко від її кварталу, вона переїхати і не погоджується. Адела невіддільна від свого загребського району, детально окресленого в романі. Квартира протагоністки знаходиться на вулиці Бауера, яка є місцем проживання заможних загребчан*. «Головне місце дії, її мешкання – своєрідний пам'ятник міщанському Загребу. <...> Тут вона, причепурена, приймає гостей і дивиться на все довкола як на музей власного минулого, яким вона володіє як досвідчений кустос»¹.

Детальний опис помешкання, меблів, посуду пані Адели дозволяє створити образ особистого простору героїні, який вона впорядкувала згідно з власними смаками та уявлень про заможність на загребський манер. Це речі, які прагнуть успадкувати її племінники, для яких ці сервізи, келихи, вази матимуть лише матеріальну, але не емоційну цінність. Така сама доля очікує загребські будинки в центрі міста, які спадкоємці продають багатим покупцям, що не завжди є носіями загребської традиції, і які бачать у них лише нерухомість на добрій локації. В кульмінаційній сцені роману Адела допомагає своїм родичам трошити дорогий посуд, який збиралася їм заповісти. Символ міщанського забезпеченого життя нищать спільними зусиллями три покоління загребчан: пані Адела, її племінники та їхні супутники життя і син Весни Ноа (Ной).

Якщо Адела – символ минулого, Весна, а її чоловік Дарко, Томо та його дружина Саня – сучасне Загреб, маленький Ной міг би бути його майбутнім. Символічне ім'я хлопчика могло б дати надію на порятунок, але авторка не обнадіює читачів. В іграшковому автомобілі, який він носить із собою, в його сучасному ковчезі, їздять Терекс та Бетмен, котрі постійно воюють між собою. Це аж ніяк не пара, з якої згодом може відновитися світ. У кожному разі, світ, який сьогодні вважається звичним. Адела не має симпатії до цього хлопчика, тому з її поведінки складається враження, що вона не любить дітей.

В іншому епізоді таке припущення стає сумнівним, адже Адела допомагає хлопчаків в червоній куртці, яким зацікавилася поліція. У розмові з підлітком вона ідентифікується з ним, вживаючи фразу «ми, діти». Залежність дітей і старих від активного покоління дорослих є подібною. Маленький зайда, для

* Фотографії з сайтів загребських агентств з продажу квартир засвідчують, що Нада Гашич описала типове помешкання, яких чимало на цій вулиці.

¹ Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.



якого Загреб (як і світ) не є затишним місцем, викликає співчуття у жінки, яка теж почувається чужою у власному місті.

Ключові моменти оповіді пов'язані зі специфічними міськими топосами, які є символами минулого життя пані Адела. Одним із них є *залізничний вокзал*, який не працює, бо є після землетрусу небезпечною зоною. Потяги туди не прибувають і не вирушають звідти, але залишилися лавочки, на яких можна відпочити. Вирушивши у подорож Загребом після довгої карантинної перерви, пані Адела виходить саме тут, у місці, яке було початком і завершенням її юних мрій про щастя: звідси вона колись, ще маленькою дівчинкою, вирушала з батьками на море, тут вона чекала на когось, хто так і не приїхав*. Двірець, який був осердям життя, перетворився на порожній привид минулого, який може бути небезпечним.

Окрім архітектурних пам'яток, символом Загреба є впізнаваний *синій трамвай* – найпопулярніший вид міського транспорту. Коли пані Адела після землетрусу виходить до міста, вона марно чекає на нього – засипані колії унеможливають рух. Відсутність того, що було завжди і здавалося вічним, буквально підкошує Аделу, яка падає і не може підвестися з колій. Єдиний раз читач бачить, як стара жінка плаче – в кабінеті лікаря, куди її після цього доправляють. На його зауваження, що всім шкода Загреба, вона відповідає: «*Пане докторе, мені мого життя шкода*»¹. Це визнання видається дивним медсестрі, але не лікарю. Воно не здивує й читача, для якого Адела – жіноче обличчя старого Загреба.

Символом минулого, яке поступово зникає, є *пошта*, куди того дня ходила пані Адела. У час, коли всі користуються електронною поштою, стара загребчанка пише листи від руки і носить їх на «велику пошту». Але пошта не працює – зачиняються ще одні двері, які пов'язували героїню з простором минулого.

Коли трамвай знову починає курсувати, пані Адела відбуває свою найдовшу в романі подорож. «Місця, які вона відвідує, міфологічні топоніми, типові для центральноєвропейського середовища, яке кожною своєю порою пахне кращим минулим, яке живе у закритих приміщеннях міських кав'ярень, кравецьких салонів, ресторанів, антикварних крамниць, книгарень та решти місць, які роблять міське відмінним від сільського»². Стара дама хоче подивитися також на пансіонат для літніх осіб на площі Іблера. Пані Адела там не затримується, а тікає від привида майбутнього до кав'ярні – символу звичайного, комфортного життя. Але насолодитися моментом поринання у світ «як колись» їй не дає жінка з пансіонату, що нагадує про жахи старості, від яких тікає героїня роману.

* Цікавим є факт, що в одному з фінальних варіантів заповіту Адела залишила все своє майно для відновлення будівлі головного загребського залізничного двірця.

¹ Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 51.

² Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.



Є місця, відвідини яких протагоністкою пов'язані з участю інших людей. Це цвинтар Мирогой, назва якого перегукується з іменем Аделиного покійного чоловіка, тому її голосіння *Міліво-о-ой!* відлунює як *Мирого-о-ой*, бо роздумує вона не над долею колишнього супутника життя, а над станом, у якому опинився цвинтар після землетрусу. Тут у неї є гробівець – ще один спосіб шантажувати племінників спадщиною. Хрест на могилі Мілівоєя Премеця, про який згадує його вдова, нагадує про інший хрест – на кафедральному соборі, який впав під час землетрусу. На його місці встановили тимчасовий – що не відповідає традиційному уявленню, але в контексті роману ця деталь підкреслює зміну всього, що вважалося вічним у минулому пані Адели. Хрест виблискує золотом, але насправді це автомобільний лак – деталь, яка багато говорить і про зміни в цінностях, матеріальних та духовних, і про їхній символізм.

Руйнувань зазнала і одна зі загребських церков. Відірваність від сучасності представниці колишнього Загреба засвідчує розмова подруг: пані Адела збирається на свято Тіла Господня до церкви, зруйнованої землетрусом. Героїні складно уявити, що багаторічний розпорядок її життя може бути порушено і з її мапи може зникнути один із найважливіших сакральних об'єктів міста. «Аделини 'хроніки подорожей' набувають майже дистопійного характеру, фіксуючи зникнення старого світу, на уламках якого допіру має вирости щось нове», – вважає Мирко Божич¹.

На мапі романного Загреба є також місця, не позначені в путівниках, але важливі для щоденного життя мешканців, особливо мешканок. Таким місцем є *перукарня*, до якої пані Адела намагається потрапити будь-якою ціною в перші дні скасування карантину, а також *бутік*, де вона купляє собі жакет на ювілей. До цих двох «храмів» жіночої краси пані Адела потрапляє за допомогою Весни: племінниця має домовитись зі знайомою перукаркою і відвозить тітку до «Арени». Це місця, які не належать до Аделиного Загреба, не тільки тому, що були відкриті (або побудовані) нещодавно, а тому що належать до сфери моди, яка для вісімдесятирічної Адели є чужою. Це той Загреб, в якому вона не орієнтується, навіть уявляючи, де що знаходиться. Обидва візити досягають безпосередньої мети (зачіску зроблено, гардероб оновлено), але в кінцевому результаті вони приносять великі неприємності (перукарці та її клієнткам у першому випадку, Аделі – в другому).

Найбільше часу пані Адела проводить вдома, а перше місце, куди вона виходить – це ринок Кватрич. Базар є синонімом велелюдності, можливості отримати від продавців усе, що заманеться – власне тому пані Адела обирає Кватрич для того, щоб заразитися коронавірусом.

Хоча Адела живе в багатоквартирному будинку, авторка не згадує жодного сусіда чи сусідки. Героїня мешкає настільки самотньо, що створюється

¹ Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.



враження вакууму. Ознакою самотності є також її звичка говорити зі собою. Самотність старших людей є однією з імпліцитних тем роману Нади Гашич і однією з характеристик Загреба, в якому люди тримають увічливу дистанцію байдужості. Така байдужість є надто помітною після землетрусу, коли частина загребчан потребує допомоги, а солідарність іншої частини дуже швидко закінчується. Ця проблема, іманентно присутня в романі, оприявнена в розмові пані Адели і незнайомої жінки, будинок якої постраждав від землетрусу. Незнайомка, майже сусідка, скаржиться на відсутність газу й інші суттєві побутові проблеми, які виникли після землетрусу, пані Аделі, яка, як відомо читачеві, намагається отримати допомогу від держави, вигадуючи свої втрати. Для однієї з жінок фінансова підтримка є необхідністю, для іншої – способом трохи розжитися і звернути на себе увагу – в цьому випадку увагу владних структур.

Якщо сусідка, яку випадково зустрічає Адела, є представницею посполитого Загреба, в романі простежуємо і згадки про Загреб владний. Адела Премець виявляє свої симпатії до політиків, які в романі мають реальні імена. Саме їм протагоністка твору Нади Гашич пише листи, намагаючись отримати яку-таку вигоду, або пропонуючи свої революційні ідеї щодо існування четвертого та п'ятого віку. Міністр охорони здоров'я Вілі Берош видається їй ідеалом чоловіка (*міністр і джентльмен*). Вона пише листа меру Загреба Мілану Бандичу, повідомляючи між іншим, що її чоловіка звали Руді, як і собаку мера. Читач знає, що покійного чоловіка Адели звали Мілівой, тож цей маніпулятивний акт спрямований на здобуття прихильності чиновника, про улюбленого золотистого ретривера якого знали всі загребчани. Мілан Бандич теж був невід'ємною частиною Загреба навесні 2020 р., як і міністр охорони здоров'я, котрий диктував його жителям правила поведінки під час епідемії. Те, що Адела думає про цього чиновника насправді, читач довідується з розмови героїні з пам'ятником Шеноа: *А наскільки я пригадую, ви були мером акурат тоді, коли той давній, перший землетрус завалив перший Собор. А ви ходили всюди по тій зимниці і втішали безрадних. <...> Не вірю, жи ви когось бештали і повідали нещасному, най би пильнував, яку хату буде. Та й заслабли і дістали олегочну. Ви дістали олегочну, а що цей дістане? Форсу, форсу дістане*¹.

Жителями Загреба є також коти і собаки, які в романі Нади Гашич відіграють теж свою роль. На самому початку твору ми бачимо, як пані Адела намагається поцілити вазоном у кицьку, що пробігає вулицею. Однак назва роману недвозначно натякає на близькість героїні до цих тварин: уважається, що саме вони мають дев'ять життів. Пані Адела інколи нагадує оточуючим відьму, а чорна кішка вважалася колись супутницею і помічницею чарівниць. Як зауважив М. Божич, люди прив'язуються до простору, і в цьому сенсі ближчі до котів, ніж до псів. «Тому і Адела, коли починає розмірковувати про

¹ Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 47.



це, радше буде розглядати пансіонат у своєму кварталі, аніж якісніший, про який їй говорить подруга»¹.

Хоча Адела лестить улюбленцю мера Руді, вона, схоже, не дуже любить собак, підозрюючи їхніх власників у тому, що людей вони люблять менше. А наприкінці роману авторка порівнює Загреб зі старим псом, ще раз засвідчивши неможливість однозначного трактування роману, в якому місто асоціюється і з котом, і з собакою. *Загреб цієї весни хитався, трусився й мок, але викинутий шолудивий смердючий пес, старий псюр, того ранку добре трусив рештки води з шерсті своєї зелені, з голови пошкоджених будинків, зі зраних лап, якими стояв у заболочених калабаньках і глибоких калюжах довкола непорушних будівельних майданчиків*².

Роман Нади Гашич відзначається високою точністю міметизму. Всі загребські маршрути героїні точно виміряні і перевірені, а хронологія його відповідає перебігу подій драматичної весни 2020 р. Однак цей романний твір не позбавлений елементів фантастики, які природно вписуються у його художню тканину. І якщо страхи, які вбачаються пані Адели, читач може прояснити її віком і станом, початок і кінець роману обрамлюють реалістичну розповідь нереалістичними елементами. Це пролог – авторська легенда-розповідь про минуле, і наприкінцеве видіння «Скляне яйце пані Адели» – фантастична розповідь про політ героїні над *майбутнім* Загребом*, яке продовжує своєрідний епілог – зустріч героїні зі сліпим музикою, котрий відлітає зі Загреба на чорному космічному кораблі – боліді. Цей корабель нагадує кажана – китайського кажана з прологу, як нагадує племінникам кажана і сама пані Адела**.

Недавнє, але пропущене крізь фантазію, минуле, і можливе майбутнє, в якому мрія про політ і модернізацію міста набувають форми кошмару, обрамлюють історію однієї впізнаваної весни і знайомого хорватським читачам міста. Джордже Матич вважає важливими для роману дві лінії поділу: пролог, який він називає маленькою антиказкою, і останню главу, особливо підрозділ про «скляне яйце», «де, симетрично до початку і

¹ Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.

² Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 144.

* Сама вулиця Палмотича була гарною, впорядкованою, чистою... От тільки вона ніде не помітила жодної живої душі. Такою ж порожньою їй здалася й вулиця Шеноа до того, як вона злетіла над Зриневцем і Томиславцем. Усе на своєму місці: і красиві будинки, і красивий сквер, і красивий пам'ятник королю Томиславу, і красива будівля головного вокзалу – ніде жодних загороджень, але їй потреби в цьому не було. Її пройняла дрож, вона відвернулася і спостерігала за вулицями (Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 169)

** Додаткової подібності додає чорний жакет, який Адела купує на святкування свого ювілею.



розповіді про подорож і переміщення вірусу і 'землетрусу' світом, тепер вже головна героїня у надреальному, оніричному епізоді летить (!) над містом, яке відчувається катаклізматично, хоча, всупереч тому, що відмовляється бачити й відчувати, свій справжній – моральний – катаклізм вже пережило»¹ Загребські читачі впізнали в картині майбутнього міста в романі плани побудови «нового Дубаю», які жахають багатьох жителів столиці. Подібні плани призведуть до руйнування історичного центру і створення ще однієї стандартизованої метрополії зі скла й бетону. Тому поява такого міста у видінні Адели рівнозначна її зустрічі зі своїм кінцем, адже Адела – своєрідний образ старого Загреба, який доживає свій вік: «... Адела побачила не Новий Загреб, а якесь зовсім нове розкішне місто, воно світилося з усіх боків, як отой... Дубай, так, Дубай <...>»². У інтерв'ю, говорячи про долю Адели та її міста, письменниця доходить невтішного висновку: «Ліфтинга проти смерті не існує»³.

На межі вмирання перебуває й загребська говірка, яка дозволяє впізнати корінних загребців серед маси нових жителів столиці, і є одною із найважливіших складових образу Загреба, його культурного тексту. Характеризуючи Аделу як типову представницю загребського міщанства, письменниця у розмові з Денисом Дерком зауважила, що його (міщанства) «жаргон» століттями давав йому особливу картку, безпомилкову візитку, в якій було написано абсолютно все про того, хто її носить, а зараз на ньому ніхто не говорить. «Всі германізми, які дали назви житлових приміщень, людських стосунків, робіт, всього, що творило місто, без сліду зникли»⁴. Авторка зазначила, що тримає загребську говірку на апараті ШВЛ, адже вона разом зі старшим поколінням поступово зникає з вулиць міста.

Інший хорватський письменник-знавець Загреба, М. Єргович, зазначив, що в мові роману немає нічого, що могло би з роками зникнути, адже «це мова, яку письменник створює, замість того, щоб, як папуга, відтворювати її»⁵.

Для пані Адели загребська міська мова є природною, предмети, які вона називає хорватизованими германізмами, теж часто належать епосі, що відходить у минуле, як, наприклад, шляфрок. Авторка рецензії на роман Туга Нераль нотує, що цей твір – «ремінісценція на певну мову, 'аграмерську мову', яка століттями розвивалась в часи габсбурзьких та австроугорських утворень, достосовуючи германізм до власних потреб, плекаючи пристойність

¹ Matić Đ. Deveti život grada // Tačno. URL : <https://www.tacno.net/kultura/deveti-zivot-grada>.

² Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги XXI, 2021. С. 171.

³ Derk D. Nije na piscu da stvara iluziju pitomog svijeta // Večernji list. URL : <https://www.pressreader.com/croatia/vecernji-list-hrvatska/20201130/281479278976269>.

⁴ Ibid.

⁵ Jergović M. Knjiga Nade Gašić nije lažni Rolex suvremene hrvatske književnosti // Express. URL: <https://express.24sata.hr/kultura/ovo-nije-lazni-rolex-nase-suvremene-knjizevnosti-25097>.



та люб'язність у своїх виразах, а зараз помаленьку, але послідовно зникає»¹, саме тоді як Мирко Божич бачить у мові Адели втілення всіх стереотипів про пургерів, ідіом яких перевантажений германізмами і демінутивами².

Загребська говірка є знаком розпізнавання приналежності до міста, вкоріненості в нього. Племянники намагаються говорити з пані Аделою «її мовою», підтверджуючи так, родинний і духовний зв'язок, який дає їм право на спадщину. Сама пані Адела переходить на літературну хорватську мову, коли розмовляє з «чужими» – з лікарем, з хлопчиком на вокзалі. Ймовірно, така *двомовність* була властива для неї й раніше. Як і двозначне ставлення до комуністів. Комуністів вона не любить, але в розмові зі старенькою мешканкою пансіонату для літніх людей згадує «маленького комуніста», нешкідливого і нестрашного. Можемо припустити, що її неприйняття комунізму, як і неприйняття його повоєнним пургерським Загребом, було не принциповим і радше за все колаборативним.

Нада Гашич послідовно уникає однозначності у змалюванні образу Загреба і яскравим прикладом цього є додані до другого хорватського видання роману щоденникові записи «І початок, і кінець. Записи з будинку з тріщинами». Це автентичні нотатки письменниці, зроблені нею з 22/23.03. по 21.06. 2020 р. – саме цей період охоплює роман «Дев'ять життів пані Адели». Літературний твір доповнюється нефікційним щоденником, який стає своєрідним камертоном, додаючи до фікційної розповіді про події автобіографічне свідчення про них. Кожний фрагмент цих записів є «прочиненими дверима» – до роману або окремих його розділів*. Нада Гашич оприявнює через них зв'язки між романом і власним переживанням землетрусу. Якщо оповідь про життя пані Адели є об'єктивізованою, позбавленою емоцій і коментарів, щоденникові записи надають творові нового виміру. Автентичний щоденник письменниці дає фікції вагу фактів, демонструючи, як особисті переживання трансформуються в художню літературу. Нада Гашич у цих щоденникових записах уникає *я*-оповіді, зате фіксує: *побачила, почула, почула себе* – ніби спостерігає за собою з письменницької дистанції, як за героїнею свого твору. Біографія письменника занотована в інтерполяціях, які часто невидимі, але наповнюють життям літературний твір. Завдяки ним можна зрозуміти походження певних мотивів твору, простежити за перетворенням життєвих подій на літературний текст, спробувати зрозуміти, чому в кінці останньої глави, присвяченої пані Аделі,

¹ Neral T. Osvrt na knjigu Nade Gašić "Devet života gospođe Adele" // Pučko Otvoreno Učilište. URL : <https://www.pou.hr/novosti/novosti/osvrt-na-knjigu-nade-gasic-devet-zivota-gospode-adele>.

² Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.

* Заголовок першого фрагменту – «Прочинені двері роману», наступних дев'яти – «Прочинені двері оповіді/ розділу», останнього – «Прочинені двері в нікуди».



немає крапки. Хоча цей автобіографічний додаток не пов'язаний з долею пані Премець, він є важливою частиною оповіді про Загреб та загребчан під час землетрусу 2020 р.

Створюючи образ Загреба в романі «Дев'ять життів пані Адели», Нада Гашич використовує можливості реалістичної й фантастичної літератури, автобіографічного дискурсу та літературної фікції, позбавляючи його однозначності. Це місто є не тільки головним топосом у її творчості, і аж ніяк не може вважатися фоном або декорацією, на тлі якої розгортається сюжет її творів, хоча авторка активно вдається до презентації загребських локусів, пов'язаних з життям протагоністів. Нада Гашич належить до когорти творців загребського тексту – в найширшому розумінні цього поняття. Письменниця відтворює точну топографію міста, передає його культурологічні особливості, згадує його історію, знакові місця, символи, використовує загребську говірку. Її романи, своєю чергою, творять Загреб – фікційний, але впізнаваний, додаючи до відомого нові риси, нових «жителів», нові історії з його життя. Хорватська письменниця створює авторський міф Загреба і авторський міський текст, який заслуговує окремого дослідження.

РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1. Голос як текст (на матеріалі прози Миколи Хвильового)

Проблема окреслення ролі та функцій образів голосу в текстах художньої прози набуває актуальності після другої половини ХХ ст., коли трактування голосу як інструменту комунікації трансформується у розкриття зв'язку голосу людини з її індивідуальністю та навіть станом психіки. Дослідження у сфері психоаналізу, культурології та філософії дають змогу з'ясувати, який вплив має голос на людську самосвідомість, на сприйняття інших та взаємини з ними і, врешті, на формування картини світу, сприйняття світу загалом (отже, поряд із терміном «мовна картина світу» можна запропонувати й використання метафор «голосова картина світу», «звукова картина світу» тощо). Відтак ця інформація дає підстави переосмислити погляд на літературні образи голосу, які можна трактувати не лише як опис мовлення, слів персонажа, а джерело додаткової (а часто й важливішої за власне слова) інформації не лише про самого персонажа та про його життєвий простір, а й про інтенції твору.

Однією з найважливіших праць з теорії голосу є «Voice and Nothing More» Младена Долара, в якій дослідник розмірковує над філософським аспектом феномену голосу, зокрема й над тим, як голос протиставляється мові і мовленню. Про феноменологічну сутність голосу пише також Жак Дерріда у праці «Голос і феномен». Він також зосереджує увагу на відмінності між усним мовленням та письмовою фіксацією мовлення, що укладається в концепцію голосу-письма.

Цим, головню, зумовлено актуальність досліджень «способів вияву» та функцій феномену голосу в художній літературі, зокрема й у прозі Миколи Хвильового, для якого насиченість текстів художніми образами голосу, мовлення тощо є вагомим елементом стилю.

У сучасному літературознавстві слово «голос» стало частиною популярних термінів-метафор на зразок «голосу автора» тощо. Натомість мета цього дослідження – спроба повернення до прямого значення цього



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

слова та пошук відповідей на низку питань, серед яких: 1. Як формується літературний образ голосу, що впливає на його текстологізацію? 2. Яка кореляція голосу та тіла персонажа, тобто що символізує текстове втілення голосу? 3. Які функції голосу в тексті?

Попри позірну простоту цих питань перша складність у спробі пошуку відповідей на них полягає у проблематичності окреслення суті голосу. Згідно зі Словником української мови, голос має широкий спектр значень, зокрема це: «1. Сукупність різних щодо висоти, сили і тембру звуків, які видає людина (або тварина, що дихає легенями) за допомогою голосового апарата. 2. *перен.* Звуки, які утворюються деякими неживими предметами або характерні для них. 3. Звучання голосових зв'язок як матеріал вокального мистецтва. 4. Одна з кількох мелодій музичного твору, партія у вокальному ансамблі. 5. *чого і який, перен.* Поклик, веління якого-небудь внутрішнього почуття, інстинкту, переконання. 6. Про думку, висловлювання, міркування. 7. Право висловлювати свою думку при вирішенні державних, громадських справ»¹. Звідси помітно, що вже словник фіксує певну розмитість, відсутність жорстких меж визначення цього слова, що наштовхує на припущення, що саме початкова невловність голосу (природа якої згодом стане об'єктом зацікавлення психоаналізу Жака Лакана) уможливила появу такого різноманіття значень і відтінків значень. Це різноманіття також свідчить про те, що, ймовірно, саме унікальність голосу кожної людини (або тварини) зумовила використання цього слова для характеристики будь-чого унікального, виняткового чи навіть такого, що може вважатися феноменом.

Майже кожен художній твір містить опис голосу персонажів: опис голосу, який є елементом характеристики персонажа, так і голосу зі всіма його особливостями, який звучить під час конкретного акту мовлення. Водночас суть феномену голосу здебільшого полягає не у якихось унікальних рисах, як у самому факті, що цей голос, так би мовити, вихоплений «з голосу», є частиною, яка містить ознаки цілого, є одиничним актом існування персонажа в окремому епізоді та, залишаючись зафіксованим на письмі, стає водночас і тимчасовим, і тривалим. Тобто унікальність голосу переважно полягає у позірній відсутності унікальності, в тому, що він подібний на інші голоси. Младен Долар, аналізуючи твори Франца Кафки, окреслює цю особливість голосу так: «Це мов раптове вторгнення трансцендентного в іманентне, однак трансцендентного, яке перебуває в самому центрі іманентного і має вигляд ідентичного, непомітна різниця між ними криється в цій однаковості»².

¹ Словник української мови : в 11 т. Т. 2 : Г-Ж. Київ : Наукова думка, 1970–1980. С. 115–116.

² Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge-Massachusetts : MIT Press, 2006. P. 125.



У вступі до праці «Voice and Nothing More» М. Долар зауважує, що в комунікативній ситуації реципієнт обирає, на чому зосередити увагу: на голосі, чи на значенні (meaning), що означає, що голос має власну інформативність, яка не тотожна інформативності словесного повідомлення. Те, як проявляється голос у кожному конкретному випадку, його інтенсивність, гучність, його фізичні характеристики, набір інтонацій, а також певні фізичні дефекти, які деформують звучання голосу тощо є елементами цієї інформативності. Однак М. Долар зауважує і ще один аспект інформативності голосу, який можна вважати найбільш невразливим для опису й охоплення: «Я спробую відділитися від двох найпоширеніших уявлень про голос – про голос як провідник значення та голос як джерело естетичного задоволення, – і вказати на третій рівень: голос як об'єкт, який не розчиняється у передачі значення і не затвердіває у об'єкт обожнювання, але об'єкт, що функціонує як сліпа пляма між повідомленням та збудником естетичної пошани»¹.

Рецепція голосу (образу голосу) в художньому творі базується на двох аспектах. По-перше, голос у художньому тексті неможливо почути, тому його зазначене функціонування як «сліпої плями» супроводжується візуальною випуклістю, акцентом, яким є сама характеристика звучання голосу. По-друге, декодування голосу вимагає роботи пам'яті та уяви реципієнта, який повинен, згідно з набором орієнтирів (якими є згадана характеристика звучання голосу в конкретній комунікативній ситуації) відтворити його звучання і значення, яким є емоційний стан мовця тощо. У цьому випадку голос та його особливості, зафіксовані в тексті (або ж принципова відсутність цієї фіксації) набувають особливого значення.

Виходить, що М. Долар, звертає увагу на голос як на носія невловимого значення, феномен якого і полягає у цій невловимості: «Але якщо ці побічні ефекти [тембр, інтонація, висота тощо] неможливо описати лінгвістично, вони все ж піддаються фізичному опису: ми можемо виміряти їхню частоту та амплітуду, ми можемо записати їхню сонограму; водночас на практичному рівні вони легко стають частиною царини впізнавання та ідентифікації, а також стати причиною (не)любові»². Однак сприйняття голосу базується для реципієнта не на придатності до фізичного опису, а на безкінечно тривалих взаєминах голосу зі значенням вимовленого: розуміння і сприйняття особливостей голосу співрозмовника – це необхідна початкова умова будь-якої комунікації, неспроможність виконати яку може вести і до непорозуміння, і до повної відсутності розуміння (навіть на цілком фізичному рівні – нерозуміння внаслідок нездатності зрозуміти вимовлене)³. У випадку літературного твору взаємини голосу й значення розвиваються на

¹ Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge-Massachusetts : MIT Press, 2006. P. 11.

² Ibid. P. 23.

³ Ibid. P. 17.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

ті того, що, по-перше, голос і зміст зафіксовані поруч у тексті, і так, напруга між одним та іншим долучається до формування конфлікту цілого твору, по-друге, рецепція голосу в тексті принципово відрізняється від рецепції голосу в дійсності, що, відповідно, впливає на розкодування смислів твору.

Еліс Лагаей, вивчаючи історію філософських осмислень голосу, зауважує, що справжній голос починається ще до власне акту мовлення, і триває якийсь час після нього¹. Це означає, поряд із трансцендентною невловністю, включеність голосу в особисту історію індивіда, як і те, що кожне конкретне звучання голосу викриває моменти цієї історії.

Більш цікавим є текстуалізований голос, тобто «вловлений» і зафіксований на письмі, оскільки попри технічні обмеження опису цього голосу, вказати, коли він «почався», а коли «закінчився», кого чи що таким чином викликавши на діалог, буває неможливо, тож аналіз тексту «навколо» голосу також потребує уваги. У випадку художньої літератури також можна говорити про своєрідну трансплантацію голосу, коли умовно чужий голос (голоси ззовні) репрезентує та інтерпретує психоемоційні та інтелектуальні стани персонажів.

Отож художній текст дає читачеві буквальну можливість стежити подночас за голосом і значенням, прослідковувати трансформації голосів тощо. Стаття про концепт голосу-письма в Літературознавчій енциклопедії містить фрагмент, згідно з яким Ж. Дерріда переконаний, що «не мовна подія у екзистенціальній неповторності чи в історичній конкретності тут-і-зараз, а здатність бути неодноразово повтореною у різних смислових ситуаціях виявляє, на думку вченого, сутність мови»². З погляду повторюваності і відтворюваності графічно зафіксований голос уможливорює відслідковування ідей та інтенцій художнього твору в їхньому хронологічному розвитку.

Оскільки охопити в цьому дослідженні всю прозу Миколи Хвильового технічно неможливо, для аналізу обрано лише деякі прозові твори письменника, зокрема «Повість про санаторійну зону», де голоси окремих персонажів можна розглядати як літературні феномени, та деякі інші твори, у яких звучання голосів репрезентує ті сторони дійсності, до проблем яких письменник найчастіше звертався у прозі 20-х рр. ХХ ст. (наприклад, розчарування в ідеалах революції, соціальна невизначеність тощо, які у Хвильового часто набувають конкретного побутового, матеріального, зокрема аудіального виміру).

¹ Lagaay A. Voice in Philosophy : Between sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language. URL: http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Lagaay_POS3.pdf. P. 17.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 233.



Микола Хвильовий конструє художню дійсність так, що кожна деталь віддзеркалює якусь ідею чи спектр ідей. Отже, нагромадження деталей, втілених у художніх образах, формують конфлікти, які відображають конфлікти твору (цей паралелізм посилюється також контрастом між так званими ліричними та інтелектуальними площинами тексту). Забігаючи наперед, можна зазначити, що якщо вважати голос (характеристику голосів персонажів) деталлю, то, відтак, можна стежити окремо за діалогами (або, якщо означувати ширше, комунікацією) власне голосів.

У «Повісті про санаторійну зону» Миколи Хвильового крик та регіт санаторійного дурня, який стає лейтмотивним образом, зумовлює потребу розкодування його екзистенційної суті. Поява цього образу у багатьох епізодах повісті акцентує на наростанні психоемоційної напруги, яка є частиною буття персонажів, а також увиразнює загострення конфліктів між ними тощо. Водночас невмотивованість і раптовість вищезгаданого крику і реготу наштовхують на припущення, що ці звуки є так званим архікриком та архіреготом, які сутнісно репрезентують хаос людського існування.

Ідея про трансцендентне тривання голосу відображається у художній прозі у вигляді мотиву впізнавання (або визнавання) за голосом. У «Повісті про санаторійну зону» точкою відліку анархового роздвоєння особистості та патологічних станів його психіки, а також початком конфлікту анарха та Карно є епізод, коли анарх уперше чує метранпажів голос: *«До цього часу анарх жодного разу не говорив з Карно. І тепер йому раптом здалося, що метранпажів голос він уже десь чув, анарх навіть пам'ятає: саме такий упертий, повний безмежного сарказму, з гаркавим акцентом»*¹. Суть цього уривку виокремлюють і акцентують також ремаркою «автора»: *«Тут мусить бути зав'язка»*². Відтак характеристики цього голосу, упертість, саркастичність, навіть певна деформованість голосу, тобто гаркавість, є на передньому плані аналізу, саме у них закодовано сутність Карно як вистежувача, наглядача, контролера, яку анарх уловлює інтуїтивно. І частково саме ця інтуїтивність, позбавлена фактажу та матеріального підтвердження точності та достовірності висновків, стає тим фактором, який загострює психічний стан цього персонажа.

Леонід Плющ, аналізуючи твори Миколи Хвильового, зокрема концепт «запаху слова», рекомендує звертати увагу на розташування та поєднання слів у текстах прози цього письменника, оскільки у цьому випадку добір слів є не просто способом поетичної сугестії, а й джерелом прихованих

¹ Хвильовий М. Повне зібрання творів : у 5 т. Т. 3. Осінь / за заг. ред. Р. Мельникова ; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова ; передм. Ю. Безхутрого. Київ : Смолоскип, 2019. С. 60.

² Там само.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

смислів, потрібних для правильної інтерпретації цих творів¹. Йдеться тут не лише про слова-сусіди, а й про те, як слова тексту корелюють між собою. Тому вищенаведене звучання голосу Карно поширюється на весь текст, на всі діалоги та монологи метранпажа, а це означає, що значення слів і дій цього персонажа, подані у світлі характеристик його голосу, набувають тих відтінків значень, з контексту яких випливає подальший розвиток сюжету, стають зрозумілими думки та мотиви вчинків інших персонажів, на яких Карно впливає безпосередньо чи опосередковано. У цьому ж контексті лейтмотив крику та реготу санаторійного дурня набуває особливого значення, оскільки вплітання цих звуків у діалоги, дискусії та роздуми персонажів водночас є ніби своєрідною відповіддю на їхні духовні та інтелектуальні пошуки, а також виражає гостро тривожну емоційну атмосферу зони. Обставини та опис звучання цього крику та реготу, втім числі прикметники «божевільний», «дикий» тощо, передають враження несподіванки та тривожності, співзвучної з загальним настроєм екзальтації, неспокою та передчуттям близької катастрофи.

У новелі «Кімната ч. 2» лейтмотивний образ крику дитини за стіною також передає особливості світовідчуття та психологічний стан персонажів Макса та Вівді: *«А ввечері вони слухали, як за стіною, в сусідній кімнаті, кричала дитина. – У-а! У-а!»*². Цей крик, що завдяки звуконаслідуванню оприсутнюється у тексті новели, супроводжує обставини життя персонажів у конкретному просторі, тобто у кімнаті готелю (готель як транзитний простір відображає соціальну хиткість становища персонажів, умовну відсутність ґрунту під їхніми ногами), і розкриває не лише наявність прихованого соціального та особистісного конфлікту, а й символічно демаскує його сутність. Оскільки дитячий плач символізує сім'ю, то вкраплення цього звуку в побут Вівді та Макса викриває насамперед особистісний конфлікт, суть якого полягає у поєднанні водночас внутрішньої заборони на особисте щастя із психологічною нездатністю досягти внутрішньої гармонії, потрібної для життя у парі. Можна припускати, що світоглядна позиція цих персонажів будується на самозапереченні. Втім, природа цього конфлікту набагато глибша і складніша, ніж здається на перший погляд, керуючись з вищенаведеним, оскільки на бачення персонажів свого місця у світі накладаються також ідеологічні, ідейні та ідеалістичні смисли, на яких частково і базується ланцюжок внутрішніх заборон і автостереотипів. Відтак спроби побудувати побут, кар'єру та особисте життя на такій основі виливаються у посилення

¹ Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. Київ : Критика, 2018. С. 382.

² Хвильовий М. Повне зібрання творів: у 5 т. Т. 2. Етюди / за заг. ред. Р. Мельникова ; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова ; передм. В. Агеєвої. Київ : Смолоскип, 2018. С. 172.



відчуття невизначеності та непевності. Для дослідника Юрія Безхутрого саме це намагання влаштуватися у новій реальності, знайти нові ціннісні орієнтири, не руйнуючи водночас ідеалістичних прагнень, є головною умовою їхнього світоглядного конфлікту¹. Відтак буквально втілення крику дитини у цій новелі символічно викриває майже дитячу невлаштованість і невизначеність, якими на момент розвитку дії характеризується світогляд Вівди і Макса, їхні спроби осягнення дійсності і те, що у ній вони почуваються по-дитячому дезорієнтованими та беззахисними.

На дещо подібне натякає також згадка про сюсюкання у новелі «Життя»: *«З Оксаною от що: їй 17 літ, батько її, Рубан, сюсюкає, а мати теж сюсюкає»*². Текстові стратегії, які оприсутнюють те сюсюкання (*«Рубан перелякався і засюсюкав: – Сарас іди носювати в клуню! <...> Сарас, сьоб мені сього гріха більс не було»*³), актуалізують водночас і карикатурний, стереотипний образ куркуля, і своєрідну дитячість його світогляду, що проявляється у невмінні зорієнтуватися у нових динамічних обставинах, а відтак і захиститися перед небезпекою та у неспроможності мислити у глобальному контексті, прозирати у суть речей, навіть цікавитися життям та духовністю свого оточення. Певна негативна законсервованість людей такого типу у цій новелі доповнюється також і натяком на потенційну трагедію, яка очікує на цих людей у близькому майбутньому і від якої вони, попри матеріальні статки та вміння господарювати, через оцю дитинність світогляду захистити себе будуть не здатні.

Контрастом до цього сюсюкання постає імітація іржання коней: *«В клуні на возі Гандзя здержливо реготала – і солодко було. <...> На вулиці, і по городах, і по садках блукали зайві парубки й лякали ніч штучним іржанням: – І-го-го! І-го-го!»*⁴. Еротизація цього звуку показово поглиблює розрив між очевидно замкнутим світом батьків Оксани, головною ознакою якого в тексті є вищезгадана безпомічність і консервативність, та більш вільним, стихійним життям села, до якого також докладається революційний аспект.

Як і персонажі новели «Кімната ч. 2», Оксана балансує поміж цих двох світів та гостро переживає стан невизначеності і невлаштованості. Криза її становища посилюється тим фактом, що дівчина частково повторює долю Шевченкової Катерини, і хоча, на відміну від поеми, новела має відкритий фінал, однак невизначеність перспектив майбутнього дівчини у світі, який перебуває у стані перебудови, підкреслюється образом крику паровика

¹ Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. С. 157.

² Хвильовий М. Повне зібрання творів: у 5 т. Т. 2. Етюди / за заг. ред. Р. Мельникова ; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова ; передм. В. Агеєвої. Київ : Смолоскип, 2018. С. 32.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 33.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

наприкінці твору: «...Недалеко прокричав паровик, показалося червоне око. <...> Оксана підходила до семафора»¹. Цікаво також, що вагітність Оксани своєрідно дисонує з криком немовляти у новелі «Кімната ч. 2».

Важливо зауважити, що сюсюкання у контексті цієї новели, як і гаркавість голосу метранпажа у «Повісті про санаторійну зону» вважаються дефектами мовлення. Фелікс Штейнбук висловлюється з цього приводу, що «Спотворення голосу робить його [голос] чужим, але воно ж, у свою чергу, вказує на роздвоєння та відчуження»². Отже, навмисне чи випадкове спотворення голосу, відчутність фізичної можливості позбутися дефектів голосу або пародіювання цих дефектів натякають на наявність прихованого конфлікту особистості з самою собою, зі своїм оточенням, зі світом. Зумисне спотворення голосу також може приховувати спробу маніпуляції, впливу на середовище. У випадку вищезгаданих сюсюкання та гаркавості можна помітити, що вони настільки міцно злилися зі звучанням голосів персонажів, що стали постійною ознакою, головною характеристикою, яка своєрідно натякає не просто на їхню відчуженість, а й на деяку протиприродність їхнього існування та діяльності. Тут важливо також зазначити, що «сюсюкання» та «гаркавість», протиставляючись одне одному навіть на фонетичному рівні, свідчать лише про енергетичний потенціал діяльності власників голосів із цими ознаками, однак на світоглядному рівні і носії сюсюкання, і носії гаркавості є зайвими у тому проєкті дійсності, який уважав ідеальним автор цих творів.

Отож, хоча проаналізовані твори порушують різну проблематику, художні образи голосів, сміху, реготу, крику та інших звуків, які часто репрезентуються в категоріях людського голосу, виконують у кожному з них подібні ролі. По-перше, сукупність звуків долучається до загального тла, на якому розгортається сюжет. По-друге, голоси і звуки акцентують і відтіняють ідеї творів. Важливою рисою персонажів Миколи Хвильового є не їхня психологічна достовірність (адже деякі з них доволі схематичні) чи мотивація вчинків, а радше те, що всі вони є виразниками певної ідеї (наприклад, про умовність персонажів «Повісті про санаторійну зону» йдеться вже на перших сторінках твору). Інакше кажучи, психологічність, досвід, характеристики зовнішності персонажа підпорядковуються ідеї, яка закладена у його сюжетній лінії. Тому можна вважати, що голоси персонажів стають тією частиною ідейної цілості, яка на символічному рівні її репрезентує.

¹ Хвильовий М. Повне зібрання творів: у 5 т. Т. 2. Етюди / за заг. ред. Р. Мельникова; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова; передм. В. Агєєвої. Київ: Смолоскип, 2018. С. 37.

² Штейнбук Ф. Текстові стратегії сучасної літератури в контексті антропології тілесно-міметичної категорії голосу. Сіверянський літопис. № 1. 2008. С. 103–112, 104.



Відтак властивість голосу у специфічний спосіб об'єднувати водночас матеріальне та абстрактне, тіло і духовну сутність, виходити за межі мовлення створює у художньому творі можливість резонансу між різними частинами тексту, акцентуючи нюанси, образи та ідеї. У цей спосіб голос бере участь у інтерпретації літературного твору. Конотаційна варіативність самого слова умовно зашифровує можливість точно виокремити, відмежувати пряме значення від переносного, визначити, що саме є голосом: власне реальне звучання голосу конкретних персонажів, «голос» («голоси») твору чи голос автора. Ця невловність означає наявність імпліцитної здатності цього слова, знакові реалізації якого вплетено в текст того чи іншого твору, «трансплантувати» смисли твору, викривати їхню динаміку, створюючи таким способом умови для виникнення різнопланового діалогу (персонаж-персонажі, текст-тексти, текст-читач тощо). На прикладі повісті та новел Миколи Хвильового можна побачити, як художній образ голосу того чи іншого персонажа на символічному рівні долучається до конструювання ідейного рівня того чи іншого твору. У проаналізованих вище випадках голос відіграє не просто роль характеристики (іноді доволі клішованої) персонажа, а на більш високому рівні консолідує трансцендентну сутність різнопланових персонажів-ідей у більш-менш однорідну ідейну (або навіть ідеологічну) перспективу, особливості і передумови якої криються не лише у соціокультурному аспекті сучасності письменника, а й також у психоемоційному вимірі, квінтесенцію якого (настрої ХХ ст.) Микола Хвильовий, за його ж словами, намагався зафіксувати у своїй творчості.



3.2. «Літературна школа» Євгена Маланюка чи «Празька школа» та «вісниківство»? («Транзитні» модифікації термінологічного окреслення еміграційної літератури 1920–1930 років)

У дослідженні потоків національно-мистецького життя на особливий інтерес заслуговує феномен творення української літератури в еміграції. Віками позбавлені власної держави, українці зуміли створити осередки національно-культурного життя по всьому світу. Проте плідно воно почало проявлятися саме в період еміграційної хвилі, що передусім пов'язана з політичною та мілітарною поразкою національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1921 рр. Водночас у дослідженнях українського літературного процесу ХХ ст. практично немає ґрунтовного аналізу творчих здобутків емігрантів саме в перші роки (кінець 1920–1923, зокрема на території Польщі) втрати Україною незалежності. Зазвичай деякі дослідники відправною точкою початку літературного життя української політичної еміграції у Європі визначають Прагу. Навіть з'явився термін «празька школа», який начебто знаменує феномен зародження та розквіту української еміграційної літератури, зосібна поезії.

Утім, із таким твердженням погоджуються не всі науковці. Так, у статті «Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини» Я. Дашкевич твердив, що «ненависть до Донцова як редактора і видавця дійшла до того рівня, що **когорту “вісниківців”** [тут і далі виокремлення в тексті мої. – М. К.] еміграційні літературознавці перейменували на **“празьку”** чи, навіть, **“варшавську” школу**, хоча **школою** для них не була ні Прага, ні Варшава, а **донцовський “Вісник”**». Я. Дашкевич хоч і спонукав себе, аби не перелічувати всіх тих українських науковців, хто із «захопленням і великим внутрішнім вдоволенням (“ось розправились ми з Донцовим!”) займалися **фальсифікацією**», та все ж назвав «двох **зачинателів** і пропагандистів» начебто **«міфу»** про «празьку школу»¹. Так, він згадав В. Державина та його статтю «Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)», де вперше був ужитий вислів **«так звана празька літературна школа»**², а також Ю. Шевельова, котрий, за твердженням Я. Дашкевича, діяв разом із «соціалістичним МУР-ом»³, та його статтю «Після “Княжої емалі”. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською»⁴, в якій

¹ Дашкевич Я. Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини // Донцов Д. Твори. Т. 1. Геополітичні та ідеологічні праці. Львів : Кальварія, 2001. С. 7–19, 16.

² Державин В. Три роки літературного життя на еміграції // Народний календар на звичайний 1949 рік. Париж, [1948]. С. 157–172, 158.

³ Дашкевич Я. Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини // Донцов Д. Твори. Т. 1. Геополітичні та ідеологічні праці. Львів : Кальварія, 2001. С. 7–19, 16.

⁴ Шевельов Ю. Після «Княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Сучасність. 1982. Ч. 4–5. С. 51–81.



буцімто сфальшований «міф» попередника не тільки пропагований, й навіть розширений (зокрема введено термін «варшавська школа»).

Водночас Я. Дашкевич наголошував, що після 1989–1990 рр. «фальшиву інтерпретацію» генези української еміграційної літератури від В. Державина та Ю. Шевельова «перехопили задивлені на еміграційний Захід (щоб не бути по-старому “радянськими”) українські та сусідні літературознавці», бо їм начебто було «важко відірватися від **антидонцівського** й одночасно **антинаціонального/антинаціоналістичного** стереотипу», названого вченим «також **антинауковим**». І хоч Я. Дашкевич твердив, що начебто «міф “празької школи” можна вважати розвінчаним»¹, однак жодного прізвища сучасних літературознавців, що теж нібито належать до «фальсифікаторів», він не назвав. Та у примітках, для прикладу, Я. Дашкевич усе ж згадав «сусіднього» (на той час чехословацького) літературознавця М. Неврлого, котрий 1995 р. опублікував антологію «Муза любові й боротьби. Українська поезія празької школи»², та українського дослідника В. Моренця, стаття котрого «Празька поетична школа» побачила світ 1999 р.³

Отож інвективи, висунуті українським літературознавцям одним із провідних вітчизняних істориків та ще й сином легендарних батьків, що брали безпосередню участь у національно-визвольній боротьбі українського народу, доволі серйозні та заслуговують на статус авторитетних. Власні умовиводи щодо розвінчування «міфу “празької школи”» Я. Дашкевич підкріпив посиланнями на статтю Г. Сварник «Чи існувала “празька школа” української літератури?», опубліковану 1995 р.⁴, та книгу С. Квіта «Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет», що вперше була надрукована 2000 р.⁵ Тож Я. Дашкевич уважав, що саме ці дві праці вже начебто достатньо демаскують «міф» про «празьку школу».

Згодом О. Баган дещо розширив список науковців та уточнив хронологічний порядок публікацій праць, де нібито також викрито «міф» про «празьку школу». Як і Я. Дашкевич, О. Баган зазначив, що «першою в сучасному українському літературознавстві чітку й обґрунтовану тезу про **сфальсифікованість** теорії про “Празьку школу” поставила в уже згадуваній статті Г. Сварник». Наступного (1996) року її почин продовжив він сам у книзі⁶, назву якої О. Баган подав дещо змінено («Лицарі духу. Українські

¹ Дашкевич Я. Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини // Донцов Д. Твори. Т. 1. Геополітичні та ідеологічні праці. Львів : Кальварія, 2001. С. 7–19, 16.

² Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові і боротьби: Українська поезія празької школи. Київ : Український письменник, 1995. С. 3–19.

³ Моренець В. Празька поетична школа // Хроніка 2000. «Україна–Чехія». Ч. II. Київ, 1999. С. 291–305.

⁴ Сварник Г. Чи існувала «празька школа» української літератури? // Українські проблеми. 1995. Ч. 2. С. 87–97.

⁵ Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет. Київ : ВЦ «Київський університет», 2000.

⁶ Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу (Українські письменники-націоналісти – «вісниківці»). Дрогобич : Відродження, 1996.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

письменники-націоналісти, вісниківці») та без повного переліку авторського колективу. Відповідно, С. Квіт з «ідеологічним портретом» Д. Донцова 2000 р. тепер опинився на третьому місці. За ним О. Баган назвав «ще раз О. Багана», котрий 2002 р. захистив кандидатську дисертацію на тему «Естетика і поетика вісниківського неоромантизму»¹. Далі згадано І. Руснак та її монографія про художню історіософію У. Самчука², а також заявлено, що є й інші продовжувачі справи Г. Сварник, які «грунтовно і з різних боків висвітлили питання взаємозалежності ідеологічної есеїстики й редакторської стратегії Д. Донцова та творчості письменників-вісниківців»³. О. Баган також оголосив і власних сім «аргументів на користь поняття “вісниківство”», які начебто доводять, що проблему «празької школи» треба розглядати всього лише як **«науковий казус»**, як **«міфічну кабінетну конструкцію»**⁴.

Звичайно, цитовані твердження як Я. Дашкевича, так і О. Багана можна вважати дискусійними. Та беззаперечним є той факт, що саме В. Державин став «зачинателем» терміна «празька школа». Утім, головною метою цієї публікації є якраз акцентувати увагу дослідників української еміграційної літератури на тому, що спершу (на початку 1947 р.) той же В. Державин у статті «Поет епохи (Євген Маланюк)» твердив про «літературну школу» Є. Маланюка. Так, аналізуючи творчість вітчизняних письменників періоду двох світових війн, В. Державин зазначав, що не «кожна епоха має свого поета», але «минула доба була добою героїчною і назавжди залишиться такою в пам'яті українського народу, бо її репрезентує – і репрезентуватиме в очах наших нащадків – **героїчна поезія Євгена Маланюка і його літературної школи»**⁵.

Отже, з визначення В. Державина можна зрозуміти, що **«літературна школа»** Є. Маланюка – це передусім школа **«героїчної поезії»**, презентованої як у його творчості, так і в мистецькому доробкові послідовників письменника. Загалом концепція В. Державина хоч і може викликати певні уточнення чи навіть застереження, але загалом доволі перспективна для подальших досліджень. Так, ще в першій половині 50-х рр. ХХ ст. утаємничений рецензент книги «Влада», продовжуючи думку В. Державина, зазначив, що коли «бути “поетом своєї епохи” означає насамперед спромогу покликати до життя певний тип читача», то Є. Маланюк «його створив був поза всяким сумнівом». До того ж, він створив «виразно окресленого читача, певний людський шар», що «його явив передусім круг молоді [19]20 років, спершу з-поміж празького, пізніше – з-поміж галицького студентства», адже

¹ Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму : автореф. дис.... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2002.

² Руснак І. «Я був повний Україною...»: Художня історіософія Уласа Самчука. Вінниця : ДП ДКФ, 2005.

³ Баган О. Дмитро Донцов, вісниківство, націоналізм: питання спадщини і спадковості // Донцов Д. Літературна есеїстика. Дрогобич : Відродження, 2009. С. 667–685, 675, 676.

⁴ Там само, С. 677–681.

⁵ Державин В. Поет епохи (Євген Маланюк) // Наше життя. 1947. Ч. 4. С. 4–5, 47.



в «колах націоналістичної молоді, мовити б, “першого видання” було модою не тільки читати Маланюка, але й віршувати “під Маланюка”, і з цього дійсно постала була **ціла поетична школа**». Отож автор рецензії резюмував, що Є. Маланюк – «це **величина вивершена**, це постать нашого духового життя, яка означає певне поняття, певний – як у наш час прийнято казати – **міт**»¹.

Дещо пізніше до подібних висновків дійшов і Р. Олійник-Рахманний, котрий був не тільки науковцем, а й, за твердженням Ф. Погребенника, «один із провідних журналістів Проводу ОУН (б)»². На думку дослідника, котрий, на відміну від інших критиків, також був обізнаний із таборовою творчістю письменника, Є. Маланюк у своїй творчості «приєднувався» до західноєвропейських митців першої чверті ХХ ст., «заповнюючи таким чином прогалину», яка була в національному письменстві від «моменту краху українського модернізму на початку Першої світової війни». А його «заклик повернутися до “джерел української державности” залишив переконливий слід, бо історичні мотиви з часів Київської Русі й Галицько-Волинського князівства відтоді стали відчутними у творах усіх членів ширшого кола “Вісника”». Тож Р. Олійник-Рахманний резюмував, що письменник «згодом став представником українського націоналізму в мистецтві й мав **численних імітаторів**», тому, «можливо, було б більш виправдано говорити про **“школу Маланюка”** в українській націоналістичній поезії на Заході швидше, як про “Празьку школу”»³.

Нажаль, і в еміграційному, і в сучасному українському літературознавстві, ідеологічно протиставляючи або ототожнюючи «празьку школу» та «вісниківство», твердження про **«школу» Є. Маланюка** проходять якось непоміченими. Отож прихильники обох концепцій, апелюючи до творчості письменника як магістрального представника обох груп, цілком не аргументовано заслонюють мистецький образ Є. Маланюка начебто лідерськими абрисами чи то Ю. Дарагана, чи то Д. Донцова, чим (несвідомо або навмисне) упосліджують його роль і місце в історії української літератури та суспільно-політичної думки загалом.

Водночас, як впливає з наведених вище цитацій, їх автори бачили в Є. Маланюкові передусім провідника **націоналістичної молоді міжвоєнного періоду**, котра брала активну участь у національно-визвольній боротьбі українського народу в період Другої світової війни та в перші повоєнні роки, зокрема, в ОУН, УПА та інших бойових організаціях чи підрозділах. Дійсно, заслуги Є. Маланюка, як і Д. Донцова, в напрямі національно-мілітарного виховання молодих поколінь українців потребують не тільки пошанування, а й подальшого студювання та пропагування. Утім, не потрібно забувати, що

¹ Первні поетичної влади // Україна і світ. 1954. Зошит 12–13. С. 80–82, 80.

² Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). Київ : Четверта хвиля, 1999. С. 4.

³ Там само. С. 103.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Є. Маланюк також і безпосередній учасник національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1921 рр. Як писав О. Тарнавський, Є. Маланюк «боровся із зброєю в руках за ідеал державного життя свого народу». А далі, «промінявши “стиллет” на “стилос”», поет-воїн «присвятив **кожний свій рядок цій боротьбі**». Посилаючись на твердження Ю. Лавріненка (Ю. Дивнича), О. Тарнавський наголошував увагу, що власною творчістю Є. Маланюк передусім дав «своїм ровесникам сатисфакцію за їхні поразки у “визвольних змаганнях”». На думку критика, подальше «тяжіння Маланюка до групи Донцова не випадкове, та його світогляд ширший за політичну доктрину, яка характеризувала “Вісник”». Є. Маланюк «не лише свідомо визначив свою роллю поета», але і «знайшов визнання у багатьох своїх сучасників», тому він має власну «авдиторію, яка прислухається до його слів, шукає в його творах поради й розради». Письменник-воїн «став **виразником почувань покоління**, яке на порозі нової доби поставило перед собою одне завдання: **свободу**». О. Тарнавський також підкреслював, що Є. Маланюк у своєму житті та творчості «мріє про упорядковану **державу** для свого народу», бо «в українському державному порядку вбачає запоруку» національної «свободи». Водночас митець і «сам уміє вкласти в упорядковані рамки поетичного світогляду», виробленого ним же. Тож у цілком об'єктивній візії О. Тарнавського саме Є. Маланюк у своїй творчості постає як – «**поетичне гасло боротьби за національне визволення України**»¹ загалом, а не якоїсь конкретної політичної групи (зосібна й націоналістичної), що діяла в певний період антиокупаційної боротьби.

Отож стосовно твердження Я. Дашкевича, потрібно зауважити, що, дійсно, «школою» для Є. Маланюка «не була ні Прага, ні Варшава». Однак, нею не був і «донцовський “Вісник”». «Школою» для Є. Маланюка стала трагічна дійсність національної історії, зосібна – вже кількостолітня бездержавність України. І коли проаналізувати ранню (довісниківську) творчість письменника, то стає зрозуміло, що його світогляд ще в юначі роки формували такі «вчителі», як Б. Хмельницький, І. Мазепа, П. Орлик, Т. Шевченко та інші діячі українського народу, в героїчних вчинках котрих він передусім убачав політичні кроки, спрямовані на відродження національної держави українців. Та **реальною «школою»** політичної зрілості для Є. Маланюка стала **збройна національно-визвольна боротьба українського народу 1917–1921 рр.**, у якій він узяв безпосередню участь. Уже в посмертній збірці «Перстень і посох» уміщено цикл «Поле бою», у якому є й однойменний вірш². Отож не віртуальний «Вісник», як спрощено твердив Я. Дашкевич, а передусім цілком реальне «поле бою» стало трагічно-оптимістичною «школою» національно-політичного само-

¹ Тарнавський О. Три поети еміграції // Відоме й позавідоме. Київ : Час, 1999. С. 281–289, 283–285.

² Маланюк Є. Перстень і посох. Епілоги. Мюнхен : Сучасність, 1972. С. 23, 35.



усвідомлення як і Є. Маланюка, і для його побратимів по збройній боротьбі.

Власне, письменник і став голосом передусім цього покоління борців (і живих, і мертвих) за українську незалежність. Натомість, наприклад, політично надзвичайно суперечний «вісниківець» Р. Бжеський (Р. Задеснянський) цілком не аргументовано запевняв, буцімто в «“передвоєнні” часи Маланюк був націоналістом, що у високомистецькій формі» лише «пропагував погляди Донцова (українського націоналізму)»¹. Передусім потрібно зауважити, що не тільки Є. Маланюк, а й сам Д. Донцов не належали, зокрема, до ОУН. Та й загалом не правомірно ототожнювати «погляди Донцова» з доволі містким поняттям «український націоналізм». Однак подібне ототожнення робив і Я. Дашкевич, котрий був одним із дослідників «життя й історико-публіцистичної діяльності» Р. Бжеського², як, між іншим, і Г. Сварник³. Отож ці обидва сучасні історики могли потрапити й під вплив суб'єктивних тверджень Р. Бжеського. Водночас і Я. Дашкевич, і Г. Сварник, прагнучи замінити термін «празька школа» на «вісниківство», цілком проігнорували твердження В. Державина про «літературну школу» **Є. Маланюка**.

Урешті, в украї суб'єктивній візії Р. Бжеського цілком реальний офіцер Армії УНР Є. Маланюк постає в ролі немовби «придворного поета» Д. Донцова, котрий буцімто мав його навчити «українського націоналізму». Однак не теоретичним, а практичним «націоналістом» Є. Маланюк був уже в 1918–1920 рр., коли свідомо взяв участь у збройній боротьбі українського народу за власну державу.

Тож творчість Є. Маланюка і поетична, і прозова є передусім «школою» **пробудження національно-державницької свідомості українців**, віками приспаної чужоземними окупантами. І в цій «школі» для дослідників цікавими є не так мистецькі, як смислові новації Є. Маланюка. А щодо Д. Донцова, то, дійсно, зокрема, 1926 р. він опублікував книгу доктринерського спрямування, яку назвав «Націоналізм»⁴. Однак ще 1925 р. Є. Маланюк брав активну участь у творенні Легії Українських Націоналістів, але з невідомих причин доволі швидко вийшов із цієї організації. Як засвідчують тексти Є. Маланюка, він не виступав із критикою націоналістичної доктрини Д. Донцова, але, очевидно, і не захоплювався нею, адже не вдалося натрапити на жоден текст, який був би присвячений рецензуванню чи аналізу книги «Націоналізм». Та й загалом Є. Маланюк, зокрема в міжвоєнний період, майже ніде не цитував праць Д. Донцова. Врешті, як твердив М. Шлемкевич, ще

¹ Задеснянський Р. Що нам дав М. Хвильовий? Торонто : Критична думка, 1979. С. 185.

² Дашкевич Я. Роман Бжеський, життя й історико-публіцистична діяльність // Українські проблеми. 1998. № 1. С. 122–127.

³ Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010.

⁴ Донцов Д. Націоналізм. Львів : Нове життя, 1926.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

«замолоду в [19]20-х роках» Є. Маланюк був уже «визнаний поет»¹. Саме тоді він став «**мітичною**»² особистістю. Тож Є. Маланюк був не тільки, за В. Державиним, «поетом епохи», а й, як і Д. Донцов, став одним із її «символів».

Утім, і сам В. Державин менш ніж за два роки після оголошення Є. Маланюка «поетом епохи» дещо змінив концепційні погляди на процес зародження та розвитку української еміграційної літератури 1920–1930 рр. Так, у статті «Три роки літературного життя на еміграції» він уже твердив: «Наша перша **політична еміграція**, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917–1921 років, лишитья в пам'яті українського народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури: за [19]20-х років – поступове зростання поетичного мистецтва, позначене в першу чергу іменами Юрія Дарагана, Юрія Липи, Євгена Маланюка, а за [19]30-тих років – блискучий розквіт так званої празької літературної школи (О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, О. Стефанович – у поезії, Ю. Липа, М. Чирський, У. Самчук, Н. Королева – в прозі)»³.

Отож із твердження В. Державина чомусь зникла будь-яка згадка про «**літературну школу**» **Є. Маланюка**. Натомість він заговорив уже про «так звану празьку літературну школу». Правда, з нечітких окреслень В. Державина не зрозуміло, чи існувала вона в 20-х рр., адже її «розквіт» учений пов'язував передусім із тогочасною творчістю неокласиків у окупованій Україні. Зосібна з іменем Ю. Клена, котрий опинився в еміграції лише на початку 30-х рр. Тож, очевидно, В. Державин саме **Ю. Клена** вважав **фундатором** «так званої **празької літературної школи**»⁴. Можна було б припускати, що в уже новій концепції В. Державина «літературна школа» Є. Маланюка якраз й існувала в 20-х роках минулого століття. Та в переліку провідних поетів-емігрантів цього періоду його прізвище зазначене лише третім. Тому, за новими окресленнями В. Державина, певно, не Є. Маланюка, а радше **Ю. Дарагана** потрібно було б сприймати як лідера «літературної школи», що існувала в еміграції, зокрема 20-х рр. ХХ ст. Урешті, вже сучасний дослідник української еміграційної літератури М. Ільницький анонсував саме «Юрія Дарагана – першим поетом “Празької школи”»⁵.

Також В. Державин твердив про «**так звану** празьку літературну школу», очевидно, вважаючи запроваджений ним термін доволі умовним. Менш ніж за десять років у статті «Українська поезія і її національна чинність» В. Державин

¹ Шлемкевич М. Привіт письменникам. І. Багрянний – Євг. Маланюк // Листи до приятелів. 1957. Ч. 6. С. 9–10, 10.

² Первні поетичної влади // Україна і світ. 1954. Зошит 12–13. С. 80–82, 82.

³ Державин В. Три роки літературного життя на еміграції // Народний календар на звичайний 1949 рік. Париж, 1948. С. 157–172, 158.

⁴ Там само.

⁵ Ільницький М. Юрій Дараган – перший поет «Празької школи» // У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. Львів, 2005. С. 409–416.



дещо відредагував власне твердження. Зосібна в 30-х рр. минулого століття він убачав «пишне цвітіння **так званої празької** (чи то **“вісниківської”**, за ім'ям редагованого Дмитром Донцовим **“Вісника”**) **поетичної школи** – О. Ольжич, Олена Теліга, Оксана Лятуринська та численні інші – що перебувала здебільшого в плідотворних взаєминах із процесом ідейного й мистецького самовизначення та самооформлення західноукраїнської поезії в Галичині (Богдан Ігор Антонич, Богдан Кравців, Святослав Гординський, Марія Підгірянка тощо)»¹.

Статтю В. Державина було вміщено в його «Антології української поезії», а згодом передруковано в журналі «Авангард». Тож позиція В. Державина щодо термінологічно орієнтовного окреслення генези української еміграційної літератури 1920–1930 рр. була на час написання статті Я. Дашкевича вже загальновідомою. Також публікації статті передувало «Вступне слово про завдання антології української поезії» того ж таки В. Державина, де він писав про **«празький** (чи то **“вісниківський”**) **клясицизм**» 1930–1940 рр.².

До того ж, ще на початку 1951 р. у замітці «Лицар духа», присвяченій пам'яті Ю. Клена, В. Державин твердив, що той у еміграції «багато творив» саме «як поет національно-визвольного чину». В. Державин наголошував, що Ю. Клен тоді перебував «у щільній співпраці з **письменниками-націоналістами так званої празької школи**», котрі «групувалися навколо **“Вісника”**, керованого др. **Дм. Донцовим**». Також В. Державин згадував і «славнозвісну вістникову **“Квадригу”**», до якої чомусь зачислявав не тільки Є. Маланюка та О. Ольжича, а й «М. Чирського, У. Самчука, а також О. Телігу та інших»³.

Наведені цитації зі статей В. Державина дають привід передусім заговорити про певну нелогічність та несталість у його презентаціях генези української еміграційної літератури 1920–1930 рр., які важко науково збагнути. Деяку фактологічну плутаницю в статтях В. Державина можна спробувати пояснити його недостатнім знанням історії еміграційної літератури 1920–1930 рр. Так, навіть уже 1958 р. у дискусії з І. Кошелівцем В. Державин начебто цілком щиросердно визнавав, що не «вважає» ані себе, ані його за «визнаного та висококваліфікованого фахівця з української літератури на еміграції між обох світових воєн»⁴.

Натомість у міжвоєнний період В. Державин був «советським» ученим, котрий, між іншим, спеціалізувався й на «викритті» (насправді на міфологізації) начебто західноукраїнського «фашизму», зосібна в історичній

¹ Державин В. Антологія української поезії. Лондон, 1957. С. 21–22.

² Там само. С. 13.

³ Державин В. Лицар духа // Авангард. 1951. Ч. 2. С. 17–18.

⁴ Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 2005. С. 288.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

белетристиці Б. Лепкого¹. Та попри те, як неодноразово засвідчив керівник розвідки Закордонних Частин Організації Українських Націоналістів С. Мудрик-Мечник, після Другої світової війни В. Державин також належав до «визначних діячів науки», котрі не тільки були «прихильниками бандерівців», а й співпрацювали з ними². Утім, сам Є. Маланюк, очевидно, небезпідставно, вважав В. Державина (як і В. Петрова, Ю. Шевельова та Я. Славутича) агентом кремлівського впливу. Так, у «Нотатнику» 4 травня 1961 р. він зафіксував: «Тепер ясно, що в своїй далекозорій політиці **Москва** вислала еліту для “освоєння” (= розкладу) еміграції. Це були переважно земляки (напр[иклад] В. Петров), але й були висококваліфіковані естети (Ш.), ну й дрібні (Яр Сл.) й навіть психопати (Держав.)»³.

Звичайно, звинувачення, висунуті Є. Маланюком начебто провідним діячам української культури повоєнної еміграції, могли бути й наклепницькими. Правда, вони вже не є такими хоча б щодо В. Петрова, а також частково і Ю. Шевельова (він же – Шнейдер, Шевчук, Шерех та сексот НКВД – «Шевченко»), котрий розповів про власну співпрацю з кремлівськими спецслужбами у мемуарах⁴ та прізвище котрого якраз і приховане за криптограмою «Ш.», як це й указав у примітках Л. Куценко⁵. Врешті, можливо, неспроста після Другої світової війни Ю. Шевельов тісно співпрацював не тільки із згодом орденоносним сексотом В. Петровим, а й з таким високопрофесійним агентом Кремля, як Р. Якобсон⁶. Натомість також нещодавно прокремлівський учений Ю. Шевельов (зосібна перед війною захистив дисертацію про мову поетичної збірки П. Тичини «Партія веде») в еміграції раптом став начебто політично-науковим опонентом В. Державина. Так, у час написання згадуваних статей В. Державина саме Ю. Шевельов у середовищі емігрантів зневажливо заговорив про «**донцовщину**, чи то пак **вісниківство**». Він навіть у питальній формі «назвав **рідних братів донцовщини: російський большевизм і німецький гітлеризм**»⁷. Фактично Ю. Шевельов пред'явив групі українських митців-емігрантів кримінальні звинувачення у злочинах проти людяності. Тож політичні інвективи Ю. Шевельова (нехай і безпідставні) теоретично також могли впливати на переінакшення концепційних поглядів В. Державина.

Не виключено, що й представники спецслужби ОУН могли спонукати В. Державина до коригування попередніх тверджень. Так, ще у статті «Поет

¹ Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика. 1930. Ч. 5. С. 27–48.

² Мечник С. Початок невідомого. Спогади 1945–1954. Мюнхен : Укр. видавництво, 1984. С. 134, 180, 246, 247.

³ Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) / упоряд. Л. Куценко. Київ : Темпора, 2008. С. 163.

⁴ Шевельов (Шерех) Ю. Я–мене–мені... (і докруги). Т. 1. В Україні. Харків–Нью-Йорк, 2001. С. 289–290.

⁵ Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) / упоряд. Л. Куценко. Київ : Темпора, 2008. С. 297.

⁶ Шевельов Ю. Зустрічі з Романом Якобсоном // Сучасність. 1994. Ч. 12. С. 93–128.

⁷ Шерех Ю. Думки проти течії. Публіцистика. [Новий Ульм]: Україна, 1949. С. 13. 27.



епохи (Євген Маланюк)», цитуючи один із віршів письменника, В. Державин якось політично аж надто багатозначно, хоч і не зовсім зрозуміло, намагався дорікнути представникам його «літературної школи» за деякі начебто «**хибні** конструкції та “привиди утопій” **ідейного змісту**», що буцімто наявні в їх «мистецьких здобутках»¹. Вже самим фактом дорікання митцям «літературної школи» Є. Маланюка за хиби «ідейного змісту» В. Державин заявив про себе як про **політично «праведного» літературознавця**. З контексту його статті випливає, нібито він володів інформацією, яким насправді мав бути «ідейний зміст» творів письменників-емігрантів. Однак залишається цілком незрозумілим, у межах якого ідеологічного дискурсу В. Державин угледів у творчості емігрантів політично аномальні відхилення від ідейних приписів та ким унормованих? Чи не Кремлем? Утім, дослідження доволі невиразних як ідейно-політичних, так і наукових абрисів В. Державина та інших представників повоєнної еміграції – це теми окремих досліджень.

Також у 30-х рр. минулого століття Прага повільно втрачала статус провідного центру політично-мистецького життя української еміграції. Тож твердження про тогочасний «блискучий розквіт так званої празької літературної школи», зарахування до визначних її прозаїків поета й драматурга М. Чирського, загадкове «зникнення» з неї Є. Маланюка та інші суперечності у статті зайвий раз ілюструють, що В. Державин був не просто **політичним** літературознавцем, а радше – **літературо-не-знавцем**, зокрема творчого процесу в еміграції. Тож начебто й не дивно, що його концепційні висновки постійно зазнавали змін. Так, уже в середині 1948 р. В. Державин опублікував статтю під назвою «Поезія героїзму». Однак присвятив її вже не Є. Маланюкові, а приурочив «До четвертих роковин скону О. Ольжича (1900–1944)», хибно вказуючи навіть дату його народження². Втім, це також уже теми інших досліджень.

Підсумовуючи наведене, можна попередньо твердити про постійні модифікації термінологічного окреслення процесу розвитку української еміграційної літератури 1920–1930 рр. Як наслідок, у сучасному літературознавстві існують поняття «празької школи» та «вісниківства», які в працях багатьох дослідників фактично стали термінами-синонімами. Та в будь-якому випадку головною постаттю української еміграційної літератури, зокрема 1920–1930 рр., став Є. Маланюк. Тож цілком перспективним залишається й дослідження його «літературної школи», про яку вперше заговорив В. Державин, а згодом й інші критики.

¹ Державин В. Поет епохи (Євген Маланюк) // Наше життя. 1947. Ч. 4. С. 4–5, 4.

² Державин В. Поезія героїзму. До четвертих роковин скону О. Ольжича (1900–1944) // Промінь. 1948, 13 червня. Ч. 11. С. 5.



3.3. Український світ у романі «Тигролови» Івана Багряного

Роман «Тигролови» – найпопулярніший твір Івана Багряного. Переховуючись від німців у галицькому містечку Моршин, письменник створив його за чотирнадцять днів під первісною назвою «Звіролови» на основі спогадів про шестирічне перебування на Зеленому Клині. Львівське видавництво «Вечірня година» опублікувало цей твір у 1944 р. Того ж року за цей роман письменник отримав першу премію на закритому конкурсі у Львові. У 1946 р. роман вийшов за кордоном під назвою «Тигролови» українською мовою, а згодом у перекладі англійською, німецькою, голландською та данською мовами і був досить популярним на Заході. Читабельну зацікавленість романом, на думку М. Слабошпицького, було викликано «динамічним пригодницьким сюжетом, у який органічно прописано екзотичні далекосхідні краєвиди, сильні характери, зворушливу інтимну лінію»¹. Та найважливішим фактором для західного читача стало те, що роман «Тигролови» відкривав багатогранний український світ. А також твір мав велике пізнавальне та виховне значення. Як зазначав Юрій Лавріненко, «Тигролови» зробили велике діло. Вони здерли з радянського раба шкуру зека, оста, «советського человека» і показали під нею незломлену, горду людину, повну життєвої снаги, волі до життя і боротьби»².

У романі «Тигролови» І. Багряний возвеличив українців, які наперекір долі відстоювали свою національно-культурну ідентичність у складних умовах більшовицького терору. Романтична уява письменника піднесла персонажів над гнітючою буденщиною: «Його герої – фізично сильні, красиві, горді, волелюбні й наполегливі особистості»³. Це було нове слово в українській літературі, де автор зумів «сполучити пригодницький жанр, національну ідею та ідею сильної особистості»⁴.

Роман «Тигролови» І. Багряного – це твір про життя, побут і боротьбу українців-колонізаторів за свої права на південній частині Далекого Сходу – Зеленому Клині, територія якого сягала 1 000 000 км, і де проживало півтора мільйона українців. Цю частину земної кулі біля Тихого океану називали Зеленою Україною. Починаючи з XIX ст. українці активно освоювали далекосхідні простори: видобували золото та кольорові метали, розвивали рибну промисловість і морський транспорт, будували кораблі,

¹ Слабошпицький М. Іван Багряний. Вижити й розповісти світові // 25 поетів української діаспори. Київ : Ярославів Вал, 2006. С. 436–456, 453.

² Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Київ : Рось, 1994. Кн. 2. С. 612–617, 612.

³ Луцій С. Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка // Слово і Час. 2006. № 10. С. 21–31, 31.

⁴ Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного // Іван Багряний. Сад Гетсиманський. Київ : Дніпро, 1992. С. 5–18, 13.



полювали на звірів, вирощували хліб та запроваджували тваринництво¹.

Українці, які були в переважній більшості на Зеленому Клині, героїчно боролися за незалежність цього краю. У квітні 1920 р. було створено Далекосхідну Народну Республіку, але вона проіснувала недовго. У 1922 р. під тиском більшовиків Далекосхідну Народну Республіку приєднали до росії, а «совіти зробили все можливе, щоб українського питання на Далекому Сході не існувало»². Та українці вперто домагалися свого. На їхнє прохання Микола Скрипник прислав з України понад 500 молодих вчителів, українських редакторів для видавництва. Згодом «редакторів порозганяли, школи позакривали, учителів посадили до ґолов НКВС як «агентів фашизму», а для виправдання оголосили, що сам народ не хоче тієї української мови»³. Так за допомогою підлої брехні та нечуваної фальсифікації більшовики дискредитували національно-визвольні змагання українців, а потім підрубали під корінь їхні починання.

Московсько-більшовицькі окупанти у 30-х рр. ХХ ст. використали територію Далекого Сходу, зокрема Зелений Клин, для створення концентраційних концтаборів, щоб винищувати національно свідомих людей, які не сприймали варварських методів їхнього управління. У романі І. Багрянний розгортає страхітливі картини каторжанської епопеї *«про безліч стероризованого, на повільну смерть приреченого люду, а надто про силу-силенну «своїх людей» – земляків з далекої тієї України нещасливої... Про голод і цингу... Про надлюдське терпіння і труд каторжний, а надто взимку, при 50-ступеневому морозі напівголих, напівбосих людей, чесних трударів – полтавських, та катеринославських, та херсонських «куркулів», «державних злодіїв», суджених за «колоски», та й всяких «ворогів» – вчених, вчителів, селян і робітників, бородатих дідів і таких же бородатих юнаків... Про жорстоку смерть без похоронів, як худоби, – смерть від знуцання, голоду, пошестей і журби...»*⁴. І всі ті «чесні трударі», «куркулі», «державні злочинці» і «вороги народу» насправді були відданими патріотами України та свідомими представниками української суспільності. І саме в них московсько-більшовицька імперія вбачала загрозу за себе. Тому більшовицькі сатрапи старалися всякими способами ізолювати та знищувати провідну верству української нації, яка не вписувалася в регламентовані рамки «диктатури пролетаріату». В. Черногай, наголошуючи на високопатріотичній, національній основі роману «Тигролови», водночас наголосив, що «цей твір – найгостріший і найяскравіший осуд більшовицько-енкаведистської

¹ Кубійович В. Зелений Клин // Енциклопедія українознавства. Львів : Молоде життя, 1993. Т. 2. С. 768–780, 777.

² Багрянний І. Україна біля Тихого океану // Вибрані твори : у 2 т. Т. 2. Київ : ЮНІВЕРС, 2006. С. 675–702, 691.

³ Там само. С. 692.

⁴ Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 107.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

терористичної системи... Художнє, образне слово з надзвичайною експресією б'є по сатанинській злочинній дійсності московської імперії у псевдо-соціалістичній шкірі»¹.

Письменник загострює увагу на тому, що присутність українців відчувалася скрізь, всюди було чути українську мову. У експресі Владивосток–Москва пасажери говорили полтавським, херсонським, чернігівським, одеським, кубанським, харківським діалектами. Основними пасажирами були українці. За своїм мовним і пісенним фольклором – це була Україна: «*Екстериторіальна Україна. Україна «без стерна і без вітрил»*². Це була трагедія української нації: «*Уся його Вітчизна ось так – на колесах позагеттю, розчавлена, розшматована, знеосіблена, в корості, в бруді... розпачі!.. голодна!.. безвихідна!.. безперспективна!..*»³.

Відтворення навколишньої дійсності І. Багрянний переважно передає через сприйняття головного героя роману Григорія Многогрішного, праправнука козацького гетьмана Дем'яна Многогрішного, першого каторжанина Сибіру. Цим історичним фактом автор закорінює головний образ-характер у славне минуле України і створює певне підґрунтя для його світоглядних орієнтирів. Усі сюжетні події автор подає крізь призму сприйняття гордого, мужнього, відважного і нескореного лицаря України Григорія Многогрішного. Таке зображення жорстоких 30-х рр. ХХ ст. позначилося на національній формі цього твору, яке проявилось не лише в «словесному вислові думок, але і в душі всього його, у натхненні мистецької візії, у почутті суцього й сподіваного, у напруженій емоції симпатій і антипатій»⁴.

За словами Юрія Шереха, «своїм духом, усім спрямуванням, усіма ідеями, почуттями, характерами» роман «Тигролови» І. Багряного утверджував жанр українського пригодницького роману⁵. Різні перешкоди змушений долати головний герой, щоб вистояти і вижити. У різноманітних конфліктних ситуаціях проявляється український національний характер Григорія Многогрішного. Показуючи його в дії, протистоянні, боротьбі, письменник також занурюється у внутрішній стан особистості, яку більшовицька система поставила поза межі соціуму. Григорій обурювався, що «*його стоптано, випхано геть з життя, викреслено. І хто?! <...> Згальванізовані спиртом імпотенти, творці імперії! ...Мотлох!!! <...> І всі ті заслинені, заязозені панни і пані, з синцями під очима, з'їдені алкоголем,*

¹ Черногай В. Поема всепереможного оптимізму // Наші дні. 1953. № 41. С. 23–25; Ч. 42. С. 7–12, 8.

² Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 167.

³ Там само. С. 169.

⁴ Черногай В. Поема всепереможного оптимізму // Наші дні. 1953. № 41. С. 23–25; № 42. С. 7–12, 23.

⁵ Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. Балтимор–Торонто : Смолоскип, 1991. С. 240.



розпустою, парфумами і люесом...»¹. Цьому світу варварства, жорстокості, розпусти та морального виродження Григорій протиставляє унікальний український світ, який уособлювала його кохана дівчина Наталка: «Горда, як королева; буйна, як вітер; радісна, як сонце; <...> Королева!! Ось вона справжня, свавільна, і горда, і прекрасна, як богиня... І чиста, як богиня. Його королева! І... не його королева. Його біль. Його туга...»².

У романі «Тигролови» Іван Багряний використовує різноманітні конфліктні ситуації та різні форми нарації, чергуючи авторські спостереження з міркуваннями персонажів, тісно переплітає реалізм з романтизмом – жорстоким реаліям життя в умовах московського більшовизму письменник протиставляє романтичне уявлення про унікальний український світ, наповнений любов'ю, теплом, вірою, оптимізмом та відчуттям незнищенності національного духу. Такі творчі орієнтири письменника викристалізувалися його особистою долею – він як каторжник-утікач протягом шести років перебував і переховувався на Зеленому Клині. Як наголошував Микола Жулинський, «Іван Багряний усе життя біг над прірвою з вірою в людину, прагнучи запалити в ній неугасиму іскру, яка б висвітлила шлях із чорної прірви зневіри, приниження і знеособлення в безсмертя. Він поспішав, боровся відчайдушно, знесилювався – і знову духовно окрилювався, запалювався гнівом – і страждав, охоплений співчуттям до людини, спрагою милосердя й невимовним болем серця, піднімав її до висот божественного творіння, бо вірив у тріумф людської гідності на пограниччі боротьби і страждань»³.

За допомогою символіки усної народної творчості письменник створює образ войовничого агресивного зла, яке уособлює «ешелон смерті» – етапний ешелон ОГПУ – НКВД, який веде надпотужний паротяг «Й. С.» (Йосиф Сталін) і підпирає такий же потужний паротяг «Ф. Д.» (Фелікс Дзержинський): *«Вирячивши вогненні очі, дихаючи полум'ям і димом, потрясаючи ревом пустелі і нетра і вогненным хвостом замітаючи слід, летів дракон. <...> І мчить він без зупинки, хрюкотить залізними лапами, несе в собі приречених, безнадійних, змордованих, – хоче замчати їх у безвість, щоб не знав ніхто де і куди, – за тридев'ять земель, на край світу, мчить їх у небуття. І нема того Кожум'яки... І ніхто-ніхто їх не визволить і вже не врятує, і ніхто навіть нічого не знатиме й не почує про них»⁴.*

Цей етапний ешелон – це гнітючий символ 30-х рр. ХХ ст. У ньому везли праправнука козацького гетьмана Дем'яна Многогрішного – Григорія Многогрішного, якому присудили двадцять п'ять років каторги за те, що він не відрікся від України навіть під шаленими тортурами. Начальник поїзда

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 188.

² Там само. С. 189.

³ Жулинський М. Іван Багряний // Слово і Час. 1991. № 10. С. 11–17, 13.

⁴ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 6–7.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

ретельно пильнував за «небезпечним ворогом народу», на кожній станції перевіряв його присутність. Та Григорій Многогрішний на ходу вистрибнув з поїзда: *«Стрибнув у певну смерть, але не здався. 99 шансів проти одного було те, що від нього залишаться самі шматки, але стрибнув»*¹.

Такий сміливий вчинок був нечуваним викликом для НКВД. І така відвага та рішучість захоплювала каторжан. У їхній пам'яті залишився *«відтворений образ того, хто не здався, хто лишився таки там. Образ як символ непокірної і гордої молодості, символ тієї волелюбної, і сплюндрованої за те Вітчизни. <...> А за ним послушувалась легенда про гордого сокола, про безумного сміливця <...>, гордого нащадка першого каторжанина Сибіру, праправнука гетьмана Дем'яна Многогрішного»*².

Легенду про гордого та непокірного сокола домальовує спогад слідчого НКВД майора Медвина: *«Що він з ним не робив!.. Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повіртал суглоби. Він уже домагався не зізнань, ні, він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав радити та благати його, як то роблять всі. <...> Його вже носили на рядні, бо не годен був ходити... Він уже конав – але ні пари з уст»*³. Така характеристика героя енкаведистом засвідчує нездоланність духу козацького нащадка та відданість своїм національним ідеалам.

Однією з визначальних рис національного характеру українця є волелюбність. Тому письменник акцентує увагу на тому, що, вирвавшись на волю, Григорій Многогрішний відчув приплив сил: *«Воля! Воля!» Широко роздимаючи ніздрі, він захлинався нею на бігу, розривав грудьми зелену стіну. Всі двадцять п'ять літ в ньому зажили враз, запульсували, напружуючи кожний м'язок, мобілізуючи кожний нерв, кожний суглоб. <...> Далі, далі! Скільки вистачить сил! Ще трохи – і тоді він врятований!»*⁴.

Григорій Многогрішний був відважним і рішучим. Помітивши, як величезний чорний ведмідь намагається схопити пащею людину, він без вагань кинувся їй на допомогу: *«Ніж з диявольською силою пірнув у білу пляму, в самісіньку горлянку і повернувся там упоперек»*⁵. Сили залишили його, в очах потемніло, волохата чорна маса накрила його, і він втратив свідомість. Коли він почав приходити до пам'яті, то спочатку почув українську пісню. Він подумав, що то співає його сестра Наталка, а коли він відкрив очі, то побачив, що перед великим дерев'яним ліжком, на якому він лежав, накритий вовняною ковдрою чи киреєю, сиділа дівчина – Наталка Сірківна зі стрічкою над чолом, яку він врятував від ведмедиці. Українська пісня повернула його до свідомості, занурила його в рідну стихію, торкнулася найтонших струн його змученої душі.

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 14.

² Там само. С. 15.

³ Там само. С. 35.

⁴ Там само. С. 40.

⁵ Там само. С. 49.



І. Багряний детально описує побут у хаті Сірків: *«У кутку рясніли образи, королівськими рушниками прибрані, кропило з васильків за Миколою Чудотворцем. Чорні страстяні хрести напалені на стелі <...> На стіні рясно карток – дівчата у вишиваних сорочках, у намисті, парубки в шапках і киреях»*¹.

На тлі сибірського пейзажу письменник створює локальний український світ, наповнює художній простір конкретними обереговими атрибутами: образи, королівські рушники, козацьке сідло, вишивані та мережані сорочки, намиста, шапки та киреї, рогачі й кочерги. На художньому часопросторі неодмінно позначився відблиск його творчої особистості. За твердженням Нонни Копистянської, у таких випадках «відбувається індивідуалізація і типізація простором персонажа, країни, епохи, народу, нації, загальнолюдської культури і, одночасно, розкриття автором самого себе, свого «я»².

Продовжуючи традиції української літератури, письменник у романтичних тонах створює ідеалізований образ Наталки: *«Яка вона хороша! Такої він, далєбі, ще не бачив. Якесь дивне поєднання надзвичайної дівочої краси і суворості. Гнучка, як пантера, і така ж метка, мабуть, а строга, як царівна»*³. Але Наталка не просто дівчина – вона мисливець, яка нарівні з чоловіками вручну ловить тигрів. Це новий образ в українській літературі, який перекодує уяву про українську дівчину: *«Григорій дивувався. Яке треба мати вухо, щоб за дві години ходу почути кризь нетрі собачий гавкіт, та ще й упізнати, що то Заливай, а не інший який»*⁴.

Поведінка Наталки не вкладалася в традиційне уявлення про українську дівчину. Жорстока сибірська дійсність відобразилась у її характері. *«Яка запальна! Хижа! Ні, не хижа – дикунка. От. І в ній кров бурхає так, як в кожній тварини тут, як у пантери, чи в рисі, чи в тигра»*⁵ – дивувався Григорій.

І цей образ-характер Наталки – дівчини-звіроловки, гнучкої, як вуж, та граційної, як мавка, автор не відриває від національного ґрунту та закорінює його в історичне минуле: *«Ось вона, козача кров! І ось вона – найвищий вияв не тільки жінки, а й взагалі людини його крові. Така юна й квітуча – і така сувора, гартована і гонориста»*⁶. Письменник не випадково наголошує на кровній спорідненості Григорія і Наталки, за допомогою якої визначається національна сутність українців як своєрідних та самобутніх етнопсихологічних типів.

У вчинках персонажів виразно проявляються українські риси. Схильність до краси та гармонії позначилися на впорядкуванні подвір'я Сірків: *«Перед хатою цвітуть гвоздики. Насаджені дбайливою дівочою рукою,*

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 52–53.

² Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. С. 87.

³ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 57.

⁴ Там само. С. 72.

⁵ Там само. С. 124.

⁶ Там само. С. 63.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

вони змагаються з пишними тубільними саранками – червоними, жовтими, фіалковими, що розбіглися ген скрізь по схилу до річки і аж у ліс і пережукуються пишними кольорами серед безлічі інших квітів у морі яскравої зелені, буйної і соковитої»¹.

І. Багрянний зосереджує увагу на традиційних українських звичаях: *«Наталка прала на річці. Запнута кулинкою, орудувала на сонці над водою, як вправний спортсмен на вранішній руханці. Воркотіла якоїсь пісні, полоскала її в воді: прибивала праником до кладки. Періщила з усієї сили»*².

Народною піснею, яка є характерною ознакою українського світу, письменник супроводжує дії персонажів. Співає Наталка, співає Григорій, співає вся родина Сірків, співають каторжани. І ця пісня допомагає українцям вижити та зберегти своє національно-культурне єство, оскільки саме в мелодії захований код української нації.

Письменник показує, як українці на Зеленому Клині намагаються уникнути фізичної асиміляції з іншими народами, зберігаючи традиційний уклад української родини. Особливе місце в українській сім'ї посідає мати. *«Материнська любов у всіх можливих формах творить ту призму, через яку багато явищ приватного й публічного життя дістають своєрідне забарвлення»*³. Сіркова була берегинею родинного вогнища. Вона гордилася, що в неї хороші діти: *«Я весь час дякую Богові за те, що послав мені таку втіху. І в кого вони вдалися? Ні тучі, ні грому не бояться. От хоч би й ця, – посміхнулася, кажучи про Наталку, – і в кого тільки вдалася? Їй би на коні, та на полозках, та з гвинтівкою, та з собаками... І пре туди, куди й чоловік не насмілиться. Ніч, північ, чи мороз лютий, чи злива страхітна – байдуже. Звели їй до відьми в зуби полізти – і полізе»*⁴.

Міркування матері щирі та доброзичливі. Вона втішається, що її діти контактують між собою, живуть дружно і допомагають один одному. Така атмосфера в родині є проявом миролюбної української вдачі, що позначилося на прихильності до Григорія, якого прийняли в родину Сірків як рідного сина. Мати постійно заспокоює та підбадьорює його: *«Не журися, синку. Вір у своє щастя! А воно в тебе є. <...> В сміливих щастя завжди є!»*⁵.

Сірки прибули на Зелений Клину у 1887 р. З глини виліпили хати, гарненько побілили, прикрасили, чим могли, і зажили в селі, яке назвали Києвом. До революції, подолавши злидні, зажили добре. Сплавляли ліс, добували золото, займалися полюванням, риболовством, вирощували хліб, збирали по лісах ягоди, ловили живцем звіра – за працелюбність і винахідливість земля щедро винагороджувала їх.

¹ Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 65.

² Там само. С. 66.

³ Мірчук І. Історія української культури / Віктор Петров, Дмитро Чижевський, Микола Глобенко // Українська література. Мюнхен–Львів, 1994. С. 243–374, 300.

⁴ Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 6–7, 68.

⁵ Там само. С. 68.



У родині Сірків було понад п'ятдесят чоловіків. Старий Сірко сім синів женив додому. Дочок заміж видавав, але на сторону не відпускав, зятів у прийоми брав. Двір у нього був справжньою «економією». Коням старий Сірко ліку не знав, а корів і свиней теж ніхто не рахував... Пасіка була вуликів з двісті... *«Жили ми тут ліпше, як дома, – згадує Сіркова. – Це була наша друга Україна, нова Україна, синку, але щасливіша. І назви наші люди подавали тут свої, сумуючи іноді за рідним краєм: Київ, Чернігівка, Полтавка, Україна, Катеринославка, Переяславка тощо. Тут де не їдеш – то з Києва виїдеш, а в Чернігівку приїдеш, з Чернігівки виїдеш – в Полтавку приїдеш, в Катеринославку, в Переяславку... По всім Уссурі і по всьому Амуру, як дома... Але це там, де все люди наші осіли понад річками, де можна сіяти хліб. Жили! Жили ми, синку!.. Ну, а потім пішло все шкереберть... Десь прогнівили Бога. Нові часи, нові порядки. І настало так, що люди за голови хапаються. Прийшла советська власть і все перевернула»¹.*

Сіркова по-своєму оцінює ситуацію, керуючись християнською мораллю, якої твердо дотримувались українці, і не заглиблюється в соціально-політичні процеси, що відбувалися за московсько-більшовицького режиму. Вона вже вкорінилася в сибірську землю, але туга за рідним краєм нагадувала про себе, спогади переносили її на простори України. Сіркова признається Григорієві: *«Я часто згадую своє дитинство і рідну землю. А надто, було, мати моя. Дуже вона тужила за рідною стороною та з того, мабуть, і померла. Все мріяла і просила, щоб її відвезли вмирати додому, на рідну землю, на кладовище до батьків. Іноді й на мене находить туга, особливо, як згадаю матір»².* Та ця туга вже приглушена прив'язаністю до Зеленого Клину, де українці створили свій материк, який став їм рідним: *«Але я й цю землю люблю. Тут-то зросла, тут віддалась, тут діток породила, та в цій землі чотирьох і поховала. І матір, і батька поховала тут. Ні, від цієї землі вже несила відірватись»³.*

Письменник загострює увагу на роздвоєності української душі, яка, пристосувавшись до жорстоких сибірських реалій, не може заглушити поклику крові: *«Але й туди тягне. Як згадаю материні розмови, тії сади вишневі, тії степи широкі, ріки тихі, ночі ясні, зоряні і все, про що мати розповідала, та й сама бачила, хоч малою була»⁴.* Використовуючи мікрообрази, І. Багряний показує різницю між сибірськими просторами та українськими краєвидами: *«От я тут живу вік, а волошок тут не бачила. А там я з них, та з барвінку, та з чорнобривців вінки на Купала плела. Нема їх тут. І васильків нема тут... Зберігся пучечок, з України завезений, – якось нові переселенці подарували, – і пахнуть вони рідним краєм, тією Україною...*

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 70.

² Там само. С. 71.

³ Там само. С. 71.

⁴ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 71.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Як напосядуть згадки про край той рідний, сонячний і тихий – далєбі, журба бере, так би й полетіла туди»¹.

В українській родині важливу роль відігравав батько – він був главою сімейства. Він орав, сів, забезпечував добробут своєї сім'ї та ставав на її захист від усяких напасників. В образі-характері Сірка автор створює зразковий приклад дбайливого господаря та сміливого мисливця. Портретна характеристика Сірка дуже скупа, але досить виразна: *«Попереду дід. Не дід, а вусатий дідуган, дебелий, високий, червоновидий, волохаті груди випинаються з білої пазухи. На ногах ічаги, на голові пропотілий кашкет, ватяні штани на нім, дарма що така спека, при боці мисливський ніж, а коло сідла в переднього коня приторочена гвинтівка»².*

Не відставав від батька його син: *«А Гриць справді почувався як мисливець, нашорошений близькістю хижого звіра, – ходив по грані між звичайним і небезпечним, ходив, як на ризикованім полюванні, обачливо, хитро... Тигролов!»³.*

І. Багрянний постійно акцентує увагу на тому, що жорстока сибірська дійсність диктувала свої правила поведінки особистості, що призводило до метаморфоз українських традицій та звичаїв. Оскільки Сірки виживали завдяки звіроловству, то початок полювання ставав певним сакральним дійством, і перед виходом у тайгу мати готувала святковий обід: *«Стіл був застелений скатертиною і заставлений як на Великдень... Пили наливку і їли оселедці з оцтом. Потім гарячий борщ, локшину з білими пирогами, сите м'ясо з картоплею. Далі: пироги з рижем, з м'ясом, з квасолею. А на закуску солодке – мед і солодку брусничну...»⁴.* Страви на столі свідчили про те, що Сірки намагалися провадити українську кухню і в такий спосіб зберегти свою національну ідентичність.

На чужій землі українці намагалися триматися купи – вони родичалися між собою, об'єднувалися у спілки та громади. Показовим у романі є епізод, коли Сірки зустрілися з Морозами: *«Гора з горою не сходиться... А два древніх і славних роди навіть в такому океані, в таких безмежних нетрищах не змогли розминутися. <...> Старі друзі, старі приятелі. Ще й родичі. У Мороза – Сіркові хрещеники, а в Сірка – Морозові. Колись і примандрували разом в цей край. І довго жили разом у однім селі. Лише згодом розбрелись, розповзлись так, що мало бачились, – жили один од одного бозна й де. А тепер зустрілись, раділи. Розпитували взаємно про життя-буття та й куди хто мандрує»⁵.*

І така зустріч завершувалася своєрідною гостиною: *«Весело пили, за традицією, за козацьким звичаєм... І орудували ножами за стрілецьким,*

¹ Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 71.

² Там само. С. 74.

³ Там само. С. 180.

⁴ Там само. С. 83.

⁵ Там само. 96–98.



мисливським звичаєм – кожен своїм, – краяли, кромсали м'ясо, хліб, рибу... І орудували щелепами так, як тільки в тайзі можуть орудувати при вовчих зубах і при вовчому, хижому апетитові... Їли – не їли, молотили, стирали все, як на жорнах...»¹. Козацькі звичаї поєднувалися з мисливськими навиками, і в такий спосіб народжувався новий тип українця, який у складних сибірських умовах ставав сильнішим, спритнішим і винахідливішим.

Григорій Многогрішний замінив у мисливській групі Миколу, який загинув під час полювання на тигрів. Письменник детально описує, як Сірки з Григорієм ловили тигра. Григорій першим опинився біля батька: «Він лише пам'ятає, як закричала Наталка... блискавичний його стрибок... Вир... Несамовитий галас – людський, собачий, тигрячий... Він затягнув петлю, як супоню, і вмить опинився підсподом, вчепившись потворі в карк за шкіру... Все качалось клубком, галасувало на нім... Здається, і він галасував... Сніг набивався в очі і в рот<...> Тільки тепер Григорій побачив, що він голими руками вп'явся в рудий загривок та так і заляк. <...> Потвора лежала майже нерухомою, лише конвульсивно здригалась. Розчепірів одерев'янілі пальці. Його звільнили з-під снігу, і секунди переляку загального перетворилися в дружній регіт»².

Полювання на живих тигрів вимагало від мисливців відваги, кмітливості та спритності. Для того, щоб зловити та зв'язати тигра, відводилося кілька секунд, бо приголомшений несподіваним нападом звір міг оговтатися і наробити великої біди. І Сірки дуже добре оволоділи таким небезпечним ремеслом, завдяки чому вони виживали. Але такий спосіб життя не вихолостив з їхньої душі генетично закладених рис української вдачі, не очерствив їхнього серця, яке завжди прагне взаємної любові. Без любові, без вірності, без відданості українцеві важко визначити сенс свого життя. Григорій закохався у Наталку, але його розум повставав проти серця: «Галло! Гей ти, дурний шматок м'язів! Що ти ще тут маєш говорити? Май глузд! Чи ти собі здаєш справу, хто ти і що ти? І чи ти рушиш за завтрашній день? І чи ти маєш право ставити на карту щастя інших?! <...> Та й потім – що він їй і хто він їй? <...> Верр, що сховався в хащах від мисливців. Без права на життя, без паспорта»³.

У цих роздумах Григорія Многогрішного розкривається його українська вдача. Він, чутливий і вразливий, щиро закоханий у Наталку. Його серце сповнене ніжною любов'ю до неї, але розум вгамовує його пристрасті – він боїться нашкодити дівчині. Більшовицька система поставила його в такі умови, що він не може вільно розпоряджатися своєю долею, не може бути щасливим, бо його почуття можуть призвести до прикрощів для коханої.

Важливу роль для збереженні душевної рівноваги відіграє віра. На Зеленому Кліні Сірки ревно берегли православну віру та дотримувались

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 105.

² Там само. С. 208.

³ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 137.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

своїх звичаїв та традицій. Сірки припинили полювання, щоб на Святий Вечір бути у рідній хаті. Іван Багряний детально відтворює Святкування Різдва у Сірковій хаті з кутею на Святвечір і з усім тим зворушливим і романтичним ритуалом, колядниками: *«Наталка в гарному дівочому убранні, якого ще не бачив Григорій у неї, закосичена, ще й ба на шиї намисто й дукачі, над чолом волосся перетяте блакитною стрічкою; Грицько у своїй святковій парубоцькій одежі; а назверх у обох накинени оленячі дохи наопашки. Постукали, увійшли в блискітках снігу... Колядували. Почали вдвох, а кінчали всі гуртом...»*.¹

Святкування Різдва наповнило душу Григорія теплом, відчуттям рідної стихії, викликало спомини про щасливе дитинство, але водночас заповонило серце страшною тугою, і він не знав, де ту тугу втопити. Він ще гостріше відчув трагізм свого вовчого життя, безперспективність майбутнього, але його не покидала сильна воля та жадоба щастя.

Григорій випадково зустрівся з колишнім своїм катом Медвином. Він убив Медвина, який був представником варварської більшовицької інквізиції та уособлював диявольське зло. І щоб ніхто не відповідав за його вчинок, написав великими літерами на снігу: *«Судив і присуд виконав я – Григорій Многогрішний. А за що – цей пес сам знає»*.² А здивованій Наталці пояснив свій вчинок: *«Те, що я зробив, – те я мусив зробити. Розумієш? Я вбив одного дракона. <...> Цей пес відбивав мені печінки, ламав кості, розчавлював мою молодість і намагався подряпати серце, якби дістав. Так довгих-довгих два роки він мене мучив. А потім спровадив до божевільні. І все за те, що я любив свою батьківщину. <...> А потім присудили до двадцяти п'яти років каторги. Двадцять п'ять років! А я всіх маю двадцять п'ять. І все тільки за те, що я любив свій нещасний край і народ... Я поклявся, що буду їх вбивати, як скажених псів»*.³

Звичайно, що вбивство Медвина більш літературне, ніж реальне. На цю особливість твору звернув увагу рецензент Б. Романенчук, який зазначив, що в творі «багато літературщини, тобто багато (або й усі) речей видуманих, як, щоправда, бувають дуже правдоподібні й можливі, але мало переконливі. Правду казавши, в пригодницьких повістях дуже важко оминати таких малопереконливих моментів, бо інакше пригода буде нецікава. А щоб пригода була справжньою пригодою і була цікава, то мусить бути малопереконлива»⁴. Загибель Медвина була продиктована сюжетним розвитком подій. Таким вчинком головного героя автор намагався утвердити торжество справедливості, до якого українці надзвичайно чутливі.

¹ Багряний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 161.

² Там само. С. 214.

³ Там само. С. 214, 215.

⁴ Романенчук Б. «Тигролови». Багряний Іван. Повість // Літаври. 1947. № 4–5. С. 88–90, 88–89.



Після ліквідації Медвина Григорій вирішив утікати або в Маньчжурію, або в Китай, або в Японію. Він довго блукав нетрями Зеленого Клину. Спланував собі відхід за кордон, але зрозумів, що *«Йому несила так піти геть. Він мусить піти туди, глянути, побачити. Востаннє ж. Побачити батька, побачити матір. Це, може, єдині рідні, може, на цілому світі. Попрощатись. Стати навколішки, і хай благословлять у далеку путь – у темне, страшне, невідоме... Може, в смерть»*¹. І він повернувся до хати, яка стала йому рідною. Сірки зрозуміли мотиви його вчинку. *«Козакові козацьке діло!»* – підсумував подію Сірко.

Григорій попрощався зі своєю новою родиною і вже приготувався рушати. У цей момент увійшла Наталка і стала біля Григорія. Батько суворо подивився на Григорія, що той аж шарпнувся, та Наталка перехопила його рух: *«Григорій не має права говорити! Я знаю, що він скаже! Але він збреше! Він зрадить сам себе ради вас. – І, заломивши руки: – Я мовчала довгі місяці як камінь. Я змагалась із собою... Я не знала, а сьогодні бачу, тепер я бачу, що загину. То ж ваша кров у мені. Ви ж знаєте, що я ваша дочка... Не губіть мене!»*². Вона призналася, що щиро покохала Григорія і без нього не уявляє свого щастя, тому й вирішила піти разом з ним. Щире почуття любові стало визначальним фактором її української душі та спонукало до такого рішучого вчинку.

Після вагань та сумнівів батьки благословили молодих на щасливу дорогу. Григорій і Наталка однієї ночі щасливо перейшли Маньчжурський кордон: *«Шлях їм прослався вперед, в невідоме. Десь навколо світу. Приготовані на всі труднощі, на жорстоку боротьбу й на втрати, вони спалили всі кораблі за собою та й вірили в свою зорю, що присвічувала їм шлях, – шлях у життя. Шлях туди – десь на ту далеку, для одного з них зовсім незнану, сонячну Україну. А чи в героїчну битву і смерть за тую далеку, за тую незнану, за тую омріяну Україну»*³. Такий оптимістичний фінал впливав з природи національного характеру українця, який за будь-яких обставин не складав руки, а шукав виходу. Авторська позиція митця, який вірив в Україну і все життя боровся за її волю, позначилася на такому завершенні твору. За твердженням Василя Черногая, роман «Тигролови» Івана Багряного є «епопеєю мужньої боротьби й перемоги нового українства над природою і над його ворогами. Він, розкриваючи позитиви української натури, вчить нас пізнавати себе, своє оточення і бути незламно-мужніми переможцями тигрів-звірів і «тигрів-людей», бо до цього справді здатні наші люди й завжди такими повинні бути»⁴.

¹ Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. С. 216.

² Там само. С. 221.

³ Там само. С. 227.

⁴ Черногай В. Поема всепереможного оптимізму // Наші дні. 1953. № 41. С. 23–25. № 42. Ч. 2. С. 7–12, 11.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У романі «Тигролови» Іван Багряний, відтворюючи пригодницькі події Григорія Многогрішного на Зеленому Клині, пов'язані з каторгою українців більшовицько-енкаведистською системою, відобразив життя і побут, спосіб господарювання та виживання українців у складних сибірських умовах, які опинилися на цій території за доброю волею. Використовуючи різноманітні конфліктні ситуації та різні форми нарації, письменник показав, як українці відстоювали свою честь і гідність, зберігали свою національно-культурну ідентичність, шанували свої звичаї, традиції та набували нових рис характеру в умовах суворої дійсності.



3.4. Доживання радянської імперії: образ часу в романі Андрія Павловського «Імперія Корського»

Час як категорія художньої літератури не обмежений уявою, гнучкий у моделюванні та завжди вщерть наповнений промовистими образами доквілля і внутрішнього світу людини. Відтворення часу співзвучне з почуттями письменника, а отже, активізує особливу емоційність. Той, хто змальовує пережите, має право осмислювати час по-своєму, пропонувати для обговорення те, що відібрав із колишніх подій. Трактуювання минулого втілюється в оригінальні міфи, програмує глибинне сприйняття сучасними реципієнтами.

Художнє зображення радянського часу в сучасній українській літературі розвінчує «совкову» ностальгію, розкриває сутність людини на шляху до вигаданого комунізму, демонструє крах примарного щастя. Письменники проголошують сутнісне – тягар тоталітарної пам'яті несила досі нести Україні, його потрібно позбутися. Інакше колоніальне минуле тягтиме до знищення. На жаль, якраз це довела російська воєнна агресія, особливо повномасштабне вторгнення в Україну 2022 р. Новітню війну супроводжують гасла і символіка СРСР, а ще імперсько-фашистські ідеї стирати з лиця землі все українське. Виборювати свободу Україні доводиться тепер надвеликими втратами.

Сучасні автори формують великий пласт літературної пам'яті про радянське минуле: пояснюють комплекси і травми суспільства, передають атмосферу часу, увиразнюють конфлікт людини й тоталітарного режиму, надають певного значення місцям пам'яті та образам повсякдення. Ці чинники потребують широкого обговорення в літературознавчих студіях.

Пам'ять як процес відображення досвіду людини давно цікавить науку. Історики Ян Ассман, П'єр Нора та літературознавці Астрід Ерль, Ансгар Нюннін сформуливали основи теорії пам'яті і вказали шляхи до подальших дискусій. Українські дослідники активно займаються специфікою тоталітарної пам'яті, яка пов'язана з реабілітованою історією, культурою та посттравматичною психологією. Т. Гундорова, Т. Гребенюк, О. Ковацька, Я. Поліщук, О. Пухонська, С. Філоненко, Р. Харчук та інші виявили художні і світоглядні процеси в літературі пам'яті, сформуливали розуміння травми спогаду, історичної пам'яті, національної ідентичності. Велику увагу науковці звертають на такі літературознавчі категорії, як авторська поколіннєвість та автобіографічність.

Сучасну українську літературу представляють три покоління письменників, які добре охарактеризувала О. Пухонська: 1) “найстарше покоління із безпосереднім травматичним досвідом тоталітарної пам'яті”; 2) “середнє покоління перехідного часу, вихованого як на травматичному досвіді батьків, так і на досвіді кризи власної ідентичності в умовах



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

культурної й інтелектуальної стагнації»; 3) “покоління молодше, яке набуває досвіду тут і тепер – у світі без культурних кордонів, інформаційної всюдоступності, нового новадизму”¹. Такий аналіз категорії поколінь якнайточніше обґрунтовує специфіку бачення минулого, що пов’язане з особистими враженнями і конотаціями.

Наповнення текстів сучасної прози автобіографічністю Я. Поліщук пояснює тим, що “письменники доби Незалежності, будучи обмеженими в пошуку та присвоєнні чужого досвіду, багато уваги концентрують на власному досвіді, проектуючи його на письмо”². Реконструкція такого досвіду актуальна в поясненні конфлікту сучасності з колоніальним минулим, коли письменник доносить світу сутнісне і правдиве, розкриває те, що колись приховувалося або не вважалося цінним.

Авторська поколіннєвість та автобіографізм стали інструментом для дослідження образу часу в романі А. Павловського “Імперія Корського”. У статті розглянуто головні ідеї реконструкції радянського минулого, а саме краху СРСР; виявлено художні риси часу та специфіку покоління переломного періоду; осмислено зображення вільної особистості, формування якої збіглося з розпадом тоталітарної імперії.

Українські письменники, очевидці хрущовської «відлиги», брежнєвського «застою» чи горбачовської «перебудови», демонструють образи, які бачили на власні очі, достовірно відтворюють умови життя свого покоління, відверто розповідають про прагнення людини в обмеженому тоталітарному просторі з антинаціональною, імперською політикою. Ламання доль, контролювання суспільних стосунків, вихолощення релігійних цінностей, тиск на формування свідомості дітей і молоді, примітивізація побуту – все це потрапляє в сюжети новітніх текстів та ілюструє світ героїв, витісняє з пам’яті солодку, наївну тугу за примарним щастям в ізоляції від свободи. Ностальгія за радянським та усвідомлення національної ідентичності несумісні, тож ідеї творів новітньої української літератури – це викриття радянських ідеологічних вигадок, розбирання уніфікованої конструкції «homo sovieticus», застереження від нових загроз тоталітарного впливу.

Тематика сучасної прози про радянське минуле обширна. Автори повідомляють про знакові суспільні події та явища, що підробляла або й зовсім замовчувала комуністична влада (Куренівська трагедія, дисидентство та боротьба з ним КДБ, вторгнення радянських військ у Чехословаччину, війна СРСР в Афганістані, аварія на Чорнобильській АЕС, русифікація України, деградація особистості, яка існувала між ілюзорним та реальним). Однак ще недостатньо художніх текстів, присвячених краху Радянського Союзу, а саме подіям 1989–1991 рр., що пришвидшили світові історичні зміни. У нашій художній прозі відомі кілька романів про витіснення комуністичної

¹ Пухонська О. Літературний вимір пам’яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. С. 9.

² Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. С. 16.

3.4. Доживання радянської імперії: образ часу в романі Андрія Павловського «Імперія Корського»



ідеології з України. Серед них «Кляса» П. Вольвача (2004, 2010), «Іван і Феба» О. Луцишиної (2019), «Імперія Корського» А. Павловського (2020). У «Клясі» розповідається про індустріальний і культурний соціум Запоріжжя наприкінці 80-х рр. ХХ ст., «коли денационалізація та люмпенізація дійшли до свого піку і поступилася місцем перестройці»¹. Якраз тоді почуття свободи замайоріло жовто-блакитними прапорами на площах зросійщеного козацького краю. Герой твору вливається в нову стихію в пошуках національних пріоритетів. «Запоріжжя на шляху до себе» – саме так назвав ці процеси в загальному вимірі боротьби історик Ф. Турченко². У книзі О. Луцишиної розгортаються легендарні події Революції на граніті, «епоха неймовірних політичних зрушень, що перевертає з п'ят на вуха людей від Ужгорода до Харкова, всотуючись у кожну шпаринку буденності, розриваючи звичні зв'язки між людьми, змінюючи ідеали й переконання»³. І П. Вольвач, і О. Луцишина зображують неоднозначні постаті головних героїв (Пашок вільно відчувається в «пролетарських низових тусовках» з п'янками і похміллями, а Іван не має спокою в рідному домі через психологічну травму, спричинену залякуванням і переслідуваннями). Цінність обох романів полягає в історичному контексті – відтворенні революційної обстановки, останніх «конвульсій» Радянського Союзу. Межа між комуністичним тоталітаризмом і омріяною свободою України – період непростий, сповнений контрастів і метаморфоз.

Власне про такий світ пише і А. Павловський. Романтика протестів, внутрішня незалежність, драми особистих невдач, прагнення самовираження і самовизнання – риси покоління, що ламало стару імперію та шукало зцілення від деформацій національної сутності. Автор вважає, що про час, очевидцем якого він був, потрібно писати самому, а не чекати, поки хтось переосмислить через 100 років. Той складний період має відпустити⁴. З огляду на поколіннєвий дискурс радянської пам'яті (за теорією О. Пухонської) А. Павловський належить до письменників «середнього покоління», що знає травми батьків і усвідомлює кризу свого становища. Він народився 1972 р., тож дитинство і юність прийшлися на період «загнивання» та розпаду Радянського Союзу.

¹ Белей Л. Індустріальний «клясицизм» Павла Вольвача // ЛітАкцент. URL : <http://litakcent.com/2010/05/31/industrialnyj-kljasycyzm-pavla-volvacha/#comments> (02.10.2021).

² Турченко Ф. Запоріжжя на шляху до себе... (Минуле і сучасність у документах та свідченнях учасників подій). Запоріжжя : Просвіта, 2009.

³ Рябухіна Ю. «Іван і Феба. Любов, якої не було» // ЛітАкцент. URL : <http://litakcent.com/2020/01/23/ivan-i-feba-lyubov-yakoyi-ne-bulo/> (02.10.2021).

⁴ Чому важливо говорити про 1989–1991 роки? П'ята частина розмови редактора видавництва «Темпора» Андрія Мартиненка і письменника Андрія Павловського. Вид-во «Темпора». URL : https://www.youtube.com/watch?v=csc-dWg8MxE&ab_channel=%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0 (02.10.2021).



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Роман «Імперія Корського» написаний на реальних подіях і має цікаві відверті авторські зауваження. У книзі охоплено останні три роки існування СРСР. Це час, коли на вулицях ще висять комуністичні транспаранти, а відзначення «Дня великої жовтневої соціалістичної революції» вже відбувається скромно¹; коли молодь починає відмовлятися від комсомольських квитків, а з університету ще можуть відрахувати за графіті з козаком та надписом «Ще наша свічка не згоріла!»²; коли офіційним в УРСР ще вважається червоно-синій прапор, а вже відбувається всеукраїнський ланцюг єдності в жовто-блакитних кольорах. Викриття й звинувачення – основні інтонації в розмовах людей в українському місті: «У магазинах нічого немає, продукти по карточках, то хіба це справедливе суспільство?»³; «За що вбивали наших хлопців в Афганістані? <...> Залізи в чужу країну – це не “долг”, це окупація! <...> А Чорнобиль?»⁴. То час виявлення страшної правди про злочини КДБ, знецінення фейкових героїв, відновлення української історії. Новими інтонаціями в романі наповнюється індивідуальне й повсякденне, наприклад, можливість переглядати закордонні фільми у відеосалонах: «Нарешті можна подивитися, як це красиво роблять цивілізовані люди. Що при цьому говорять, куди дивляться, курять після сексу чи п’ють чай із лимоном»⁵. Емоційна риторика мови твору, як і описи навколишнього середовища та внутрішнього світу людей, повно передають темп і настрій часу.

Місце подій – Львівщина та частково Чернівці, Київ, Полтавщина, а також міста радянських Балтійських республік. У центрі уваги – рідне містечко Корського, такий собі провінційний Васбург. Знакові події, що швидко розвиваються, натякають на місто Стрий, де народився сам письменник. У творі йдеться про перше встановлення в українському місті за існування СРСР жовто-блакитного прапора. Насправді це відбулося якраз у Стрию 14 березня 1990 р.

Зосередження уваги на вигляді радянського Львова дуже точно передає тенденційну атмосферу минулого: «На вулиці Миру на одному будинку плакат проголошував, що ми живемо у країні соціальної справедливості, а на протилежному гриміло “Слава КПРС!”. На Городоцькій біля цирку все було завішено кумачами, портретами вождів та іншою атрибутикою такого штибу»⁶. Біля магазинів черги – «голови яких закінчуються прилавком, за яким продавчині лякають і гіпнотизують своїх жертв»⁷. Поєднання пафосу й сірої буденності виявляє очевидність антилюдської сутності в СРСР.

¹ Павловський А. Імперія Корського. Київ : Темпора, 2020. С. 50.

² Там само. С. 106.

³ Там само. С. 60.

⁴ Там само. С. 61.

⁵ Там само. С. 274.

⁶ Там само. С. 18, 19.

⁷ Там само. С. 19.

3.4. Доживання радянської імперії: образ часу в романі Андрія Павловського «Імперія Корського»



Головний герой Андрій Корський – активний, начитаний і талановитий юнак, який провалив іспити до університету, не може нормально працевлаштуватися, реалізує себе як може у «совковому» світі з обмеженими правами і примітивним побутом. Андрій налаштований нищити всередині радянське (прапори, пам'ятники, вінки на військовому цвинтарі «асвабодітелі»¹, а також усі «совкові» стереотипи). Усвідомлення себе частиною «історичної спільності – радянський народ»² – шквал самоіронії і самосарказму. Розваги, робота на взуттєвій фабриці, де шиють «жіночі, кольору малечих шмарклів, капці та китобійні чоловічі черевики»³, спілкування з друзями і малознайомими людьми, пошуки кохання супроводжуються брутальною невгамовністю, задержуваністю та вживанням алкоголю. Після однієї з бійок Андрій потрапляє до лікарні і специфічні чоловічі радощі, наприклад, уживання одеколону «Жасмін» і «Русский лес» сприймає як належне. Однак саме деградація оточення спрямовує героя на пошуки достойних умов життя. Цінностями для хлопця стають сутнісні речі, певною мірою символічні, – книги й ножі. То ознаки суперечливої доби, в якій ще існує повсякденна нав'язливість комуністичних ідей, але вже відчувається дух свободи.

Часопростір у романі вигідно охоплений важливими подіями, що відбуваються у знакових місцях. Львів для юнака в якийсь момент відкривається несподіваними, але бажаними картинками. Ідеться про масову маніфестацію на підтримку Української греко-католицької церкви. Набір риторичних речень створює емоційний заряд у потоці думок: «Як сталося, що триста тисяч людей в унісон співають заборонені пісні, які я ніде не чув? За ці пісні саджали в тюрми, а вони їх знають напам'ять. Я зрозумів, що радянська влада – це ілюзія, міф, примара. Невже насправді ніякої влади у них не було?»⁴. Якраз тоді у Чернівцях уперше відбувається фестиваль української естрадної пісні «Червона Рута». Цей яскравий факт чітко виявляє дух часу. У містечку Андрія мораль «совка» зухвала і груба, що помітно в забороні начальника цеху їхати на «танцюльки і пісеньки»: «Яка ще “Червона Рута”, якщо Івасюк давно повисвся? <...>»⁵.

Останні дні Радянського Союзу асоціюються з існуванням Корського в соціальній порожнечі. Світ хлопця – це така собі імперія, в якій безликість має виродитися, не витримавши конкуренції зі світлими прагненнями, сміливими ідеями, поривом до свободи і правди. Можливість організовано спалювати червоні прапори по місту надихає Андрія, тихий, але яскравий протест йому подобається. То своєрідна гра з певною задумкою, розподілом ролей, прокладанням маршруту, дотриманням правил. Група паліїв – не

¹ Павловський А. Імперія Корського. Київ : Темпора, 2020. С. 74.

² Там само. С. 21.

³ Там само. С. 24.

⁴ Там само С. 26.

⁵ Там само. С. 28.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

політична організація. Це звичайні парубки, яким набридло жити при владі комуністів. Червоні прапори для них є «окупаційними символами». Авторський задум якраз і полягає в зображенні очевидного народного вибуху, насамперед молодіжного.

Андрій Корський – представник покоління, враженого комуністичним насиллям, але й зарядженого ідеєю позбутися «совка» в усіх його проявах. «Штормові» настрої передано суперечками серед молоді з проукраїнською і проросійською позиціями. Аргументи на користь української культури, літератури, освіти та історії прямі й відверті: «А *“загадкова російська душа”* – це всього лиш похмілля пропитих мозгів. А наші селяки обмоскалюються через шкурні інтереси»¹; «<...>Коли були Толстой і Достоевський, українська мова була взагалі заборонена. <...> Заборонена російськими високодуховними алкашами дуже багато разів»²; «У вас немає своєї культури, все запозичене і в когось украдене»³. Автор демонструє конфлікт інтересів, явно перебуває на боці прихильників вільної України й заохочує читача до критичного мислення.

Радикальність рішень і вчинків молоді поєднані з романтикою подорожей і пригод: відвідування з бандерівськими прапорами радянської столиці Латвії, щоб полякати її російськомовних жителів; волення «Піду втоплюся у річці глибокій» на першому фестивалі української естрадної пісні; арешт під час поїздки до Полтави на святкування Дня народження Степана Бандери; вигадування конспіративних псевдо для учасників групи. Піднесено розповідається про встановлення жовто-блакитного прапора у Васбургу. Особливо вражає емоційний момент – над містом пролетів журавлиний ключ і саме над вежею прийняв форму тризуба. Стан очевидців дуже точно передає їхній душевний порив, щастя і віру у справу: «*Це диво! Таке неможливо підлаштувати! Така прикмета – це в буквальному розумінні знак із неба <...> Перший офіційний прапор у державі, якої ще немає, – і над нами летить журавлиний ключ у вигляді тризуба*»⁴.

Рішучість і впевненість молодих борців за національну свободу поєднується з їхніми особистісними зламами – випивкою, гульбищами, заграваннями, сексом. Зрозумілою стає емоційна нестримність звичайних хлопців у жорстких реаліях. Людина в умовах тоталітарного управління її мисленням, душею й тілом натикається на важке розчарування. Так самопоглинаються імперія державна та імперія особиста. Авторський задум полягає в тому, щоб чуттєво вмотивувати безвихідь у великому світі. Герою спадає на думку: «*Моє місто стало мені замалим, а імперія хоч і велика, але нудна й потворна, а більше звідси немає куди подітися*»⁵.

¹ Павловський А. Імперія Корського. Київ : Темпора, 2020. С. 90.

² Там само. С. 91.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 155.

⁵ Там само. С. 421.

3.4. Доживання радянської імперії: образ часу в романі Андрія Павловського «Імперія Корського»



Безславно зникає Радянський Союз. Переворот у Москві 21 серпня 1991 р. зображено стисло й точно, мов слайди кінохроніки. Події того часу сприймаються як закономірність: «<...> *Тріщать і валяться стіни імперії. Вона була гнила, корумпована й нездатна себе захистити*»¹. Образ часу в романі – уособлення життя ровесника епохи, частини великої імперії, що розпалася.

«Імперія Корського» – книга про минуле, в якому закладається шлях до здобуття незалежності України. Події створено на реальній основі, а герої мають прототипів, тому атмосфера радянського повсякдення і характер громадянського руху емоційні та достовірні. Авторський стиль привертає увагу поєднанням контрастів, вдумливими судженнями, неприкритими (на межі фолу) розповідями про буденність, дотепною сатирою та гумором, глибинним ліризмом.

Важливо сприймати минуле через авторський досвід пережитого. Переосмислення існування людини в СРСР, аналіз подій безпосереднім учасником яких був письменник, проникливі, щирі і правдиві. Художнє трактування ідеї відновлення української державності в умовах тоталітарної кризи не перебільшене і не прикрашене. А. Павловський щирий у художньому втіленні своїх спогадів, інтимні і громадські інтереси представляє в єдиному цілому – реабілітованій пам'яті. Автобіографічність твору не обмежена часовими рамками, вона збагачує уяву читача будь-якого покоління. Проблеми, порушені в романі «Імперія Корського», цікаві й сутнісні в утвердженні національної самосвідомості, особливо в час війни, коли на очах усього світу розпадається остання російська імперія.

¹ Павловський А. Імперія Корського. Київ : Темпора, 2020. С. 452.



3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської

Актуальною для світосприйняття сучасної людини вважаємо думку Н. Маньковської про те, що «люди змушені шукати щось нове в минулому, бо розчаровуються в естетиці теперішнього, яке їх не влаштовує»¹. Постмодерністський світогляд подарував мистецтву поняття «світ як хаос», «...» «колаж», «нарація», «компіляція», «дискретність»² та ідею «минулотеперішнього»³. Подібні трансформації сприяли появі літератури, покликаної на переосмислення минулого. Реципієнту стає цікаво осмислити історичний процес, аби ліпше зрозуміти проблеми сьогодення.

Письменник, пропонуючи реципієнтам своє уявлення про певні історичні події, частково перебирає на себе роль учителя-історика. У художній літературі історія отримує «умовний спосіб», який функціонує як дидактична пересторога читачеві: «формула “що було б, якби ...” перетворюється на пересторогу читачеві «...» “що буде, якщо...”»⁴.

Письменник, який пише художні твори на історичні теми, стає активним учасником історико-педагогічного процесу. Відтак виникає потреба дослідити мистецьке переосмислення історичних подій, які стали знаковими для певного періоду розвитку людства взагалі або окремої країни зокрема.

Теоретичною основою для дослідження є наукові праці вітчизняних та білоруських літературознавців, які розробляли питання історичної пам'яті, досвіду, сучасне переосмислення минулого та наративів у літературі. Теорію літератури взято за П. Білоусом. До питань суб'єктивної реконструкції історії, структури та філософського підґрунтя таких дискурсів зверталися А. Аністратенко та О. Поліщук.

До творчості Людмили Рублевської зверталися такі білоруські літературознавці, як І. Говзич, М. Рак та Н. Лисова. Деякі історичні відомості почерпнуто з «Енциклопедьї гісторьї Беларусі».

Головна мета цієї праці – дослідити мистецьку реконструкцію

¹ Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Старобільськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2016. С. 11. URL : https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Polischuk_O_L_Disertatsiya_na_zdobuttya_naukovogo_stupenya_kandidata_filologichnikh_nauk.pdf.

² Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. С. 244.

³ Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Старобільськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2016. С. 11 URL : https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Polischuk_O_L_Disertatsiya_na_zdobuttya_naukovogo_stupenya_kandidata_filologichnikh_nauk.pdf.

⁴ Аністратенко А. В. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика : монографія. Чернівці : БДМУ, 2020. С. 124–125. URL : http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/dis_Anistratenko.pdf.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



історичного розвитку в романі Л. Рублевської «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію». Керуючись науковою значущістю поставленої мети, дослідження зумовлює виконати такі завдання: 1) аналіз досліджень, дотичних до теми пропонованої статті; 2) аналітичне осмислення роману-інструкції та систематизація спостережень і висновків; 3) узагальнення осмислення твору в контексті творів подібної проблематики, окреслення перспективи майбутніх досліджень.

Із приходом постмодерністського світогляду виникає суб'єктивне перестворення історії у творах художньої літератури. Сюжети історичних творів відрізняються дуальністю: реципієнт підсвідомо порівнюватиме реальний та художній світи, «адже знання про історичні події, що мали дійсне місце й час у Поточній Реальності (*у реальному світі*. – Д. Р.), завжди присутні у свідомості людини»¹. У таких творах аналізу піддають минуле як причину, а отже, і сучасне як його наслідок та звернення до можливого майбутнього. Основним засобом моделювання історичного простору стали симулякри – за визначенням Ю. Коваліва, «свідоме відтворення фантазму, тобто невисловленого й не представленого образу, інстинктивно утвореного з імпульсів; точна копія за відсутності оригіналу, ілюзорність ідентичності першоджерела та його наслідування»². Наприклад, речі, будівлі, техніка, які передають дух епохи чи країни, але не існують/існували насправді, а лише відображають якусь загальну модель-оригінал; квазілисти, псевдодокументи та решта вигаданих «підтверджень» правдивості тощо.

Однак «у ХХ ст. <...> у зв'язку зі становленням тоталітарних режимів у Європі практикою “переписування” історії <...> численні виклади історичних подій <...> все більше тяжіють до міфологізації <...> та спостерігаються численні стилізації»³. Однією з мітологем, яка побутує в Східній Європі, є дух руїни – «особливого саду колишнього буття», «світу в руїнах»⁴. Явища індивідуальної пам'яті в історичних творах часто можуть метафорично розширюватися до явищ колективної пам'яті. Як приклад такого процесу, можна навести заувагу А. Аністратенко: «...М. Поллак у творі “Мрець у бункері. Історія мого батька”. <...> Австрійський письменник звертається

¹ Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Старобільськ: ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2016. С. 113. URL: https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Polischuk_O_L_Disertatsiya_na_zdobuttya_naukovogo_stupenya_kandidata_filologichnikh_nauk.pdf.

² Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-укладач. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 393, 394. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat2/mode/1up?view=theater>.

³ Аністратенко А. В. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика: монографія. Чернівці: БДМУ, 2020. С. 32. URL: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/dis_Anistratenko.pdf.

⁴ Там само. С. 43.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

до <...> персональної історії, яка завдяки множинності віддзеркалюється в історії нації»¹.

Яскравим проявом сучасної історичної прози є твір «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» білоруської письменниці Людмили Рублевської. Саме авторське визначення жанру – роман-інструкція – уже готує реципієнта до дидактизму, вказівок, рекомендацій тощо. Твір умовно поділений на дві частини (відповідно, перша побачила світ 2008 р. у випуску № 33 журналу «Дзеяслоў», друга – в № 34). У вступі нас знайомлять з омріяною державою – Альбарутенією (лат. *Alba Ruthenia* «Біла Русь»). Загалом у Мінську з двох мільйонів мешканців «альбарутенців» виявилось лише п'ятеро. Далі наратор, Руслана Полинська, починає змальовувати портрети основних персонажів.

Першою перед нами постає Даділа (Дар'я) Семенівна Крашинська. Її першим спогадом був рев водопровідних труб, блякло-зелені шпалери та незнайомий чоловік: «...Яна так і не навучылася вымаўляць слова “тата”»*. Дочку теж вона вирішила народити, наймеш потерпівши від «патріархального ладу», тобто без батька. Символічно, що її професія, фарбування тканин, пов'язана з хімією, адже весь сюжет надалі обертатиметься навколо хіміка. Потім нас знайомлять з Генусем, який став модератором популярного білоруськомовного сайту. Макс вивчився на історика, працює в архіві, має свою рубрику на сайті Генуса. Єдрусь був рокером. П'ятим діячем була, власне, студентка архітектурного факультету Руслана Полинська (потім переведеться на філологічний). Про науковця часів сталінських репресій, генія хімії Валер'яна Івановича Соколовича вперше дізнаємося із розповіді Розалії Іванівни Самлевич. Вона змальовує його як негідника, стукача, пристосуванця і звинувачує в смерті діда. Однак реципієнт протягом твору поступово переконається в протилежному. Він, Валер'ян, єдиний проголосував проти звільнення професора Л. Нечипаровича. Його за щось кохає студентка Антоніна. А потім узагалі виявляється, що його лише використовують як об'єкт, на який можна перевести ненависть. НКВС намагався зробити з нього образ «донощика», тому прив'язав його до крісла та «експериментує», чи поб'ють його ж колишні друзі, якщо їм сказати, що це він на них «доніс». Імовірно, причиною біфуркації є мученицька смерть єпископа Михаїла, свідком якої став хімік, тому всі подорожі в минуле приводять до нього. Точкою ж біфуркації є 1933 рік, куди мандрувала п'ятірка «альбарутенців» (а до них – Розалія).

¹ Аністратенко А. В. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика : монографія. Чернівці : БДМУ, 2020. С. 226, 227. URL : http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/dis_Anistratenko.pdf.

* ...Вона так і не навчилася вимовляти слово «тата». Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 19. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



У творі час від часу з'являються симулякри енциклопедій, статей, щоб «підтвердити» реальність віртуального світу альтернативної історії: «Сакаловіч ягонае прозв'яшча... Нават у энцыклапедыях дасюль ёсьць»*, «Шкада, у энцыклапедыях не прынята дадаваць да навуковых званняў слова “даносчык”. Значылася толькі: “Нарадзіўся ў 1890 г. у г. Менску. З сям'і артыстаў. <...> Час і месца сьмерці невядомыя”** (Квазіенциклопедична статтяпропрофесора В. Соколовича, – авт.), «Затое Міхаіл Дармідонтавіч Трусік згадваўся – у “Энцыклапедыі БССР”»***. Викликають інтерес і спонукають до роздумів думки, які вони висловили після того, як забрали В. Соколовича в майбутнє, це роздуми про багатоваріантність історії, паралельні світи, «тінь» (залишковий слід) історії, самоорганізацію історії. З їхніх думок про те, що ж може передбачити вчений, коли повернеться в минуле, можна дізнатися, які події, на їхню (або авторську) думку, є важливими для історії Білорусі: Друга світова війна, смерть Сталіна, возз'єднання Східної та Західної Білорусі, загибель Я. Купали, Хатинь, Чорнобиль.

Цілісний аналіз твору дає можливість виділити кілька моментів, на яких фокусує увагу авторка. Як було зазначено, традиційна для альтісторії недовіра до історії. Коли Макс шукав у інтернеті звістки про прецеденти подорожей у часі, то не знав, як відрізнити фантазії журналістів від реальності. У романі можна також почути «інвективні» зауваження щодо самої історичної науки: «Закахаўся ў старую дзеўку Кліа, музу “навук гістарыйскіх”, на самыя вушы. Ды ці дзеўка яна? Ці не самадайка? Калі падумаць, гвалцілі яе на яго вачах заўзята, хто толькі хацеў. І працягваюць...»****. На диво, думки про недовіру до документів та свідчень сучасників висловлює саме історик Макс, а намагаються йому хоч трішки заперечити Руся, Генусь та Даліла. У творі також побічно згадано про радянські фікції щодо білоруської історії. Наприклад, коли професору історії БДУ Люціяну Нечипаровичу дорікають за «неправильні лекції»: «Якое асобнае княства з беларускай мовай у якасьці дзяржаўнай? Беларусы пачаліся пасья кастрычніцкай

* Соколович його прізвище... Навіть в енциклопедіях досі є. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію. // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 32. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Шкода, в енциклопедіях не прийнято додавати до наукових звань слова «донощик». Зазначено тільки: «Народився в 1890 р. в м. Мінськ. У сім'ї артистів. <...> Час і місце смерті невідомі». Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 32. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***Зате Михайло Дормидонтович Трусик згаданий – в «Енциклопедії БРСР». Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 47. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

****Заковзався у стару дівку Клію, музу «наук історичних», по самі вуха. І чи дівка вона? Чи не повія? Якщо подумати, гвалтувати її на його очах завзято, хто тільки хотів. І продовжують... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 49. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

*рэвалюцыі»**. Знаково, що В. Соколович, коли з'явилася можливість, ризикнув передати за кордон для публікації саме книгу про справжню історію Білоруси, яку написав покійний академік Л. Нечипарович.

Як і було очікувано, минуле змінити неможливо, бо *«сьмерць кожнаму прапаноўвае сваю галінку»***. (Гілка в тексті стала причиною смерті). Минуле пручалося незваним гостям, намагалося від них позбутися: *«Яго проста нейкая неадольная сіла выціснула назад, бы кроплю алею з халоднай вады»****. Не дивно, що Руслана зробила такий висновок наприкінці твору: *«Ясна, што зьмяніць мінулае немагчыма. Нават галінку ігрушы не адпілуеш. Будучыню – можна»*****.

Досить іронічними є зауваги щодо майбутнього. Наприклад, коли комісар Максим Кречат розмірковує про надмірну жорстокість енкаведиста Модеста Касіянова, то кидає таку фразу: *«Нібыта такая навука спатрэбіцца ў той будучыні, якую яны рыхтуюць, дзеля якой гатовы памерці»******. А й справді, хіба в незалежній Білорусі знадобиться наука про катування та допити? Як зазначає хімік: *«...Тое, што пачалося ў мой час, відаць, працягвалася досыць доўга. Пасьля першай сотні тысяч трупаў сьмерць робіцца механічным пра-цэсам...»******. І лише на відстані стає помітно, яку химерну споруду побудували кати. Загалом протягом твору можна порівняти минулі політичні реалії Білоруси із сучасними. *«Што? Падобна на ваш час? Віншую...»******, – зауважує Валер'ян. Твір є іронічною інвективою на сучасне білоруське суспільство. Як зазначає олігарх Амар: *«Я ведаю – нават прафесары вашыя ня могуць набыць і самай маленькай кватэры, а хто яшчэ паважаней павінен быць, чым настаўнік? Пакуль сярод вас*

* Яке окреме князівство з білоруською мовою як державною? Білоруси почалися після Жовтневої революції. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 51. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Смерть пропонує кожному свою гілку. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 36. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

*** Його просто якась непереборна сила витиснула назад, ніби краплю олії з холодної води. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 41. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

**** Зрозуміло, що змінити минуле неможливо. Навіть гілку груші не спилати. Майбутнє – можна. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 104. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***** Ніби така наука знадобиться в тому майбутньому, яке вони готують, задля якого готові померти. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 43. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***** ..Те, що почалося в мій час, видно, тривало досить довго. Після першої сотні тисяч трупів смерть стає механічним процесом... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 31. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***** Що? Схоже на ваш час? Вітаю... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 36. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



*жывуць такія, што <...> гандлююць сваёй зямлёй – яе будуць скупляць»**.

Як і в решті постмодерністських історичних творів, у цьому романі можна простежити мітологему втраченого саду. «*Было невыносна цяжка... Але з крыві і гразі паўстала Беларусь, – пише Л. Рублевська. – <...> А потым... А потым былі гады волі і веры, якія паступова змяніліся на адчуваньне, што сядзіш у палонцы, вада ў якой наволі замярзае, ператвараецца ў лёд, і вось-вось абхопіць цябе цьвёрдымі халоднымі абцугамі, і згасіць апошнюю жарынку жыцьця...»**.* Певні сліды «втраченого саду» можна побачити в жертвних «небіжчыках»: у творі згадано, що раніше вірили, що щоб якась споруда міцно стояла, то її мають «підтримувати небіжчыки», замуrowані заживо. І наведено приклад німецького містечка Галле, де 1843 р. пропонували в підмурок мосту покласти живе дитя. Загалом тема жертвовного дитя присутня протягом усього твору. «*А фалькларысты лічаць гэтую песьню водгукам звычай прыносіць у ахвяру новаму мосту жывое дзіця»***,* – зазначає наратор, коментуючи середньовічну пісню¹. Жертвоне дитя – ремінісценція «втраченого саду»: дитя лише з'явилося на світ, йому б теж рости, квітнути, радіти, але воно стало втраченим (мертвим).

Травматизованими для авторки є спогади про білоруську національну історію. Національна ідея проявляється у творі у вигляді «білорущини»² – у білоруській мові, культурі, звичаях, традиціях тощо. З нею ми стикаємось із самого початку твору: «*І кроў – паласою – на белым...»****.* Не важко тут побачити біло-червоно-білий стяг (червона полоса на білому) – «білоруську національну символіку»³. Та й В. Соколович до Альбарутеніі прийшов через місцевого білоруського лірника, який співав про рицарів, королів, дам,

* Я знаю – навіть професори ваші не можуть придбати і найменшої квартири, а хто ще поважніший має бути, ніж учитель? Поки серед вас живуть ті, хто торгує своєю землею – я буду її скуповувати. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 84–85. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Було нестерпно тяжко... Але з крови і багна повстала Білорусь. <...> А потім... А потім були роки волі і віри, які поступово змінитися на відчуття, що сидиш в ополонці, вода у якій поступово замерзає, перетворюється на лід, і ось-ось охопить тебе твердими холодними кліщами, і погасить останню жаринку життя... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 40. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

*** А фольклористи вважають цю пісню відгуком звичаю приносити в жертву новому мосту живе дитя. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 70. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

¹ Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 70. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

² Гоўзіч І. М., Рак М. С. Жанравая стратэгія творчасці Людмілы Рублеўскай // Труды БГТУ. 2016. № 5 (187). С. 193. URL: <https://elibrary.belstu.by/bitstream/123456789/20450/1/0190-0195.Houzich.pdf>.

**** І кров – полосою – по білому... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 19. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

³ Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : ў 6 т. Т. 1. / рэдкал. : М. В. Біч і інш. ; прадм. М. Ткачова ; Маст. Э. Э. Жакевіч. Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 1993. С. 391.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

гордість, гідність. І юнак усвідомив, що йдеться саме про його народ. Власне, «білорущина» присутня потягом усього твору. Вона нам з'являється у вигляді біло-червоно-білого стягу, гербу «Погоня», БНР тощо: *«УБНР чалавек, пахаваны тут, працаваў міністрам асьветы. Напісаў першы падручнік па неарганічнай хіміі на беларускай мове. <...> І вось – сьціплы крыжык з бел-чырвона-белай стужачкай...»**, *«Белабровы затрымаўся позіркам на Едрусевай гітары (адной з трох) – на ёй красавалася налётка з Пагоняй»***. Як зазначає М. Рак, *«Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію»* – це «мистецька реконструкція трагічних подій, що ледь не призвели до винищення білорущини»¹.

Загалом у романі тема Альбарутенії (себто рідної землі) щільно переплітається із образом жертвоприношення, жертви: *«Альбарутенії позірк, як рана, гарачы, / Сонца мае... Ты забіла мяне, як ягня / На ахвярніку белым...»****. До того ж і серед сучасних «альбарутенців» немає єдиної думки щодо свого історичного минулого та політичного майбутнього. Як ставитися до білорусів, які співпрацювали з нацистами? А як ставитися до червоних партизанів? Яку державу варто побудувати? Демократичну? Національну? Тоталітарну? Через «плюралізм» думок, власне, компанія і посварилася. Вони згодом ще встигнуть посваритися через релігійні конфесії. Однак безперечно, що вони всі згуртовані довкола Альбарутенії.

Наскрізними для всього твору є доля рідної мови. Не важко простежити переживання авторки. Сьогоднішнє суспільство її, білоруську мову, несправедливо цурається, а все пов'язане з нею маркує як «провінційне», «маргінальне» або «політичне»: *«Адразу было сьмешна – купка фанатыкаў перабрэхваецца на “мове”, хто з іх большы патрыёт...»*****, *«Марь-Ванна, а Руслана снова сказала на “кровать” – “ложка”!»****** *«А чаму размаўляеце па-*

* У БНР людина, похована тут, працювала міністром освіти. Написав перший підручник неорганічної хімії білоруською мовою. <...> І ось – невеликий хрестик з біло-червоно-білою стрічкою... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 45–46. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Білобровий затримався поглядом на Едрусевай гітарі (одній з трьох) – на ній маячила наліпка з «Погонєю». Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 55. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

¹ Рак М. С. Раманы Людмылы Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» і «Сутарэнні Роомула» як мастацкі дыялог з постмадэрнізмам. Весці БДПУ. 2019. № 2. С. 170. URL : <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/43945/1/120192168.pdf>.

*** Альбарутенії погляд, як рана, гарячий, / Сонце моє... Ти вбила мене, як ягня / На жертovníку білім... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 19. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

**** Спочатку було смішно – купка фанатиків передражнявалися на «мові», хто з них більший патріот... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 22. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***** Мар-Ванна, а Руслана знову сказала на «кровать» – «ліжка»! Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 26. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



*беларуску? Звычайна аматары інтэлектуальных кніжак пазьбягаюць усяго, што можа даць намёк на іх... правінцыйнасьць, скажам»**. Батьки Руслани не можуть віддати їй в білоруськомовний клас, оскільки в державі «вільний вибір мов». Не дивно, що потім в університеті вона почала писати вірші російською. *«Сказана – хочаш даведацца, чья ў краіне ўлада, паслухай, на якой мове вучаць дзяцей у школах»***, – спостерігала Руслана¹. Не дивно, що міліціонери сприймають білоруську мову як політичний маркер.

Найгірше, що таке вже триває сотні років. Ще з часів, коли В. Соколович був дитиною. Бабуся сварила його, щоб він не розмовляв «грубою говіркою», тобто білоруською мовою. Не важко здогадатися, чому тоді він соромився говорити «по-мужицьки» і на людях переходив на російську, польську чи латинську. Однак, на диво, юнак згодом зміг подолати супротив суспільства і почав читати лекції з неорганічної хімії білоруською мовою, хоча його не раз сварили. Та й комсорг університету називав короткозорими студентів, які захищають білоруськомовні лекції. Білоруський вундеркінд Павло Налецький, який зміг вивчити шість мов (іврит, польську, російську, німецьку, латинську, грецьку), але не білоруську, від якої *«належала як мага хутчэй пазбавіцца, каб не выклікаць насъмешак адукаваных людзей»**** *«Беларусу адзін аднаго пакрыўдзіць – як перад чужым прагнуцца. На раз. “Ну што у нас за нелепый язык? “Як”, “як”... Смешно! Вотурусских – “как”, “как”! Кр-расота!”»*****, – підсумовує Руслана². Ба більше, через сто років ситуація, певно, лише погіршилася: *«Такіх, што размаўляюць па-беларуску, а не на “нормальным языку”, тут няшмат. На вуліцах гэтага гораду вы рэдка пачуеце беларускае слова»******.

* А чому розмовляєте білоруською? Зазвичай аматори інтелектуальних книжок позбуваються всього, що може дати натяк на їхню... провінційність, скажімо. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 28. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Сказано – хочеш дізнатися, чия в країні влада, послухай, якою мовою навчають дітей у школах.

¹ Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 34. С. 16–105, 48. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11613>.

*** Потрібно якомога швидше позбутися, щоб не визвати сміх в освічених людей. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 39. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

**** Білорусу один одного скривдити – як перед чужим прогнутися. На раз. «Ну що за у нас за дурна мова? “Як”, “як”... Смішно! Ось у росіян – “как”, “как”! Кр-раса!»

² Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 34. С. 16–105, 48. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11613>.

***** Таких, що розмовляють по-білоруськи, а не «нормальним языком», тут небагато. На вулицях цього міста ви рідко почуєте білоруське слово. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 34. С. 16–105, 30. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11613>.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Можна підсумувати, що мова є одним із головних проявів «білорущини». Це можна помітити навіть з того, що коли В. Соколовича запитати про країну, яка перестала бути Альбарутенією (себто Білоруссю), то говорить саме про відсутність живої білоруської мови (замість якої прийшли російська, польська, англійська) та літератури.

Невеличкою відлигою для білоруської мови, як бачимо з твору, стали перші післяреволюційні роки (20–30-ті рр. ХХ ст.): *«Такія ж сялянскія сыны задумалі стварэнне акадэміі і універсітэту – у якіх гаварылася б на мове тутэйшага людз»**. А потім *«уведзеная “наркомаўка” – плаўнае, сьпеўнае, натуральнае гучаньне мовы скасаванае, беларускі правапіс павінен быць як мага больш набліжаны да расейскага... Каб пасья мовам лягчэй было зьліцца»***. Варто зауважити, що сам твір Л. Рублеўска напісала не радянським (чи пострадянським) офіційним правописом, а правописом Броніслава Тарашкевіча, створеного 1918 р., хоч і з деякими відступами. *«Мову “наркомаўкай” скалечылі. Хто праз сто гадоў здагадаецца, што ў сьпявучым беларускім слове “сьнег” стаяў мяккі знак?»**** – риторично запитує авторка¹. І додає Єдрусь, перелічуючи злочини радянської влади: *«Нават граматыку скалечылі, каб бліжэй да расейскай мовы»***** Чи не відлунне «втрачений сад» і тут? Певно, що так.

У творі часом бувають паралелі до «російського»: *«У пачатку мінулага стагоддзя ангельскія “жаўранкі” – беспрытульні расьпявалі яе [песьню] на вуліцах, як расейскія – “Разлуку”...»******. Можливо, частина такі звернень зумовлені спробою пояснити деякі поняття через більш відомі образи: *«Думаець, здарма называецца месца, з якога пачынаўся горад – дзядзінец,*

* Такі ж селянські сини задумали створити академії і університети – у яких говорили б мовою місцевого люду. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 40. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

** Введено «наркомівку» – плавне, співоче, натуральне звучання мови скасовано, білоруський правопис має бути якомога більше наближеним до російського... Щоб потім мовам було легше злитися. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 42. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

*** Мову «наркомівкою» скалічили. Хто через сто років здогадається, що в співочому білоруському слові «сніг» стояв знак м'якшення?

¹ Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 74. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

**** Навіть граматику скалічили, щоб ближче до російської мови. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 16–105, 46. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>. С. 42.

***** На початку минулого століття англійські «жайворонки»-безпритульні розспівували її [пісню] на вулицях, як російські – «Розлуку»... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 70. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



парасейску – «дитинец»?»*. Оскільки російське слово «дитинец» має більш очевидну внутрішню форму – «дитя», ніж білоруське «дзядзінец» – «дзіця».

Загалом текст, як і решта постмодерних, є «інтертекстуальним за походженням і словесною формою»¹. Сам твір починається паратекстуальним епіграфом – цитатою з оповідання Руслани Полинської «Магільшчык». Саме її оповідання викладено в п'ятому епілозі. У ньому можна знайти екста імпліцитні покликання на такі твори: репродукція П. Рубенса «Союз Землі і Води», Біблія («Для яе яны назаўсёды – сьцены Іерыхона, вакол якіх нясе свой каўчэг войска дзіўнага племя прыхадняў, і ты адчуваеш: Бог – з імі»**), повість Я. Борщевського «Шляхтич Завальня», казка Г. Андерсена «Снігова королева» («...Можна быць, кожная з іх падсьвядома хоча стаць Гердай, якая вырастоўвае маленькага Кая»***), трагедія В. Шекспіра «Гамлет» («Гамлет, чэрап Ёрыка, декаданс, некрафілія»****) білоруська народна пісня «Купалінка» («Ку-па-лі-інка, Ку-па-а-лі-нка... Цё-омнаая но-очка...»), вірші Я. Купали «Чаго вам хочацца, панове!», «Сваякі», ікона «Моління про чашу», казка О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» («Стараясядзелаўбрунатнайучорныхпалоскі сукенцы, высунуўшы з каўняра тонкую маршчыністую шыю, як чарапаху Тарціла»*****), історична праця Ненія «Historia Britonum» («...Узакратаванай нішы захоўваецца камень Брута»*****), збірник С. Балахонова «Імя грушы», п'еса Арістофана «Лісістрата», троянський цикл («Каб захаваць хоць нешта для нашчадкаў, для тых, хто захоча адкапаць гэтую Трою, засыпаную

* Думаєте, даремно называюць місце, з якога починалося місто – дитинець, по-російськи – «дитинец»? Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 48. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

¹ Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2011. С. 296.

** Для неї вони назавжди – стіни Єрихону, навколо яких несе свій ковчег військо дивного племені прихідців, і тих відчуваєш: Бог – з ними. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 19. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

*** Можливо, кожна з них підсвідомо хоче стати Гердою, яка врятує маленького Кая. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 22. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

**** Гамлет, череп Ёрыка, декаданс, некрофілія. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 24. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>. С. 70.

***** Стара сиділа в брунатній у чорні смужки сукні, висунувши з коміра тонку зморщену шыю, як черепаху Тортила. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 31. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

***** ...У ніші за ґратами зберігають камінь Брута. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 35. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

палітычнымі пяскамі...*)», пісня С. Пакрасса та П. Горинштейна «Красная Армия всех сильнее», роман С. Лема «Солярис», пісню «Рыцар збройны», народна пісня «Запрагайце, хлопцы, коней...», збірник Ф. Богушевича «Дудка беларуская». Авторка не оминула й сучасні віртуальні види мистецтва: відеогри «Tomb Raider», «Counter-Strike», «GTA: San Andreas», «The Elder Scrolls IV: Oblivion». Загалом згадано такі відомі особистості та об'єднання: З. Фройд, А. Моруа, О. Вайлд, Д. Депп, А. Ахматова, Палемон, П. Бреґг, М. Реріх, рок-гурт «Nirvana», Л. да Вінчі, Ж. Кокто, О. Бердслі, І. Севільський, Д. Бонд, С. Далі, А. Гайдар, Блаженний Августин, Етельстан, Д. Кед, Я. Дамель, А. Римша, Й. Ланґбард, В. Ленін, В. Шашалевич, М. Громико, Й. Сталін, М. Горецький, І. Тургенєв, М. Чернишевський, А. Міцкевич, Ехнатон, Нефертіті, Сенека, Нерон, Светоній, Я. Льосік, К. Калиновський, Є. Полоцька, рок-гурт «Tokio Hotel», К. Найтлі, Й. Ґете, Ф. Шиллер, І. Луцевич, М. Кудзелька, А. Астрейко, О. Дудар, Н. Бонапарт, М. Довнар-Запольський, Я. Колас, Ф. Шантир, П. Шукайло, С. Дорожний, П. Глебка, М. Лужанін, А. Александрович, А. Сис, Ю. Антонов, В. де Трасі, М. Пікфорд, З. Позняк, В. Ігнатовський. Тобто, загалом лише в першій частині (62 сторінки) вдалося простежити 88 інтертекстуальних покликань, що свідчить про гіпертекстовий характер твору.

Л. Рублевська, як «наступниця традиції В. Короткевича»¹, особливу увагу приділила його творчості. У романі сказано, що Макс прийшов до Альбарутенії (Батьківщини) саме через твори В. Короткевича. Наявні рецепції: *«Груша на березе Дняпра з прэлюдыі “Каласоў пад сярпом тваім”»*^{**}. (Йдеться про історичний роман «Каласы пад сярпом тваім».) Знаково, що письменниця вирішила підсумувати твір віршем «Амаль хрысціянскі тост за ворагаў»². У цьому немає нічого дивного, адже навіть перший етап у становленні національної історичної прози названо, за поданням білоруської літературознавиці О. Безлепкиної, «Короткевич і компанія»³.

* Щоб зберегти хоч щось для нащадків, для тих, хто захоче відкопати цю Трою, засипану політичними пісками... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 37. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

¹ Гоўзіч І. М., Рак М. С. Жанравая стратэгія творчасці Людмілы Рублеўскай // Труды БГТУ. 2016. № 5 (187). С. 190–194. URL : <https://elib.belstu.by/bitstream/123456789/20450/1/0190-0195.Houzich.pdf>. С. 190.

^{**} Груша на березі Дняпра з твору «Колоси під серпом твоїм»... Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 33. С. 18–79, 35–36. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.

² Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // Дзеяслоў. 2008. № 34. С. 16–105, 89–90. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11613>.

³ Лысова Н. Б. Гістарычная проза Людмілы Рублеўскай: да характарыстыкі жанру // Вестник ПГУ. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. № 10. С. 12–17, 13. URL : http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/1229/1/Lysova_2013-10-p12.pdf.

3.5. Реконструкція трагічних подій білоруської історії у творчості Л. Рублевської



Отже наведений вище аналіз роману-інструкції Людмили Рублевської «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» доводить, що це мистецька реконструкція трагічних подій, які ледь не призвели до знищення білорусщини. У творі паралельно існують два світи: перебіг подій у сьогоденні та події в минулому (період сталінських репресій). У такий спосіб авторка спробувала віднайти «корінь зла» – історичні причини негативних явищ. У творі час від часу з'являються симулякри енциклопедій, статей, книг, щоб «підтвердити» реальність художнього світу. Проблеми білоруської національної історії зображено через сув'язь минулого та сучасного.

Письменниця фокусує увагу реципієнта на таких моментах: доля білоруської мови, культури, національних символів тощо; трагічні обставини, серед яких вимушені жити люди; фальсифікація офіційної історії на догоду ідеології, а різні бачення історичних подій нині стають причиною конфліктів, які роз'єднують білорусів.

У романі тема Альбарутенії (себто рідної землі) щільно переплітається із образом жертви, що є певною ремінісценцією властивої східноєвропейським літературам мітологема втраченого саду. Твір спрямований на те, щоб викрити вади своєї сучасності, та підводить до думки, що змінювати треба саме майбутнє. Роман Л. Рублевської пронизаний інтертекстуальними покликаннями, що провокує реципієнта до більшої інкультурації та до додаткового ознайомлення зі значною кількістю творів мистецтва. Символічно, що минуле («старий світ») «подарувало» нам дитину, немовля («новий світ»).

Перспективним є залучення до аналізу міждисциплінарних підходів (поєднання здобутків та методів літературознавства, історії, психології, філософії тощо), а також залучення більшої кількості творів, пов'язаних з сучасним переосмисленням минулого.



3.6. «Слово дружби»: нереалізований літературний проект

На основі архівних матеріалів реконструйовано один літературний сюжет, що виник наприкінці 1970-х рр. і який віддзеркалює українсько-польські літературні взаємини того часу. Йдеться про збірник під назвою «Слово дружби», який, згідно з видавничим планом львівського видавництва «Каменярь» на 1981 р., мав тоді вийти друком, але через уведення воєнного стану в Польській Народній Республіці наприкінці 1980-го р., так ніколи й не був опублікований, дарма що навіть декларативно, сиріч своєю назвою свідчив про *дружбу народів*.

Машинопис цього збірника зберігся в архіві українського поета й перекладача Володимира Лучука: це окрема тека, що містить не тільки машинопис «Слова дружби», а й інші матеріали, пов'язані з підготовкою цього збірника до друку¹. (Повну назву машинопису див. у прим.²). Докладний зміст цього збірника:

Арк. 1: титульна сторінка;

арк. 2: анотація (російською мовою);

арк. 3–4: «Від упорядника» (вступне слово);

арк. 5–47: «Частина перша» (вірші львівських поетів на польську тематику; персоналії подано за абетковим принципом – від Ростислава Братуня до Марії Хоросницької; загалом 27 поетів, 33 поезії);

арк. 48–102: «Частина друга» (вірші польських поетів у перекладах українською мовою; персоналії, як і в частині першій, подано за абетковим принципом – від Владислава Влоха до Збігнева Януша, за винятком Єжи Плесняровича, вірші якого «З Волині» та «Жешувський пейзаж» відкривають цю частину збірника; загалом 21 поет, 49 поезій);

арк. 103–108: довідки про авторів і перекладачів збірника;

арк. 109–111: «Зміст»;

арк. 112: анотація (українською мовою);

арк. 113: технічна сторінка з вихідними даними.

Окрім цього машинопису, є ще й інші матеріали, а саме:

1. Рукописний зміст збірника. Це чотири розрізнені аркуші, чорнові варіанти з багатьма правками та закресленнями тексту, які, однак, дають змогу простежити різні етапи формування збірника, зокрема добір віршів українських і польських поетів, а також залучення українських перекладачів до праці над поетичними текстами цього збірника.

¹ Збірник «Слово дружби» та інші архівні матеріали // Приватний архів Володимира Лучука. Тека п/н «Слово дружби».

² «Слово дружби : збірник / вступ, упоряд. і ред. Володимира Лучука. Львів : Каменярь, 1981. 113 пронумерованих аркушів».



2. Машинописний список польських авторів у колективному збірнику «Слово дружби» (окремий аркуш) (особливості тогочасної транскрипції імен збережено): Єжи Плеснярович, Владислав Влох, Ян Григель, Адам Децовський, Збігнев Доміно, Броніслав Дрия, Веслав Зелінський, Казимеж Івоссе, Анна Крида-Борейко, Тадеуш Кубас, Веслав Куликовський, Йозеф Куриляк, Франтішек Липинський, Роман Лис, Богдан Лебль, Веслав Нємцевич, Тадеуш Пекло, Марек Пенкала, Тадеуш Сокул, Єжи Януш Фонфара, Збігнев Януш.

3. «Від упорядника» (два нумеровані аркуші). Це доопрацьований, а відтак *авторський* варіант переднього слова, який стилістично відрізняється від того варіанту, який зберігається в основному машинописному корпусі збірника «Слово дружби».

Цікаво порівняти прикінцеві абзаци, де окреслено тематику збірника. В *офіційному* варіанті, який подано рецензентові, читаємо: «Збірник поезій “Слово дружби” – своєрідний підсумок творчих контактів митців Львова і Жешува — міст-побратимів. Складається він із двох розділів. У першому – вірші поетів Львівської організації СПУ, присвячені Польській Народній Республіці, її культурі, щирим почуванням радянських людей до своїх сусідів. У другому ж розділі представлено творчість польських поетів із Жешувського і Перемишльського воєводств, щоб українські читачі мали змогу повніше ознайомитися з їх здобутками, поетичними пошуками. Більшість віршів польських поетів перекладено з авторських машинописних текстів, надісланих до видавництва “Каменярь” Жешувським відділенням Спілки польських письменників»¹.

На цьому аркуші є дві маргіналії рецензента — Івана Денисюка. Вгорі зліва над текстом написано: «Зовсім інший був». Треба розуміти, що перед тим рецензент читав інший варіант вступного слова (про це далі). А поруч із передостаннім реченням дописано: «У першому розділі – одна мета, а в другому?» Мовляв, у збірнику – тематична неузгодженість (про ці різні вектори згодом).

Тим часом *авторський* текст, який, очевидно, мав би замінити собою перший, *офіційний* варіант переднього слова, звучить так: «Збірник “Слово дружби” – своєрідний вислід творчих контактів митців Львова і Жешува, міст-побратимів. Складається книжка з двох розділів. У першому згруповано вірші поетів Львівської організації Спілки письменників України, присвячені Польщі, її культурі, винесені з поїздок до сусідів. Натомість у другому розділі, по можливості, якнайширше представлено тематичне різноманіття польських поетів “жешувського регіону”, щоб читачі мали змогу повніше ознайомитися з їх творчістю, здобутками, індивідуальним тембром, поетичними пошуками». Під машинописним текстом стоїть власноручний підпис упорядника: В. Лучук.

¹ Збірник «Слово дружби» та інші архівні матеріали // Приватний архів Володимира Лучука. Тека п/н «Слово дружби». арк. 4.



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

4. Офіційний лист Зигмунта Клятки до редакції видавництва «Каменярь» від 23 травня 1979 р. Хто такий цей кореспондент, видно зі штампу: Redaktor Naczelny. Лист написано на офіційному бланку: Krajowa agencja wydawnicza. Oddział Rzeszów. Вхідний номер: Вх. № 377 від 12. 06. 79 р. У цьому листі є згадка про домовленості між обома сторонами щодо співпраці, які були усталені в грудні 1978 р. Разом із листом було надіслано поезії п'ятох ряшівських авторів. Як було написано в листі: «Utwory te mają wzbogacić przygotowany przez Was tomik poezji o przyjaźni» – «Ці твори мають збагатити упорядкований Вами збірник поезії про дружбу». Крім того, було надіслано й біографічні довідки про цих авторів (кожна на окремому аркуші зі штампом: KAW RZESZÓW). Це довідки про таких поетів: Kazimierz Iwosse, Zbigniew Janusz, Wiesław Kulikowski, Bogdan Loebel, Tadeusz Sokół.

Окрім цих біографічних нотаток польською мовою, надісланих в офіційному листі, серед розрізнених матеріалів поза машинописом є ще дві довідки польською мовою: «Jan Grygiel» і «Tadeusz Sokół» (ці довідки дещо ширші, ніж офіційні). Також є ще довідка українською мовою про Тадеуша Пекла, поета з Перемишля.

5. Лист від цюці Ядвіги з Ряшева (це дружина Миколая Романчика, рідного вуйка Оксани Сенатович) від 10 вересня 1979 р. про тих польських поетів, твори яких варто перекласти: Wiesław Kulikowski, Tadeusz Sokół, Marek Pękała, Roman Lis, Tadeusz Piekło, Władysław Włoch. На цьому листі рукою Володимира Лучука дописані імена ще семи поетів: Януш, Б. Лебль, К. Івоссе, Б. Хоронжук, Р. Гранат, А. Крида й Ф. Ліпінський.

6. Лист Збігнева Кремпа до Володимира Лучука від 18 березня 1980 р. Лист надрукований на бланку Ряшівського відділення Спілки польських письменників, наприкінці є штамп-факсиміле: «Zbigniew Krempf – Sekretarz Oddziału Związku Literatów Polskich w Rzeszowie». Лист офіційний, написаний у відповідь на офіційний лист Володимира Лучука до Збігнева Доміно, тодішнього голови Ряшівського відділення Спілки польських письменників. Переслано поетичні тексти шести авторів (щоправда, в листі не вказано, яких саме).

7. Лист в. о. головного редактора видавництва «Каменярь» Катерини Зозуляк до Віктора Коптілова від 24 вересня 1980 р., що містить пропозицію оперативно прорецензувати «Слово дружби» – рукопис *колективу авторів*. Очевидно, до цього листа були долучені оригінали, з яких здійснювалися переклади.

Отже, на основі епістолярію, який зберігається як додаток до машинопису збірника «Слово дружби», можна встановити крайні межі праці над цією книжкою – від грудня 1978-го до вересня 1980-го р.

Видавничі рецензії на цей збірник, на жаль, не збереглися в архіві Володимира Лучука, але судячи з того, що збірник мав уже *цензурний* номер,



ці рецензії були позитивними, тому й сам збірник внесено у видавничий план «Каменяра» на 1981 р.

Поза цими матеріалами є ще рукописи й машинописи тих поезій польських поетів, які первісно були перекладені для цього видання, але в кінцеву версію не увійшли. Це вірші, зокрема, Франтішка Липинського та Єжи Плесняровича (в перекладах Володимира Лучука), а також Анни Криди-Борейко та Уршулі Козьол (у перекладах Оксани Сенатович). Серед цих паперів є й один рукопис Оксани Сенатович – переклад «Оди до сарни» Веслава Зелінського, який увійшов таки в збірник «Слово дружби». Оскільки текстів інших перекладачів у цій папці не виявлено, можна припустити, що ці тексти упорядник повернув перекладачам.

Збірник значною мірою містить декларативний поетичний матеріал, адже тоді в багатьох поетів, членів СПУ, завжди були напихваті вірші на будь-яку тему. А в тих поетів, яких упорядник хотів бачити серед учасників збірника, польських віршів було не густо. Найкраще цю тезу підтвердив Роман Кудлик, прізвище якого є в першій частині збірника, але назви двох його віршів – «Новела про братерство» й «Новела про пісню» – були вписані від руки, а це значить, що упорядник залучив ці поетичні тексти в останню хвилю, перед поданням машинопису на рецензування.

Спеціально для цього збірника Оксана Сенатович написала один із небагатьох своїх верлібрових текстів – «Монолог п'ятирічного хлопчика, звернений до польського космонавта», антимілітарний характер якого повною мірою ми можемо оцінити щойно тепер, коли Україна знову опинилася у вирі воєнних подій. Не втратили своєї поетичної свіжості й інші вірші, включені до цього збірника, зокрема «Мариля з Вільнюса» Миколи Ільницького чи «Співає Анна Герман» Богдана Стельмаха. Але, безперечно, поетичною окрасою першої частини «Слова дружби» був цикл самого упорядника, який з-поміж усіх львівських літераторів, очевидно, найглибше опрацював польську тему. Як засвідчує рукописний зміст, первісно планувався цикл під назвою «Польські мотиви», який мав би складатися з шести віршів:

1. Могила матері Словацького у Кременці.
2. Вітражі Виспянського у Кракові.
3. Виставка карет у Ланцуті.
4. Втеча Никифора до Крилиці.
5. Могила Гощинського на Личакові.
6. Вулиця Коперніка у Львові.

Треба зауважити, що це не назви конкретних віршів, а радше теми, деякі з яких згодом були перетворені в поетичні тексти (зокрема, «Вітражі Виспянського», «Виставка карету Ланцуті» і сонет «На вулиці Коперніка у Львові...»), а інші так і залишилися на рівні ідеї. Відтак у «Слові дружби» Володимир Лучук планував опублікувати тетраптих своїх «Польських



РОЗДІЛ 3. ТРАНЗИТНІ ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

пастелей» (так почав називатися цей цикл): 1. «Роздум про польське поле»; 2. «Плуг Юліяна Пшибося»; 3. «Пам'яті Галини Гурської»; 4. «Ясен Плеснярович». У підсумку цей тетраптих скорочено до триптиха (випав «Плуг Юліяна Пшибося»). І хоча збірник не було видано, але все-таки «Польські пастелі» дійшли до українського читача; йдеться про добірку, яку сам поет уважав чи не найкращою своєю публікацією в «Літературній Україні»¹. Ці «Польські пастелі» склалися з шести віршів: «Плуг Юліяна Пшибося», «Вітражі Висп'янського», «В музеї карет» (диптих), «Бескидська балада», «На вулиці Коперника у Львові...» та «Слово про Миколу Максися».

Ще однією особливістю цього збірника було те, що українські поети одночасно виступали й перекладачами в другій частині збірника. Найперше це стосується самого упорядника, який переклав левину частину віршів польських поетів, родом із польського Підкарпаття. Крім того, Оксана Сенатович переклала вірші Веслава Зелінського й Анни Криди-Борейко, Богдан Стельмах – вірші Романа Лиса.

Так само Володимир Лучук мав задум, щоб і Роман Кудлик спробував себе в перекладацькому ремеслі й запропонував йому перекласти «Кантилену для міста» Владислава Влоха. Така помітка збереглася на звороті листа від Польської крайової агенції, де є список планованих до перекладу текстів. Але згодом персоналія *Роман Кудлик* була закреслена. Очевидно, український поет невідомо з якої причини не виявив згоди на переклад, а відтак поруч із закресленням можна прочитати слово: *Тарас*. Це ваш покірний слуга, який з легкої руки упорядника прилучився до перекладу з польських поетів. Я таки справді переклав «Кантилену для міста», і про це можна довідатися з короткої довідки такого змісту: «Влох Владислав (1941) – поет. Живе і працює в Перемишлі. Автор декількох збірок. Вірш перекладений Т. Лучуком з антології “Wiersze z rzeszowskiego” (Люблін, 1974). Лучук Тарас Володимирович (1962) – дебютував перекладом “Казки про білий сніг” Ванди Хотомської в газеті “Ленінська молодь”, 1978, 12 грудня»². Щодо перекладацького дебюту, це був переклад, здійснений на спілку з братом Іваном, ще коли були ми школярами³. Крім того, для збірника «Слово дружби» я переклав також чотири вірші Тадеуша Кубаса з його збірки «Вібрації»⁴. Це мала би бути моя друга (й перша книжкова) публікація як перекладача.

Згодом Владислав Влох випав з обоими авторів збірника. Мотивація рецензента (Івана Денисюка) була та, що це автор не з Ряшева, а з Перемишля.

¹ Лучук В. Польські пастелі: [Вірші] // Літературна Україна. 1980. 1 серп. (Рубрика «Поезія»).

² Збірник «Слово дружби» та інші архівні матеріали. Приватний архів Володимира Лучука. Тека п/н «Слово дружби».

³ Хотомська В. Казка про білий сніг / з польськ. перекл. Тарас та Іван Лучуки. Ленінська молодь. 1978. 12 груд. (Рубрика «Малечі на добрий вечір»).

⁴ Kubas T. Wibracje: [Wiersze]. Rzeszów : KAW [Krajowa agencja wydawnicza; Oddział w Rzeszowie], 1979.



А відтак і переклад його «Кантилени для міста» не зберігся для нащадків. Його нема в архіві Володимира Лучука, та й серед моїх архівних паперів годі його розшукати. Хоча цей переклад і задокументований, однак як текст він відсутній. Але збереглися три переклади з Тадеуша Кубаса: «Дитинство», «Балада про Медею» і «Серценавти» (на аркуші з «Баладою про Медею» є маргіналії Віктора Коптілова). Перечитавши ці переклади через сорок років, можу подивувати собі, що з верлібром я тоді непогано впорався. Нарешті тепер, як не тоді, з цими текстами можна познайомитися: переклади з Кубаса публікую в додатку. Є в цьому навіть певний символізм. Зайвий раз можна переконатися, що рукописи не горять, хоча й не завжди доходять до прийдешніх поколінь у цілісному вигляді.

Насамкінець ще одна несподіванка. В архівній папці «Слово дружби» на окремому аркуші зберігся оригінал вірша Тадеуша Кубаса «Serconauci» («Серценавти»): це список рукою Володимира Лучука за публікацією в часописі «Profile» (1972, № 5). Про його існування я довідався, коли опрацював цілісно цей нереалізований літературний проект українсько-польської дружби.



Тадеуш КУБАС. Вірші зі збірки «Вібрації»

Дитинство

Вривавсь я
вертепами вуличок
в архітектуру ярмарку
в життя обважніле
лихом сухот

батько
усе проклинав

мені смакував
кусок житняка

мерехтіла
роса
на стелі

мене тішила все
моя голизна



Балада про Медею

Із кавказьких гір корони
сходжу в затінки Колхіди
і несу палкій Медеї
чару серця на долоні

На обійстю ради неї
став як мумія грузина
одягнувши гір корону
для єдиної Медеї

Поки меч услід за мною
передзвоном озоветься
золоте руно Медеї
понесу я в гори серця

Серценавти

Ми завжди в дорозі
до планети серця
що замкнена в камері
власного космосу

Вже п'яти горять
на межі відчуття

а півень червоний
метається в сітях жил

З польської переклав Тарас ЛУЧУК

РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

4.1. Інтермедіальні конотації у поемі Святослава Гординського «Сім літ» (1939)

Неминучість війни, що насувалася, змушувала С. Гординського у низці віршів кінця 1930-х рр. піднімати питання про перспективи української державності. Чи здійснима вона в контексті чергового переділу світу, чи проявлять себе національні сили під час потужних історичних зсувів? Позначена історіософськими дискурсами громадянська лірика поета передвоєнних і воєнних років пронизана його тривогою за майбутнє України. Твори, зокрема «Вітер над полями» (1938), «Глиб» (1938), «Гомін віків» (1939), «Легенди гір» (1939), «Ніч над Віслою» (1939), цикл «Кенігсберзький нотатник» (1940) передають цю напругу як «крови гнівної ображеної крик», як «виплеск глибини, не стриманий нічим». Напруженість і хаос доби змушує автора шукати «історіософічне-вічне»¹, те, що дає опертя серед чергових зрушень і катастроф. Оскільки пошук здійснює художник з розвинутим візуальним мисленням, індекс інтермедіальності у його поетичних історіософських роздумах і органічний, і надзвичайно високий. Гординський не тільки в малярстві умів подати переконливу картину епохи, відтворити віддалені часи так достовірно й зримо, ніби був свідком подій або тільки-но переглянув відзняту на камеру плівку. Виконував історичні екскурси-візуалізації і в поезії: це давало можливість осмислювати тодішні геополітичні процеси, прогнозувати хід історії – передусім історії України. Про себе говорить як про поета-зодчого: «не пишу, / А конструю міст в минуле»².

Репрезентативна у цьому плані і за смислами, і за художньою фактурою поема «Сім літ» (1939). Звернення у ній до іконічності, до мови й поетики кіно виказує не лише оригінальність вербально-візуального

¹ Гординський С. Поезії: вірші оригінальні і перекладні. Джерсі-Сіті; Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 104.

² Там само. С. 241.



синтезу Гординського, а й максимально вичерпно репрезентує специфіку його поетичного письма «на стику». Знакова й сама кількість інтермедіальних конотацій. Для поезії того часу така висока концентрація зорових кластерів у порівняно невеликому тексті – явище певною мірою несподіване. Але унікальний за замислом і способом виконання твір бездоганно демонструє можливості міжвидової інтерференції, скерованої на примноження асоціативних полів та прирощення сенсів. А сама тема пробудження національної свідомості, тема визвольних змагань 1917–1920-х рр., подана автором у інтермедіальному полі, набуває виняткової експресії.

Поет-художник переклав коди улюбленого виду творчості – графіки. Водночас фахово користується новаторськими для свого часу кодами культури, власне, потенціалом кінематографу, транспонуючи у слово прийоми історичного кіно й кінодокументалістики. У всіх семи розділах твору наявний динамічний монтажний ритм, блискавичне чергування картинок-кадрів. Це повністю відповідає динаміці історичного періоду, обраного для реконструкції Гординським. Прикметно, що іноді він вдається до стилістики кінохроніки тих часів, але цілісну персональну концепцію історії формує назагал за принципами художнього кіно – тобто вибудовує її методом Довженка й Ейзенштейна не умовиводами, а «викладає кадрами й композиційними ходами». Кадри обирає виключно ті, що є суттєвими для характеристики нації, для прогностики вітчизняної історії в контексті головного питання: «чи буде Держава?» унаслідок нової екзистенційної війни Німеччини з Росією. Заголовок – інтертекстуальна відсилка на Шевченкове «Сім літ / Сокира Божа ліс стинала» (у 1939-му писав і поему «Шевченко над Каспієм») – сигніфікат апокаліпсису війн і революцій початку ХХ ст., коли стартували спроби відновити українську державу.

Надзвичайний для українців урок «семи літ» 20-річної давності Гординський не випадково подає у вербально-візуальному форматі. Переконалівість зорових образів-концептів, що є носіями потужної інформації, для нього, маляра, надто важлива, оскільки має спонукальну (на відміну від некритичного «зачарування оптичними образами» у реципієнта епохи візуального повороту¹), дидактичну мету. Цієї мети поет хоче досягти через візуалізацію: а) лику народу та проявів його самосвідомості; б) факторів, що зумовили боротьбу за незалежність; в) інтенцій та дій різновекторних сил, які вплинули на результат визвольних змагань. І хоча вивершення поетом персонального «мосту в минуле» є тезисним, проте така реконструкція, унаочнення масовості руху за волю, далека від вихолощеного

¹ Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології [розділ монографії] // Культурологія: Могилянська школа : кол. монографія. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 130–165, 133–136.



«уроку історії»; більше, показує саму суть українського духу – тієї, за Ж. Марітенном, «потаємної, не явленої реальності, угадуваної крізь видиме»¹.

Створюючи багатопланову картину на теми українства, Гординський оприявнює ядро, екзистенційний каркас подій та явищ: «з минулого іржу / Стираю, щоб ядро і корінь / Знайти того, що в глибині / Зросло в тяжких і гнівних верствах»². Понад усе для поета – вірність історичній правді, відповідність зовнішнього і внутрішнього. Відтак, за всієї стилізації епізодів поеми, які нагадують документальну кінохроніку, надто воєнну, – це твір художній із широкими підтекстами, символікою українського світу. Кінематографічні прийоми монтажу відіграють у ньому суттєву роль і визначити їх у словесному тексті як особливі полімодальні структури, котрі «зберігають інформацію» про інший вид мистецтва, нескладно. За всієї умовності застосування у літературознавчому аналізі термінів зі сфери кіно, вони абсолютно виправдані в координатах наявного тут інтермедіального дискурсу.

Перші строфи поеми у розділі «Рік 1914»³, котрі визначають український світ, транскрибують популярний у сьогоденній кіноіндустрії початок фільму. Зйомка ведеться, умовно, зі стратосфери, камера спускається дедалі нижче, фіксує крупні плани. Стоп-кадрами поет уточнює архаїзований образ України: патріархальна, мирна. Житниця континенту: яка від скіфських часів має особливий упізнаваний лик: *«Ось на краю Європи / Гливікий чорнозем набух, / Жито, пшениця / Колосся стозернеклонять, / Вівці осет скубуть»*. Координати місця доповнюються плетивом степових доріг, торованих ще скіфськими конями, тут і могили забутих героїв, і пастух із сопілкою, і крупним планом – гілка полину на тлі могил. Ландшафтний дискурс змінює картинка поселень: люди у їх звичних діях, з їх антропологічними рисами, у характерному одязі. Такий перехресний монтаж дає можливість авторові показати лик автохтонів і землі як гердерівської цілості. У стилі нотаток до кіносценарію він фіксує картини українського патріархального життя: *«Дим з-під навислих стріх: / Кароокі виходять люди, / Дівчата в намисті й калині / Жінки повногруді, / Глеки повні несуть, / Рум'яні крають книші. / З ціпами вусаті мужі, / Гупають глухо токи. / Зерно в долонях сипке, / Міхи конопляні в'яжуть, – / Круторогі ревуть, / Тягнуть за мажою мажу»*.

У цей патріархальний простір вривається «історії кривавий гук» з усіма її смертельними сутічками: «народи люті встають, / Беруть залізо до рук». Подальші навали змінюють український світ докорінно. Два наступні

¹ Maritain J. Creative Intuition in Art and Poetry. New York: Pantheon Books, 1953.

² Гординський С. Поезії: вірші оригінальні і перекладні. Джерсі-Сіті; Мюнхен: Сучасність, 1989. С. 241.

³ Там само. За цим виданням і надалі йде цитування фрагментів поеми на с. 229–239.



розділи «Рік 1915» та «Рік 1916» – це воєнна кінохроніка, яка показує нелюдське лице війни. Хаос, безконечні пересування армій. Камера то слідує за транспортним потоком восени: *«Вагонів довгі ряди, / На станціях пахне йод, / Поскрипують день і ніч / Обози, обози, обози. / Шляхи для людей і машин / По багнах з каміння й колод»*. То (перехресний монтаж, раптова зміна кадру) зупиняється на зимовій панорамі боїв і фіксує *«світанки в білій імлі, / Сніги у зворах Карпат, / Окопи в мерзлій землі, / З неба – сніг і шрапнелі: / Кільчасті дроти, у штурм / На брата зривається брат, / Українець на українця / Встає у чужій шинелі»*.

Картини історичного абсурду Гординський фільмує через панораму боїв та широкий план: виконуючи накази австрійських та російських командирів, землероби руйнували свою землю, воювали самі проти себе: з австрійського боку як «русини», з російського – як «малороси»; схожі кадри є у фільмі Олександра Довженка «Арсенал» (1928). У поемі вони подані за принципом зоом наближення і показують середньостатистичного українця в умовах позбавлених сенсу страждань: *«Стинають землю морози. / Світ у заметах густих, / На вусах звисає лід, / Ноги обвиті шматтям, / Від холоду цокають зуби»*. Прикметно, що Гординський не «фільмує» гори понівечених тіл серед вирв, як це робить Голівуд, його віршова «документалістика» має іншу мету. Він показує ті обставини, котрі змусили українців шукати осмислену відповідь на «чому?» й «заради чого?», зумовили поворот у свідомості та розуміння власної ідентичності. Згодом Я. Грицак говорив, що одягнені у військові мундири селяни не розуміли, заради чого їх покликано на фронт і кинуті в окопи. Від них очікувалося, що вони повинні віддати своє життя за батьківщину. Але чим була їхня батьківщина, коли вони виконували накази австрійських та російських командирів?¹

Окопи Першої світової були, як відомо, каталізаторами націогенезу, власне й українського визвольного руху, що стартував весною 1917-го. Він виник зовсім не як результат історичного розвитку України в XIX ст., а вибухнув стихійно – як «щось випадкове, залежне від сторонніх обставин, подій і чинників» (О. Оглоблин). Ці зовнішні фактори Гординський унаочнив у стилі воєнної кінохроніки. Війна тривалий час катком проходить Україною. Край плюндрують полчища чужих армій, котрі *«важкі переходять походи / Із сходу на захід, / Із заходу знову на схід. / Риплять колеса возів, / Побрязкує сталь і мідь / Від рання до вечора»*. Земля-житниця перетворилася на місиво з живих істот і металу: *«Порозмокали шляхи, / В грязюці гарматні рури. / Коні у три ряди, – / Бичі і дощ по хребтах... / Рвуться намоклі шлеї, / Назустріч ранені / Кричать з-під брезентових плахт»*. Природа безнадійно-гнітюча в унісон з безладом боїв. Триває нескінченна «мжичка осінніх днів», *«сонця не видно, / Туманом повите їдким, / В селах позривані стріхи, / Чорніють*

¹ Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ : Генеза, 2000. С. 105.



горалень мури, / Блискавиці навколо, / Від обріїв згар і дим» (розділ «Рік 1916»).

Кадри весни українства, зумовленої Лютневою революцією (розділ «Рік 1917»), є контрастом із воєнною кінохронікою. У стилі Великого німого – прочитується паралель з фільмом «Жовтень» (1927) – поет показує відречення від престолу Миколи II і Михайла Романових: «Шумлять березневі води, / Злітають корони з голів, / Встає сіромашний світ». Камера фіксує, як «Рвуться кудись фронти», солдати покидають окопи, повертаються «з фронту додому вночі»; віддають «медалі – гратися дітям». Поет професійно вибудовує візуальний контраст з жахіттями війни, зупиняється камерою на ціннісних аспектах буття українців: «*Подих перших покосів, / Хмаринка рожева лине, / Ромашка повзе стеблом, / Коника скрекіт тонкий, / – Покластись на свитку й так / Дивитись у небо синє*». Березень–квітень 1917-го знакові заявою про автономію України, загальним піднесенням мас. Нації хліборобів потрібні мир і своя земля. Відтак перехресний монтаж за принципом контрасту подає крупним планом картину розподілу землі в селах. Заклопотані люди «*Тешуть вербові кілки, / Ланами бродять: землі б / Приділити порівну всім, – / Вже досить на інших праці!... / З-під лоба крутять дядьки / Цигарки з прокламацій*». Цю картину змінює нурт натовпів у місті. Тут «походів шум, / Клекіт розгойданих мас; / – Не треба царів, богів, / Лиш воля й земля повік нам!». Юрми студентів, молоді, «у гімназії вибиті вікна», гомін, сміх – усе це має численні паралелі з фільмами С. Ейзенштейна «Жовтень», «Броненосець Потьомкін» та насамперед із довженківським «Арсеналом». Плакати «Земля – нам!» «Завтрашній день нам!» є у «Броненосці «Потьомкін». Експресивний авторський хід – почергові кадри то з максимальним наближенням камери, то з віддаленням об'єктива: «*Стягів жовтоблакит, / Тепла дівоча рука / Стрічку чіпляє маленьку... / І вперше у рушниках / На брук виходить Шевченко*».

Останні два рядки – вербальна транскрипція довженківського «оживлення» Шевченка на початку третьої частини фільму «Арсенал». Низка кадрів, коли на тлі транспарантів «Моему Кобзареві» його портрет у рушниках несуть на Софійській площі то студенти, то красуня в папасі, то священники, насичена символікою. Візуальний ряд (трикратно повторену тему) Довженко завершив сюжетом про інтелігента-українця, який у своєму помешканні запалює свічу перед портретом, а суворий Шевченко з портрета на стіні розгнівано розвертає голову. Епізод, що є своєрідним містком до кіносюжету, у поемі важливий: ідеться не стільки про портрет, винесений кимось на вулицю в багатолюдний натовп. Тут ідеться про екзистенційну присутність серед пробуджених мас людини, яка є «символом довгожданої свободи, яка заздалегідь готувала суспільні потрясіння», але їй «було заборонено з'являтися на людях»¹. Візуально представлена Гординським українська революція у присутності Шевченка постає святковим

¹ Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Київ : Смолоскип, 1998. С. 142–143.



нуртуванням юрм, котрі в той момент абсолютно резонували з «Кайдани порвіте!». Рвалися кайдани якраз у березневі дні традиційного вшанування поета, у час проголошення перших Універсалів (березень 1917 – квітень 1918). Це торжество незалежності, одним із виявів якої було Свято Свободи (16.03.1917), чи не найбільша національна маніфестація в історії України, й зафіксовано в наведених рядках.

У розділі «Рік 1918» поет робить головний акцент на реакціях людей на формування автономії. Кіноприйоми тут (власне як і у всьому творі) є для нього такою ж мовою, як і для усіх режисерів – способом візуалізації внутрішнього монологу (А. Берже). 22 січня було затверджено IV Універсал, 9 лютого УНР підписала мирний договір у Світовій війні, квітень позначено створенням Гетьманату. Гординський пропонує картини орієнтовно кінця березня, коли до Києва прибули сформовані за допомоги Німеччини українські дивізії в синій уніформі: *«Стяги лопочуть; марш, / Дзвонів розгойданих гуд, / Іскри з підкутих чобіт / Креше за лавою лава. / Київ навшпиньки стає: / Синьожупанники йдуть, / З тисяч захоплених уст / «Ще не вмерла» гримить і «Слава!» / На вітрі чуби і шлики, / Козацтво встало з могил, / Виблискують спрагло шаблі, / Як під Корсунем і Конотопом; / Вершники в сідлах нові – / Від штолень, плугів, горнил, / Очі свої протри, / Глянь, очманіла Європо!»*. Закадрові фанфари Гординського, які стосуються відродження П. Скоропадським козацтва й регулярної української армії, зрозумілі. Україна від початку I Світової займала чільне місце в планах протиборчих сторін. Російська імперія з її ідеями панславізму давно поширювала свій вплив на Галичину й Закарпаття, австрійська не проти була просунути свій кордон далі Збруча, а пруська корона вважала Київ «ключем до Росії». Визнавши суверенітет УНР, держави тим врятували її від поглинання більшовицькою Росією. Новостворену армію захоплено зустрічали в багатьох містах. Володимир Сосюра, котрому дуже подобалися козацькі однострої – він описав їх у 43 главі «Третьої Роти» – згадує, як воїнів Третього гайдамацького полку війська УНР, де він служив, вітали жителі Кам'янця-Подільського: «Коли ми йшли по місту, українська інтелігенція кричала нам «слава» і обсіпала квітками наші струнки, наче вилиті з міді, ряди»¹.

У цьому ж розділі Гординський коротко змальовує бої під Крутами, де наступ чотиритисячної армії М. Муравйова стримували невеликі військові загопи, бої на території «Арсеналу», фільмує відбиті в червоних стратегічні залізничні вузли. У поему, яка місцями нагадує стиль сценарних нотаток (*«Станція у степу, / За шибкою телеграфіст:/ Тоненька стрічка в руці, / Свічка поблимує тьмаво, / Цокає апарат. / Паровозу далекий свист, / Ешелони ідуть на фронт / За тебе, Державо!»*), поет хоче вмістити колосальну кількість значущих подій та різних зрізів визвольної боротьби.

¹ Сосюра В. Третья Рота / упор. та прим. С. Гальченка; післям. Н. Бернадської. Київ : Знання, 2010. С. 167.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

Кількаразовим перехресним монтажем, розкадровкою (загальні плани на контрапункті змінює промовиста деталь) він унаочнює специфіку стихійної партизанщини, махновщини. У розділі «Рік 1919» пропонує кадри з повстанцями Холодноярської республіки, пунктирно окреслює бої армій УНР проти Червоної та Білої армій, інтервенцію Антанти. Однак весь драматизм ситуацій – на відміну від В. Винниченка, що сприймав 1919-й як модель руху по колу: «нащадки прагдів поганих повторять погані діла дідів-поганців»¹, – Гординський сприймає цілком по-іншому. Найважливішим для нього є той факт, що «Бунтарська встала земля», що піднялися «Народу сини найкращі». А найціннішим – масовий порив мати власну державу. Відтак на перший план виводить головні напрямні української програми: звияг, відчайдушну боротьбу в кільці ворогів.

Відвага й героїзм національно орієнтованих бійців у роки Першої українсько-російської війни були безпрецедентними. Фіксуючи колосальний спротив українців, поет у кліповому режимі, скупими кадрами-картинками показує: сили надто нерівні. *«Та – все вужче люте кільце, / Навколо самі фронти. / Стискає горло одчай, / Потріскані губи од спеки. / Набоїв уже нема / І немає куди їти, / Азіатський в обличчя крик, / А в плечі – французи і греки»*. Попри те, він бездоганно «фільмує» один із успішних контрнаступів військ УНР – Липневий похід. Триумфальні рядки, в яких Гординський монтує кадри методом віддалення камери (від ближніх планів і конкретних деталей до зйомки, умовно, з квадрокоптера), стосуються наступу об'єднаних українських армій. Вони спільно вели бої проти червоних з другої половини липня, затим зустріли й натиск Росії білогвардійської: *«Останні бинди гризе / Задиханий кулемет, / Смотрич в'ється від болю, / Рамена мліють з утоми, – / Та що ж це в полі за гук: / Піхота й гармати вперед! / – Це галицькі мчать полки / На Козятин і на Житомир!»*. Воєнна кінохроніка у поемі відтворює й інший сюжет 1919 р. – стосунки між УНР та ЗУНР. Обидві сторони вірили, що Злука посилить позиції як галичан, так і наддніпрянців, що брати допоможуть одне одному. Сили їх армій, починаючи з літа, були приблизно паритетними, а в дечому галичани й перевершували наддніпрянців. Візуальна метафора, котра передає і географічні контури ріки Смотрич, і унаочнює почергові переваги та втрати військових сил, і дебати двох українських урядів, які тоді перебували у Кам'янці-Подільському та інтригували один проти одного, говорить про ознаки у тексті «Семи літ» так званого інтелектуального монтажу – про «закадровий» підтекст.

Кульмінаційний фрагмент поеми стосується найбільш напружених битв між арміями України й Росії влітку 1919 р. Динаміку їхнього руху, силу боїв поет передає ефектними монтажними засобами. Його перехресний монтаж – раптова зміна кадру, чергування крупних і дальніх планів, зсуви – тотожні

¹ Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон; Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. С. 285.



кіномові Довженка у фільмах «Щорс», «Арсенал». Навальне пересування військ: *«Від спеки сизий туман, / Запилені очі горять, / Зігріті коні, їзди / Навскач переходять ріки. / Назустріч вагонами мчить червоногвардійська рать, / Білогвардійську ж учвал / Від Дону веде Денікін»*, спільні походи Армії УНР і УГА проти червоних військ дали низку перемог. Варто відмітити суто довженківську кіноекспресію в ілюстрації успіху українців. Гординський часто практикує перехід від широкого плану, від виразу обличчя й погляду – до панорамності. Шлях відстоювання держави, власне, утвердження «золотоверхого міфу» Києва лише один, пише він, – «до сходу північного, навскіс». І, мов на карті, окреслює його траєкторію: *«Вітер і клуб'я хмар, / Вихор розвіяних грив / До сходу північного, навскіс, / По золотоверхий міт / Переможний рушає марш. / Струнко в стремена встає / І зорить в далеч Тарнавський»*. Класичний кадр кінохроніки: очолене полководцем на коні військо завершує картини успіху Української держави.

До речі, окремий вірш-присвяту генералові М. Тарнавському «Реквієм» поет написав раніше (опублікований 2 липня 1938 р. у газеті «Діло» в день похорону Тарнавського). Вірш прикметний тією ж візуальною ретроспекцією військової кампанії 1919 р. («вихор просторами віяв, / Зривом кінноти курилась доріг далечінь / На Чортків, на Жмеринку, Фастів, Васильків, на Київ! / Запікались уста пилюгою і кров'ю боїв») та портретом героя: «Вранці, як мла золотилась над синім шляхом, / Генерале, ти, жмурячи очі, ставав на порозі, / Вітер похмурої скроні торкався епічним крилом»¹. Пізніше плечі Тарнавського гнула «тиша беззбройних років на руїнах дому й держави»; тоді ж, у вересні 1919-го, він, прагнучи зберегти бійців у дні Київської катастрофи, віддав наказ залишити столицю і відступати до Фастова.

Потрібно віддати належне Гординському, який завдяки кіномові «Великого німого» зумів показати людину в громаді війн. Лише у розділі «Рік 1919» об'єктив його зупиняється чотири рази, щоб крупним планом подати вираз очей. Повтори: «Очі – в просторі синь», «запилені очі горять», «фаланги вогню в очах», «тисяч гарячих очей!» вкупі з кадрами динамічного пересування військ, боїв – це візуалізація світоглядного зсуву, змін у менталітеті народу. І народ цей, стверджує поет, значною мірою здатен до опору, героїзму, самопожертви, що сьогодні, власне, демонструє Друга російсько-українська війна.

Посиленої уваги заслуговує застосування поетом специфіки темпоритмічного екранного виміру, коли велику кількість подій, спресований час передають раптова зміна кадру, перехресний монтаж: тут велике поле для досліджень і паралелей. Окремо варто виділити інший, абсолютно сучасний, прийом кіномонтажу: змальовуючи трагедію переможених, на розмите (крізь сніг і туман) зображення залишків армії УНР, «армії босих

¹ Гординський С. Поезії: вірші оригінальні і перекладні. Джерсі-Сіті; Мюнхен : Сучасність, 1989. С. 164.



примар» автор накладає виразний кадр: зім'яту, затерту від ужитку карту України. На ній проступають лики героїв Першої російсько-української війни, котрим «салютують віки». Так, у фіналі розділу «Рік 1919» пронизливі кадри Зимового походу, попри їх трагізм, означають подальше продовження боротьби: *«Арміє босих примар, / Тисяч гарячих очей! / Салютують тобі віки / При шляху ставши на варті, / Під барабани хуг / Смертний відходить рейд / В тінь героїчних століть, / На зім'ятій накреслений карті!»*. Гординський був переконаний, що воля до звільнення у мільйонів українців ще заявить про себе, очікував, що гітлерівська інтервенція дасть їй новий шанс. У розділі «Рік 1920» завдяки наскрізному прийому інтелектуального монтажу проводить паралелі з іншими поразками в історії України, правомірно вважаючи, що відступ 1919-го р. – лише історичний етап. Свободу, попри все, виборюватимуть. Думку підтримав історичними паралелями і знаковими образами, застосував потрійне накладання планів. Підключивши візуальну символіку «Слова про Ігорів похід», поет пов'язав між собою віддалені часи у одному сюжеті: *«Чорний недобитків шлях, / Ніч зловорожих снів. / Віддих кінних і піших, / Земля у ворожому стиску. / Відходить останній похід, / Верхидерева скиглить Див, / Свище в пустий набій, / А Збруч – мутніший від Стиксу»*. Зайве говорити, що така зображальність – де картини з різних міфічних вимірів чергуються та, посилюючи сенси, вказують на створений українцями новий міф, – характеризує кінозасоби аж ніяк не 1930-х рр.

Подібну схему задіяно й під час формування наступного кадру: на лице оповідача-літописця (ним є людина ХХ ст. і одночасно ХІІ-го) напливає лик витязя епохи Київської Русі, затим – лик звитязця періоду Семи літ. Конотації промовисті й усі вони, як і ускладнений монтажний ритм, яким користується Гординський, унаочнюють думку про невідворотність ходи історії. У річищі інтелектуального монтажу поет подає і серію картин «після битви». Контрапункти пасторалі та картин смерті, апробовані автором у попередніх розділах, тут підсилені накладанням / суміщенням картинок з різних історичних епох та стоп-кадрами – візуальними сигніфікатами родом з фольклору: плачуча береза, червона китайка в житі, яка покриває героя-козака. Візуальні маркери вкупі зі зверненням до народу-героя (читач, глядач, власне, представляє цей народ) становлять основу фінального фільму-реквієму: *«Стань на мертвім роздоллі: / Ранок на краплях рос. / Праворуч – розрите поле, / Серцями засіяні скиби, / Ліворуч – біла береза, / У житі – китайка. Що ж, / Зачерпнувши в шолом води, / Всю гіркість поразок випий!»*. Сама конотація зображень – і тих, які родом з давньоруських літописів (плаче на верху древа Див, умирає вірний кінь, зачерпнута шоломом вода гірчить із-за поразки), і тих, що з фольклору (поле, могила, китайка, калина, квіт молочаю), і репрезентанта подій 1920-х пустого набою, символу битви до останнього патрона, – унікальний у літературі того часу ускладнений синтез, який включає і мости між часами, й інтермедіальні стики. Але саме



така багаторівнева символізація покликана вкласти у свідомість українця ключ до самоідентифікації, зафіксувати чергову сторінку слави.

Прикметно, що поет-візіонер закриває тему плачу землі за своїми синами, відомого в літописній традиції (у «Слові» його персоналізовано в Ярославні), та пропонує читачам оптимістичну модель перемоги-воскресіння Києво-Руської держави: *«Ти ж, під віттям тужливих верб, / Ярославно-зозуле не плач, / Ще серце гнів береже – / Ой буде ще, буде вихор! / Як кара сонце зійде, / На Дніпрі заграє сурмач / І прискаче до тебе вчвал / З полону твій ладо – Ігор»*. Візуальною символікою наповнений щемливий фінал поеми, який історіософськи пов'язує Княжу добу з трагедіями воєнної реальності, а Гординського, дослідника «Слова» – з автором «Слова». Митець-універсаліст наголошував: «Наш український сучасник знаходить у «Слові о полку» ті самі почування ненастанної життєвої загрози від стихійних сил на тому одвічному бойовищі, яким є межа Європи й Азії, ту саму тривогу і безпорадність, і водночас ті самі героїчні намагання вирватися з зачарованого кола українського фатуму»¹. І, без сумніву, усі ці паралелі важливі, вони вказують на саму серцевину історичної пам'яті нації, на волю до перемоги.

Не випадково останні кадри свого фільму-документу, фільму-притчі поет «відзняв» у кольорі: степ, світанок, на тлі сонячного кола («як кара сонце зійде») учвал мчить вершник. Це воїн-державець, який нарешті звільнився «з полону». Його зустрічають сурми над Дніпром і кетяги калини: *«Та квіття страшних полить / Ще зійде над стоптаним степом: / – Земле, земле! – тобі / Під калини червоної куц / Пісню складаю свою – / Твій кров'ю набряклий епос!»*. Завершуючи твір у стилі «non finito», свій внутрішній монолог поет продовжив у низці інших творів – «Холм» (1940), «Розмова», де провіденційно підкреслив, що «ще не скінчилась лиховісна гра» й Україні загрожує «від сходу орда». Відтак у низці поетичних творів закликає усіх до концентрації зусиль, до потужніших змін свідомості. А водночас висловлює непохитну віру в те, що український народ зможе відродити «державні віки, в пил затоптані й попіл».

Отже у поемі «Сім літ» художник Гординський зміг явити цілісний конструкт українського прориву 1914–1920 рр. Завдяки кінематографічним прийомам, таким як міжкадровий монтаж, перехресний монтаж, панорамування (яке зазвичай застосовують для оприявлення важливих прихованих сенсів: воно підпорядковане логіці авторських оцінок), інтелектуальний монтаж (моделювання кіночасу, в якому напластовуються віддалені процесуально-динамічні аспекти, поєднуються різні часові фрагменти), він висловив персональну концепцію української історії. Завдяки стислості та візуалізації, власне, «кінематографічній» формі

¹ Гординський С. З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігоревім» // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади (Серія «Ed fontes» – «До джерел»). Львів : Світ, 2004. С. 103–118. Тут цитата: с. 104.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

подання етапів боротьби за волю й державу, Гординський увиразнив уроки вітчизняної історії, важливі для українського державотворення і боротьби сьогодні, на початку століття XXI-го. Посилена візуалізація, застосування прийомів кінодокументалістики та історичного кіно видає його «прагнення не просто фіксувати, зображувати дійсність, а й акцентувати ставлення автора до неї»¹, бажання створити ємнісну авторську філософію. Саме завдяки інтермедіальним стикам, умінню «відзняти» історичний фільм з високим індексом інформативності та експресії Святослав Гординський подав прорив 1917–1920 рр. не лише динамічно, лапідарно, вичерпно. Відтворюючи звитяги й катастрофи, він показав, що українців різних верств і з усіх регіонів веде колосальної сили воля мати власну Державу. Відтак на оптимістичних засадах сформулював персональну історіософську концепцію України, котра переконує достовірністю та особливими ракурсами, згідно з якими тодішні стратегеми, перемоги, поразки постають як пазли єдиного цілого – програми незламного народу, здатного відвоювати власні свободи.

¹ Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ : Радянський письменник, 1988. С. 7.



4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкісти»

«Українська реконкіста» – поняття, яке використовуємо на позначення творчого феномену українських митців, котрі з вимушених офіційною владою обставин у 1970-х роках опинилися в андеграунді. Саме явище виникло в середовищі житомирського культурного ареалу і його, зазвичай, пов'язують із життям та творчістю одного із чільних представників літературних осередків Житомирщини Юрка Гудзя як літератора, критика, мистецтвознавця.

Уперше поняття «української реконкісти» використала 2011 р. Ніла Зборовська як назву для свого роману, який жанрово окреслюють як *антироман* й імпульсом для написання якого слугувала, власне, біографія і творча самобутність Юрка Гудзя, що детально пояснює у преамбулі до свого твору сама авторка, яка була особисто знайома із цим «чудовим поетом-містиком», що був для неї також і вірним другом¹.

Активне використання і переосмислення на українському ґрунті поняття реконкісти, що означає «відвоювання», уже стало певною традицією задля розпізнавання причетних до певного світоглядного кола чи культурного середовища, цю назву активно використовують для маркування видавничих проєктів (серія тернопільського видавництва «Джура»), наукових студій, формального чи неформального об'єднання істориків (існує платформа на фейсбуці під такою назвою), хоч значення цього поняття, звичайно, значно ширше. Навіть у метафоричному окресленні Ю. Гудзя ми маємо справу не просто з авторським проєктом, а з цілою естетичною програмою культурного відродження України, звільнення культури від ідеологічних гальм, зокрема й національних (як було у шістдесятників), шляхом повернення та актуалізації забутих і втрачених цінностей. Відтак, для літературознавців поняття «Української реконкісти» потребує певного уточнення та належного новаторського осмислення його стосунку до покоління письменників-шістдесятників та явища пізнього модернізму загалом. У своєму есеї «P.S. Наприпочатку ста літ самотності» Ю. Гудзь задекларував саме потребу «відвоювання» простору української культури шляхом не ідеологічної боротьби із системою, а стилістичною вправністю і самодостатністю тексту як мистецької системи знаків та істин; буквально така стратегія вказує на спосіб відродження мистецької самобутності слова в обмеженому ідеологічно середовищі². З огляду на цю теорію діяльність постшістдесятників позбавлено ідеологічного стрижня гуманітаризму як мистецтва служіння

¹ Зборовська Н. Пояснення до тексту «Українська реконкіста» // Зборовська Н. Українська реконкіста : антироман. Тернопіль : Джура, 2003. С. 4–10, 4.

² Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи ; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 90–97.



задля відродження національної літератури, пропагандованого письменниками попереднього десятиріччя.

Ю. Гудзь вводить поняття «рефреймінг» на позначення процесу творення як «переформування людської свідомості, її нейролінгвістичного програмування»¹ і висуває свою гіпотезу, що «поза текстом не існує жодного сховища»². Він сформулював її під безпосереднім впливом французьких структуралістів, про що може свідчити його спроба перекладу статті Р. Барта «Від твору до тексту»³. Гудзь уважає, що автор як творець тексту перебуває фактично в «ситуації магічного канібалізму», володіючи символічною роллю мага-шамана. (До слова, Олег Гуцуляк – філософ, соціолог, культуролог, письменник, представник так званого станіславського феномену – назвав Олега Лишегу саме «поетом-шаманом»)⁴. При цьому Гудзь відрізняє магію поетів-шістдесятників від їхніх наступників, які вправно використовували «методику власного стилістичного шаманства»⁵.

Однак, щоб відрізнити «стилістичне шаманство» пізнього модерніста від постмодерніста, яке з мовного боку тексту практично ідентичне, потрібно застосовувати методи глибинного аналізу рівнів мистецької свідомості поета. Пізній модерніст завжди мислить категоріями синтезованого мистецького виміру, для нього чи то кіномистецтво, чи то малярство, чи то музика, чи скульптура не існують як окремі види мистецтв, тобто ніби як окремі планети, орбіти (власне, закони) яких не перетинаються між собою. Тому що пізній модерніст вміє бачити крізь текст одного виду мистецтва структури іншого виду. Натомість постмодерніст – це той, хто свідомо обмежує себе лише мовно-текстуальною грою, не вкладаючи в неї жодних ані екзистенційних, ані інтенційних сенсів. Екзистенція веде до філософського тлумачення, а інтенція – до чутливого осягнення сенсів.

Творча доля зводила митців-сімдесятників у локальних топосах їхньої творчої співпраці (Львів, Київська Лавра, Бахмач, Житомир). Григорій Чубай, Олег Лишега, Микола Рябчук, Роман Кісь, Катерина Немира, Василь Гайдучок як представники самвидавного альманаху «Скриня» активізували свою діяльність 1971 р. у Львові; кияни Микола Воробйов, Іван Семененко деякий час разом із О. Лишегою працювали на кінофакультеті, що локалізувався в одному з корпусів Києво-Печерської лаври; представники творчого

¹ Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи ; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 94.

² Там само. С. 95.

³ Там само. С. 56.

⁴ Гуцуляк О. Олег Лишега як поет – шаман – лицар Буття // Олег Лишега. Відлуння: матеріали Перших Лишегівських читань, присвячених 70-річчю від дня народження ; упоряд. Є. М. Баран, М. В. Бігусяк, Х. М. Нагорняк. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2019. С. 25–39, 27.

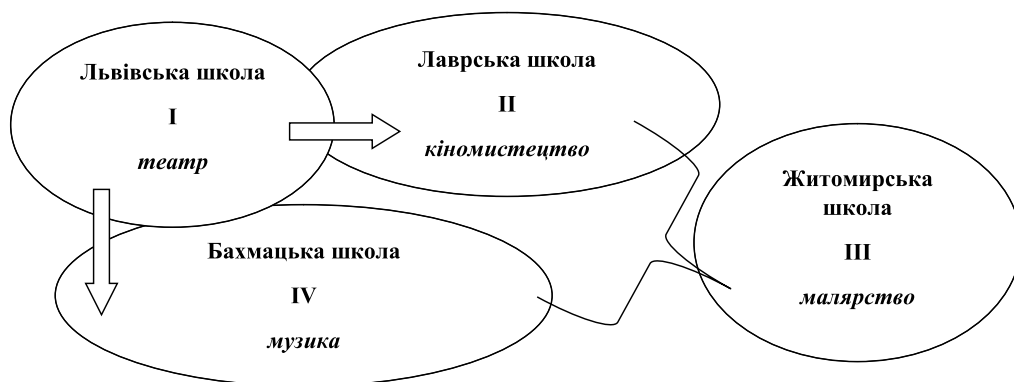
⁵ Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи ; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 94.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



угруповання «ДАК» – Костянтин Москалець, Володимир Кашка, Микола Туз, Андрій Деркач – починали свій творчий шляху Бахмачі на Чернігівщині (1978–1979). Усі ці творці літератури утверджували і відстоювали свою самобутність у 1970-х рр. в умовах тоталітарного радянського режиму і кожен по-своєму пропагували ідею культурного оновлення літературної історії України, тому фактично їх усіх можна об'єднати ідеєю «української реконкїсти» у значенні повернення до забутих цінностей раннього модернізму та прищеплення європейських мистецьких феноменів на українському ґрунті.

Процес реконструкції і трансформації мистецтв європейського модернізму в українську традицію характеризує *феномен інтермедіальної чутливості*, що свідчить про спосіб співпричетності та взаємообмінів між літературою кінця і початку ХХ ст. Схематично відповідності творчих топосів стосовно базових мистецьких тропосів (музики, малярства, кіномистецтва, театру) можна зобразити за допомогою такої графічної схеми:



Далі детальніше проаналізуємо внесок кожного із осередків пізнього модернізму в розвиток ідеї «української реконкїсти».

ТОПОС-1: Львівська школа сімдесятників;

АНТРОПОС-1: Гр. Чубай, Віктор Морозов, Роман Кісь, М. Рябчук, Катерина Немира (Морозів), Василь Гайдучок; львівський період у творчості Олега Лишеги та Костянтина Москальця;

ТРОПОС-1: театр, театральне мистецтво.

Грицько Чубай, який на початку 1970-х рр. влаштувався на роботу декоратором сцени в театрі ім. М. Заньковецької, безпосередньо задає тон для формування відповідного мистецького середовища, тому і вибір назви для альманаху «Скриня», і для його знакових поем («Вертеп», «Відшукування причетного») не випадковий, бо вони вказують на явні ознаки того театрального простору, в якому Чубай сформувався як поет, навідуючись ще



наприкінці 1960-х рр, по приїзді до Львова, у гримерні до акторів-заньківчан. Тому можливою є така версія, що свою поему «Вертеп» Грицько написав саме в атмосфері цього театру, а власне, безпосередньо надихаючись поемами Юліана Тувіма («Бал в опері») та Є. Плужника («Галілей»), які він не раз слухав у виконавській інтерпретації народного артиста Святослава Максимчука¹. Зрештою, беззаперечно, ці представники раннього і зрілого модернізму в польській і в українській літературі потужно впливали на поетичну свідомість Грицька. До того ж, Чубай геніально імітував виконавський стиль актора С. Максимчука, якому поет, зокрема, присвятив окремий адресний вірш². Актор і сам це визнає, зізнаючись у своїх спогадах, що, коли йому представили поему Тувіма у не його голосі, то так і не зміг відрізнити імітацію від свого оригіналу³.

Також незаперечним фактом варто вважати, що кожного із авторів, які дебютували в самвидавному альманасі «Скриня» (1971), так чи інакше об'єднувала харизма Грицька Чубая як незаперечного лідера⁴; тому його причетність до тропосу театрального мистецтва є показово сприятливим ґрунтом для увиразнення інтермедіальної чутливості авторів, яких об'єднала доля самвидавного журналу.

Другою хвилею відродження модернізму андеґраундового покоління можна вважати кінець 1980-х рр. (буквально – 1989), коли було знято офіційну заборону на друк проскрибованих радянською владою авторів. Тоді й вийшли у світ поетичні збірки авторів, які виростили на культурних традиціях 1970-х рр., зокрема: О. Лишеги «Великий міст» (1989); К. Москальця «Думи» (Київ: Молодь, 1989). Культурний код творчості К. Москальця (який насправді тільки у 1980 р. закінчив середню школу) тісно пов'язаний із феноменом українського сімдесятницького покоління, яке ще називають «поколінням витіснених», власне, через концертну діяльність Віктора Морозова (як одного із поетів-дебютантів у «Скрині»). Співак систематично перетворював вірші Москальця на популярні пісні у жанрі рок-стилю. Наприкінці 1980-х Кость приїхав на запрошення Андрія Панчишина до Львова, де сам реалізував себе як автор-виконавець у новоствореному театрі-студії «Не журись!». Згідно з офіційними джерелами, цей Львівський естрадний театр, заснований у червні 1988 р., був особливо популярний протягом 1988–1991 рр., коли створив «цілу низку музично-театралізованих вистав,

¹ Максимчук С. Григорій Чубай і театр // Збруч. URL : <https://zbruc.eu/node/113660> (04.11.2022).

² Чубай Г. П'ятикнижжя [вірші]. Львів : ВСЛ, 2013. 256 с. С. 38.

³ Максимчук С. Григорій Чубай і театр // Збруч. URL : <https://zbruc.eu/node/113660> (04.11.2022).

⁴ Габор В. «Скриня» (1971) // Габор В. Від Джойса до Чубая: есеї, літературні розвідки та інтерв'ю. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 101.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



у яких гостро й дошкульно висміював тогочасну комуністичну владу, а також представляв глядачам заборонені тоді пісні українських січових стрільців»¹. Його учасники з наміром створити справжній зразок театру авторської пісні «працювали з різними режисерами і потроху навчалися акторської майстерності»². Театральна атмосфера Львова 1980-х рр. і певні знання акторської практики є важливим чинником, який вплинув насамперед на композицію деяких знакових текстів К. Москальця із безпосередньо відчутними імпульсами Чубаєвої поетичної харизми. Скажімо, епіграф до повісті «Досвід коронації» автор бере власне із поезії Грицька («їй це дивне це літнє заснуле кіно...»³), при цьому відразу, уявляючи собі ліричну героїню із Чубаєвого вірша, спадає на гадку вірш-пісня Москальця & Морозова «Старе кіно»⁴. Назва повісті та її архітектонічні розділи-маркери натякають на жанрову модель медитації із ключовими кодами «нічного буття», «втєчі», «приготування до подорожі», «наближення». На папері їх зафіксовано як швидкозмінні кадри. Однак таке «коронування» андеграундового досвіду із застосуванням монтажної техніки більше сфокусовано на театральності, акторській декламаційній поставі персонажа Оттли, який, цитуючи поезію Рільке і медитуючи піснями Джима Моррісона, у такий своєрідний спосіб передає свої дисонансно змішані відчуття раю і пекла⁵.

Зрештою, сам Москалець аналізує покоління сімдесятників-«скринівців» у своєму есеї «П'ять медитацій на "Плач Єремії"», починаючи від спроби зрозуміти їхній львівський топос, який дивовижно об'єднав життєві долі цих митців:

«Олег Лишега народився в Тисмениці, Віктор Морозов – у Кременці, Микола Рябчук – у Луцьку, Василь Гайдучок – у с. Віче Жовківського району, Юрій Винничук – у Івано-Франківську, Володимир Кауфман (як, до речі, і Василь Герасим'юк) – у Караганді... Вільні від кодування в "порядній львівській родині", вони приїхали до Львова переважно задля навчання у вищих навчальних закладах і порівнюючи легко могли розпрощатися з містом хоч і назавжди, як показав подальший перебіг подій»⁶.

¹ Картавий П. «Не журись!». Інформаційно-аналітично-координаційне Агентство Авторської Пісні України // Інформаційний бюлетень. 2007. № 2 (77). URL : <https://www.pisni.org.ua/articles/126.html>.

² Театр-кабаре «Не журись!» // Ukrmusic.online: енциклопедія: все про українську музику та її звукозапис. URL : <https://ukrmusic.online/encyclopedia/ne-zhurys-teatr-kabare>.

³ Москалець К. Досвід коронації. Зірка на ім'я Марія: вибрана проза. Львів : ВСЛ, 2019. С. 64.

⁴ Москалець К. Старе кіно [текст] // Victor Morozov & MO Production. URL : <http://www.victormorozov.com/ukr/frame.html>.

⁵ Москалець К. Досвід коронації. Зірка на ім'я Марія: вибрана проза. Львів : ВСЛ, 2019. С. 93.

⁶ Москалець К. П'ять медитацій на «Плач Єремії» // Критика: часопис. 2002. VI. Ч. 7–8 (57–58). С. 27.



Мабуть, поетові з Чернігівщини, тобто тому, котрий сформувався у топографічно центральній українській ментальності, очевидно, краще були помітнішими ті обмеження, якими несвідомо «кодували» таланти у «порядних львівських родин», ніж, звичайно, людині, народженій і вихованій суто у душі західноукраїнського менталітету.

У текстах митців львівського топосу наявні різні елементи сценічної естетики. Наприклад, вірш-присвята «Театр» Г. Чубая побудований за законами театральної стилізації, коли автор не імітує акторської гри і не символізує ролей¹, а дає змогу читачам «почути» голос актора-читця. І в цьому вірші, і в поемі «Вертеп» поет «ховається», ніби за стіною, що фактично нагадує такий сценічний засіб, як *тайхоскопію* – акторську манеру репортажного озвучення чогось невидимого в кадрі або незрозумілого для загалу, тобто побаченого за лаштунками, т. б. м. крізь стіну².

Роман Кісь у своїх віршах, здебільшого, насолоджується манерою речитативного рефлексування, що нагадує театральний спосіб реалізації розмови актора із самим собою, який називається *солілоквіум* (це манера самопрезентації, чутливіша за монолог)³. Також поет-філософ уміє зберігати психологічну напругу свого ліричного голосу, тому у деяких текстах атмосферу очікуваного збентеження (театральною мовою це називається *суспенс*⁴) зберігають у собі вже навіть заголовки (наприклад, «Дівчина з дев'ятьма пальчиками (трагедійка)»⁵). У поемі-видінні Р. Кіся «Написи на румовищах» автор перетворює артефакти архітектури (фрагменти зруйнованого храму – колони, написи⁶) у театральні реквізити – «сценічні предмети (за винятком декорацій та костюмів), які актори використовують або маніпулюють ними під час гри»⁷. Скажімо, сьомий вірш циклу оперує образом маскаронів на вулицях міста, які загалом підсилюють трагізм дії, ніби акторської (одержимої, шаманської) імпровізації у попередньому («Крик божевільної») і наступному віршах («Гучання чукотського бубна»)⁸.

До жанру театрального *скетчу* як комічної естрадно показової сценки з елементами сатири на певний сюжет⁹ уподібнюється «скринівське» оповідання М. Рябчука «Неси свій німб» – про дивного чоловіка, який

¹ Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 417.

² Там само. 431.

³ Там само. С. 416.

⁴ Там само. С. 420–421.

⁵ Кісь Р. Написи на румовищах: вірші та поеми. Львів : Манускрипт, 2003. С. 3–5.

⁶ Там само. С. 59.

⁷ Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 376.

⁸ Кісь Р. Написи на румовищах: вірші та поеми. Львів : Манускрипт, 2003. С. 63–66.

⁹ Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 400.



раптом прокинувся із відчуттям невідомої, але нефізичної хвороби¹, – його скетчевість полягає у впізнаваності «гоголівського» світу персонажів, у сатиричній спробі театралізації нетипових і химерних явищ як цілком звичних, побутових.

Ліричні образи В. Гайдучка з єдиного його поетичного циклу нагадують фактично декорації для монодрами як «репрезентації внутрішнього простору» ліричного персонажа, в уяві якого відбуваються різні рольові події²:

*в кімнату вечірнього саду
ніколи не приходив осінній лис
а оце вчора
вікна моїх дерев
усміхненими веснами плакали³.*

Інший варіант медіаписьма як складної театральної мультимедійності, тобто інсталяційного мистецтва із застосуванням аудіовізуальних засобів⁴, маємо у збірці короткої прози Катерини Немири «Кольорові оповіді» (видання 2014 р.), яка дебютувала в альманасі «Скриня» як поетка під прізвиськом свого першого чоловіка – Морозів. Авторка використовує принципи *колажування* як спосіб словесного розфарбовування чорно-білих ілюстрацій свого теперішнього чоловіка, художника Володимира Немири. Отже, назви оповідок «Схрон. Сатана. Сад. Хата. Весілля. Не баба. Нарожево. Зустріч. Заробок. Два дні вдвох» органічно вписані у неспектральний кольороряд «Чорне. Брунатне. Блакитне. Біле. Червоне. Зелене. Сіре. Рожеве. Салатове. Смугасте. Жовте»⁵. Фактично за кожним образом із певної життєвої картини закріплено відповідний колір, що означає межі наративу як сценічної дії, розмежованої на акти. Про це свідчить манера авторки починати свої оповіді без фабульної зав'язки і завершувати обірваним (фактично, обрубаним) ритмом кінцівки. Відтак, по суті, ці оповіді сприймаються як вирвані кадри-дублі, т.б.м. сценічні проби, які можуть бути використані для композиції у жанрі короткометражного кіна.

¹ Рябчук М. Неси свій німб // Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70–80-х рр. ХХ ст.: антологія прози та есеїстики ; упор. В. Ґабор. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 119–122, 119..

² Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 258, 259.

³ Лигіна А. Д. Василь Гайдучок – поет одного циклу // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. 2022. Т. 3. С. 49–52, 49. URL: <http://nrpllit.ukma.edu.ua/article/view/263232>.

⁴ Паві П. Словник театру ; пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 446, 447.

⁵ Немира К. Кольорові оповіді ; ілюстр. Володимира Немири. ТОВ «Тріада Плюс», 2014. С. 61.



Але найяскравішим прикладом театральної мультимедійності є творчість **О. Лишеги**. Починаючи від стартової рецензії-есею «Лицар» про скульптора Олега Яворського, опублікованої в альманасі «Скриня», поет, співпрацюючи з митцями – скульпторами і вітражистами, створює не просто тексти критичних відгуків, а особливі *ван-(ву)мен-шоу*¹ – дійства, присвячені одній особі у багатьох амплу свого творчого розвитку. Інтерес до творчої «кухні» багатьох митців того часу, мабуть, і пояснює, чому Лишега згодом, покинувши Львів і відбуваючи вимушену армійську службу в Бурятії, вирішив спробувати себе і як драматург, написавши п'єсу «Друже Лі Бо, брате Ду Фу».

Пізніше поїздка Лишеги як фулбрайтівського лавреата до США дає змогу його деяким віршам отримати «друге дихання» завдяки співпраці із режисеркою мистецького об'єднання «YARA» Вірляною Ткач у Нью-Йорку. У 2003 р. було створено інсценізацію до його вірша «Лебідь», а 8 квітня 2011 р. театр «Ля МаМа» презентував виставу за поезією Лишеги «Ворон» (ці тексти доповнили композицію «Великого мосту» у третій збірці поета «Снігові і вогню» 2002 р.)

Інтенційний простір театру фактично постійно вагомо впливав на літературну творчість Лишеги протягом усього його творчого шляху. Однак причини цих взаємовпливів потрібно починати шукати саме від знайомства Олега із Грицьком у Львові на початку 1970-х рр., драматичні перипетії якого передає Лишегівський текст нетипового спогаду-есею «Поцілунок Елли Фіцджеральд». У ньому йдеться про те, як Олег добирався на Погулянку, блукаючи вулицями Львова та звертаючи увагу на його театри². Також про кодування театром Олег засвідчує у своєму есеї «Лозанн», у якому він розповідає про декорацію вистави у формі човна³ та про акторів і їхню гру у постановці⁴ його ж драматичного, вже згадуваного вище тексту. Це п'єса на три дії, що в незвичній сценічній та філософській манері розповідає легенди із життя давніх китайських поетів Лі Бо та Ду Фу⁵, відтінені сучасними сценами нічного дійства на кухні із життя молодій закоханій парі⁶.

Однак визначальними мистецькими зацікавленнями О. Лишеги були не лише театр і сценографія, а також різьбярство (дерев'яна скульптура) та кінематографічне мистецтво. Неабиякий вплив на формування поетичного мислення автора «Великого мосту» мала його дружба з художником-вітражистом Олегом Шаленком, на чії виставки Лишега написав свої відгуки-есеї «Коридор із дверима завбільшки з око» та

¹ Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 59.

² Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд: есеї, переклади, вірш. Київ : Абабагаламага, 2015. С. 11, 12.

³ Там само. С. 60, 61.

⁴ Там само. С. 60–63.

⁵ Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу : проза. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 37–40.

⁶ Там само. С. 41–57.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



«Давні автографи»¹, в яких він, зокрема, високо оцінював творчість Б. І. Антонича, порівнюючи «ажурність» мислення у поета та вітражиста².

Вітраж і скульптура з погляду теорії просторової статички про фундаментальну антиномію співіснування об'єктів у непорушному і водночас динамічному універсумі³ зберігають первинну сценічну образність кадру (саме через контраст світла і тіні, холодних і теплих, прозорих і матових властивостей простору залежно від перспективи і позиції його сприйняття) – кадру в широкому розумінні театрознавців як «сукупності експериментів та очікувань глядача, введення у дію репрезентованої фікції»⁴, що розмиває межі і звужує (конвергує) простір дії, фрагментуючи дійсність. Звідси очевидно, чому Лишега так тонко розумів мистецтво вітражистів, убачаючи в ньому виразні поетичні функції.

Від 2003 р., коли Олег у Львові на Міжнародному форумі видавців познайомився з режисеркою Дарією Ткач, що згодом стала його другою дружиною⁵, розпочинається у творчості митця так званий сихівський період його літературно-мистецьких імпрровізацій із ознаками немонтажної рефлексійности у його текстах. Зокрема, така техніка особливо увиразнена у жанрі кіноінтерв'ю (виданого вже після смерті поета 2017 р. у паралельному відео-книжковому форматі «Laterna Magica / Чарівний ліхтар») із підзаголовком «немонтоване кіно», а в анотації цей текст означено як «розмова-ріка»⁶). Фактично, за жанром, це імпрровізоване театралізоване дійство⁷, розігране у підземеллі за участі Олега, Дарії та журналіста-інтерв'юера Богдана Смоляка.

Власне, практика тесання скульптурних форм, розуміння законів сценічного простору – усе це сформувало кінематографічну свідомість Лишеги, тому, навіть працюючи на підсобних роботах у сфері кіномистецтва, поет умів віднаходити глибший сенс у простих побутових речах. Але перше знайомство із кінопродукцією пов'язує поета Лишегу уже з іншим топосом – київським, а саме лаврським середовищем і, відповідно, з митцями іншого (незахідного) способу мислення.

¹ Лишега О. Старе золото: есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. С. 230.

² Там само. С.109.

³ Фогель Д. Композиція простору ; переклад з польськ. Анастасії Любас. Білі слова: есеї, листування, рецензії та полеміки. Київ : Дух і Літера, 2019. С. 47, 48.

⁴ Паві П. Словник театру ; пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 195.

⁵ Ткач-Лишега Д. Згадуючи Олега Лишегу // Вісник Миської ради: додаток до газети «Добра справа». 2020. № 4 (822). С. 6.

⁶ Лишега О. Laterna Magica (Чарівний ліхтар): немонтоване кіно. Брустрів : Дискурсус, 2017. С. 2.

⁷ Там само. С. 4, 70.



ТОПОС-2: *Лаврська школа сімдесятичників;*

АНРОПОС-2: *М. Воробйов, О. Лишега, І. Семененко;*

ТРОПОС-2: *кіномистецтво.*

Лаврський топос об'єднує трьох поетів із різних літературних локацій Києва, які певний час разом працювали декораторами або й пожежниками на місцевому «Кінофакультеті» – у корпусі № 7 Державного історико-архітектурного заповідника «Києво-Печерська лавра» від осені 1961 р. почали готувати майбутніх режисерів і акторів кіно, серед яких були, зокрема, Іван Миколайчук, Борислав Брондуков, Раїса Недашківська, Віталій Дорошенко, Зоя Недбай, Валерій Бесараб, Володимир Савельєв, Борис Івченко. Художнім керівником курсу і завідувачем першої на кінофакультеті катедри майстерности актора та режисури кіно був народний артист України Віктор Ілларіонович Івченко (тепер це – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого)¹.

Поняття «лаврської школи» ввів Ю. Гудзь 1993 р., організувавши літературну зустріч для трьох поетів, об'єднаних спільною працею на кінофакультеті. Він уважав, що в усіх цих «лаврівців» єспільна поетична аура Гайдерівської мови як дому буття, в якій усі вони «витворюють простір, в якому словам повертається втрачена сила»².

Від 1977 р., фактично після першого одруження, О. Лишега працював художником-декоратором сцени, готуючи реквізит для студентських вистав, при цьому завжди знаходив оригінальні вирішення для неординарних ситуацій: наприклад, Дарія Ткач-Лишега згадує, як Олег додумався ввести образ корови в дипломну постановку одного студента із Сирії³.

Досвід цієї роботи та його конфлікти з першою дружиною, що призвели до розлучення, відобразилися у новелістичному ескізі «Людина в просторі», текст якого архітектонічно розділено на п'ять кінематографічних епізодів-дублів:

1) *мізансцена* (у стилі довженківської естетики) із введенням у дію реквізиту яблука⁴;

2) *цена-приквел*, у якій розкривається свідомість персонажа до моменту події через хронотоп його блукання містом по дорозі на роботу⁵;

3) *театр-у-театрі* (споглядання декорації кінопавільйону для відтворення сцени у сільській лазні, що передано як своєрідну *цену-*

¹ Про Інститут [екранних мистецтв] // Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого [офіційний сайт]. URL : <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers.html>.

² Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 116.

³ Ткач-Лишега Д. Згадуючи Олега Лишегу // Вісник Миської ради: додаток до газети «Добра справа». 2020. № 4 (822). С. 6.

⁴ Лишега О. Людина в просторі : проза. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 12.

⁵ Там само. С. 14.



*антураж*¹; а також сцена з підслуханою репетицією симфонічного оркестру в Микільській церкві², яку можна сприймати, як *ремейк* до попередньої сцени;

4) *сцена-сиквел* – роздуми про невлаштованість сімейного побуту персонажа³;

5) *сцена-стінгер*, що відбувається після пробудження, або т. б. м. після титрів, як осмислення подальших сенсів життєвого простору⁴.

Пізніше кінематографічний досвід так чи інакше був помітним у пізньому (знову львівському) творчому періоді Лишеги як режисера, який спільно зі своєю другою дружиною, режисеркою Дарією Ткач, відзняв фільми про скульптора, художника-графіка Григора Крука, архітектора Андрія Шуляра, народну майстриню Параску Хому.

Щодо фільму про скульптора Григора Крука (2006), то у вільному доступі можна знайти статтю художника Володимира Луканя, який поділився враженнями від його перегляду і, зокрема, звернув увагу на те, що «Лишега у фільмі зі знанням справи використовує прийоми українського поетичного кіна»⁵. І далі, мабуть, доречно буде навести цей професійний коментар художника повністю, щоб було зрозуміло манеру роботи О. Лишеги, яку він часто переносить на інші види мистецтв, зокрема у слово. Отже, на думку В. Луканя:

«у фільмі є чорно-білі фрагменти, а є кольорові. У цей спосіб, при чорно-білому відтворенні відеокадри набувають архівності історичної документалістики, а колір додає сучасності, актуальності сьогодення. Нерідко і доречно застосовуються “наїзди” телефолкатором. Цей знаний професійний операторський прийом дає можливість робити певні виокремлення, загальні і крупні плани, наближення і віддалення. Крупні плани з'являються при фокусуванні на людських обличчях, на об'єктах, які є важливі на думку авторів»⁶.

Принципів кадрування дійсності, логічного і контрастного чергування та урізноманітнення епізодів у своїх фільмах Лишега вчився від театрального мистецтва, яке апелює до первісної системи образності кадру (як фрейму чи рами, – саме так в оригіналі англійською та німецькою розуміємо французьку семему «кадр»): «виставляються напоказ одні знаки, відкидаються інші. В такому процесі семіотизації визначається межа між баченим і прихованим, між сенсом і його відсутністю»⁷.

¹ Лишега О. Людина в просторі : проза. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 18, 19.

² Там само. С. 20.

³ Там само. С. 23.

⁴ Там само. С. 25.

⁵ Лукань В. Олег Лишега (1949–2014) та Григор Крук (1911–1988). Непричесані думки, зумовлені переглядом фільму О. Лишеги про Г. Крука // Наукова бібліотека Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. С. 3. URL : <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4596/1/%D0%9E%D0%9B%D0%95%D0%93%20%20%D0%9B%D0%98%D0%A8%D0%95%D0%93%D0%90.pdf>.

⁶ Там само.

⁷ Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 196.



Другим поетом, який учився кіномистецтва через побут пожежника на лаврському кінофакультеті, є **Іван Семененко** – поет, про якого чи не вперше згадано як про представника «лаврської школи» разом із Лишегою у статті Ю. Гудзя «Рівень перевтілення: Поети лаврської школи...», з якої ми довідуємося, що на лаврському кінофакультеті він продовжував працювати ще й у 1993 р.^{1, 2}. Роздумуючи про творчу палітру цього «лаврівця» в окремій студії «Гнізда небесного вирію»³, Гудзь знаходить у його віршах відголоски міфологічної картини світу і розшифровує сенс поетичних візій про птахів у контексті арабсько-перської легенди про Симурга (Газалі, Аттар, Гульшегрі) – ідеального птаха (означає буквально «тридцять птахів»), який уособлює сонце-дзеркало та відображає концепцію людського самопізнання через розуміння Божого первня: «*Ми просто дивились <...> Як птахи заселяють хащі й повітря, Як люди заселяють душі свої*»⁴ – на думку Гудзя, ці слова Семененка містять у собі потужний заряд давньої міфотворчості.

Однак І. Семененка (як і ще одну київську авторку з покоління сімдесятників Валентину Отрощенко) в буквальному значенні цього слова можна вважати «витісненим», тобто фізично забутим, загубленим у часі пізнім модерністом. На щастя, Богдан-Олег Горобчук з Еллою Євтушенко та командою проекту «Оприсутнення» (кажуть, «завдяки поетці Надії Кир'ян»⁵) влітку 2021 р. відшукали сліди цього втраченого свого часу для української літератури дуже цікавого поета, 1936 року народження, який, як з'ясувалося, досі живе на околиці Києва «з сином і кішкою Панночкою, їздить ловити бичків на Дніпрі та продовжує писати вірші»⁶. Про деталі своєї творчої біографії, – своє знайомство з поезією європейських модерністів (вивчав французьку філологію), з поетами «київської школи», про забутого кінорежисера і поета Володимира Коваленка; про задушевні бесіди з колегою по праці в Лаврі О. Лишегою; утиски, звинувачення, спробу втечі з радянської України, арешт, мордовські табори і своє каліцтво ще з коліски, – 80-річний дідусь сам розповів у відеоінтерв'ю, записаному як проект X-го Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал». До прикладу,

¹ Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи ; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 115.

² Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя [добірки віршів цих поетів у додатку до статті]) // Артанія: мистецький журнал. Книга. 01. 1995. С. 29. URL : <http://artanija.com/journal/kniga-01-1995>.

³ Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи ; упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 139.

⁴ Там само.

⁵ Горобчук Б.-О. Поет Іван Семененко: Нічого не мали, але читали вірші й чекали комунізму // Читомо: культура читання і мистецтво книговидання. URL : <https://chytomo.com/ivan-semenenko-nichoho-ne-maly-ale-chytaly-virshi-j-chekaly-komunizmu/> (18.05.2022).

⁶ Там само.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



ось так він пояснює свій прихід у літературу і бажання писати верлібрами:

«Був такий чудовий поет Микола Гірник. Він у 1957 році надрукував мій вірш “До Вітчизни” у якійсь комсомольській газеті – “Декада”, чи що. А після того заглухло все. Куди не носив, то все не те і не так. А потім я вже опинився серед виключених за “націоналізм” студентів. Тоді все вважалося націоналізмом. Верлібр – націоналізм, ще й буржуазний»¹.

Семененко І. видав лише одну збірку (на початку 1990-х), яку назвав «Нерозривне сонце». Зараз у нього є сім готових рукописів. Його журнальна добірка «Із книги “Архіпелаги – Атоли”»², укладена з віршів 1971 р., є показовою для розуміння інтермедіального мислення цього призабутого поета. Наприклад, у вірші І. Семененка «Далеко від свого берега...» виникають скульптурні образи («ліплять князів кольору жовтої глини»); людина-«жива ікона»³. Образи склепіння храму нагадують ту саму ситуацію, у якій перебуває Лишегівська «людина в просторі», тільки в Семененковій людині густіше сконцентровані фарби і глина, й образ декоратора виразно накладається на образ Бога. Бог-декоратор творить власний простір для існування людини, а людина має зізнатися сама собі, що вона не що інше, як тільки «камінь у руках Господніх»⁴:

*...образ Господній
що дозріває в кожному з нас
не доторкнувшись глини
вже після смерті з людини
іконка жива вилітає
храм свій минулий
навік звеселяє⁵.*

Третій із причетних до «лаврського топосу» – це представник «київської школи» постшістдесятників – **Микола Воробйов** (поруч із Василем Голобородьком, Віктором Кордуном, Михайлом Григорівим). Слідами «лаврської» естетики позначено деякі вірші поета з особливо виразним

¹ Горобчук Б.-О. Поет Іван Семененко: Нічого не мали, але читали вірші й чекали комунізму // Читомо: культура читання і мистецтво книговидання. URL : <https://chytomo.com/ivan-semenenko-nichogo-ne-maly-ale-chytaly-virshi-j-chekaly-komunizmu/> (18.05.2022).

² Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя [добірки віршів цих поетів у додатку до статті]) // Артанія: мистецький журнал. Книга. 01. 1995. С. 31, 32. URL : <http://artanija.com/journal/kniga-01-1995>.

³ Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя [добірки віршів цих поетів у додатку до статті]) // Артанія: мистецький журнал. Книга. 01. 1995. С. 29–33, 31. URL : <http://artanija.com/journal/kniga-01-1995>.

⁴ Там само. С. 32.

⁵ Там само. С. 31.



інтермедіальним полем. Так, показовим у контексті аналізованої філософії «людини в просторі» може бути вірш «Опускаю руку в синю фарбу...»¹. Воробйов, метафоризуючи стихію дощу, театралізує ситуацію, про яку читач може здогадатися (а може, й не здогадатися!?) з підтексту. Фарба тут також метафорична: ліричний суб'єкт перетворюється на стихійного художника-декоратора без пензля, що грубо руками кладе мазки, цілі пасма фарби. Лишегівська метафора створює ліричний образ: персонаж ретельно, послідовно і монотонно вибудовує свій павільйон для кіностудії. Й, очевидно, не випадковими є і назви збірок та циклів Воробйова: «Скринька з прикрасами», «Острови», «Конфігурації» мимоволі натякають на вміння поета не тільки римувати, а й декорувати власними руками нашу дійсність.

Добірки віршів Воробйова та Лишеги, які безпосередньо, як можна припускати, відображають досвід їхньої роботи декораторами-монтажувальниками кінопростору, опублікував мистецький альманах «Артанія» (разом із статтею, по суті, передмовою Ю. Гудзя, якому, власне, й належить ідея об'єднання цих поетів). Показовими, наприклад, є вірші Воробйова «Стіна» («Не спить пісок, хоч яка ця стіна міцна. Звичайно, можна не помічати, як він сиплеться...»²) та «Пісок» («Там, де ти жив, – тепер пісок»³). А як ілюстрацію «лаврського топосу» Лишеги, для публікації у журналі «Артанія» було взято його вірш «Лис»⁴, у якому згадується київський лісовий простір Боярки, де «по ямах ще заляк сніг...»⁵.

Кінематографічний спільний досвід роботи, який об'єднав між собою поетів-сімдесятників, що сформувалися у різних літературних середовищах, так чи інакше вплинув на формування ліричної свідомості митців, на їхнє вміння органічно поєднувати побутові декоративні «реквізити» із світоглядною поетикою модерністського мислення. У душі модерністської екстравагантної поетики, наприклад, Лишега створив оригінальну філософію двокрапковості. «Горизонтальна двокрапка», на думку В. Луканя, як «протолінія», лінія-нитка привела Лишегу до документального кіна⁶. Власне, вміння поетів-модерністів

¹ Воробйов М. Гора і квітка: вибрані вірші 1965–2015 рр. Київ : Абабагаламага, 2018 (у серії «Українська поетична антологія»). С. 77.

² Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя [добірки віршів цих поетів у додатку до статті]) // Артанія: мистецький журнал. Книга. 01. 1995. С. 29–33, 30. URL : <http://artanija.com/journal/kniga-01-1995>.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Лишега О. Великий міст : вірші. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 87.

⁶ Лукань В. Олег Лишега (1949–2014) та Григор Крук (1911–1988). Непричесані думки, зумовлені переглядом фільму О. Лишеги про Г. Крука // Наукова бібліотека Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. С. 3. URL : <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4596/1/%D0%9E%D0%9B%D0%95%D0%93%20%D0%9B%D0%98%D0%A8%D0%95%D0%93%D0%90.pdf>.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



надбудовувати філософські сенси на основі звичайних формально-граматичних правил і є причинно-наслідковою інтенцією їхнього інтермедіального мислення, пов'язаного з балансуванням між різними семіосферами.

Безпосередня робота митців «лаврського топосу» з декораціями (як у випадку Лишеги) чи вміння просто спостерігати за розвитком кіносценаріїв (у Семененка і Воробйова) активізувала у їхній поетичній практиці підсвідомі імпульси до образотворення. Адже, – як цікаво міркує Лишега, – «рисунок – аналітичне зображення, повтор скульптури, опис, хроніка, літопис – усе, що не вмістилось в рисунку – продовжується в слові – рисунок є зачатком слова і фрагментом прамови»¹. Цю думку поета зафіксовано у виданні неактуалізованих за життя його нотаткових текстів. Бо Лишега також безпосередньо і послідовно працював і в жанрі малярства, високо цінуючи насамперед творчість Рембрандта.

ТОПОС-3: *Житомирська школа сімдесятників;*

АНТРОПОС-3: *Юрко Гудзь;*

ТРОПОС-3: *малярство.*

До топосу «житомирської прозової школи», крім *Ю. Гудзя*, належать також, зокрема, *Володимир Даниленко, Євген Концевич, Валерій та Анатолій Шевчук, Євген Пашковський, В'ячеслав Медвідь, Микола Закусило, Геннадій Шкляр, Григорій Цимбалюк* – загалом канон цих письменників фактично сформувало видання «Вечеря на дванадцять персон» та програмна передмова упорядника антології В. Даниленка, у якій вказано на відмінності цього угруповання від галицьких об'єднань письменників того часу, передусім від «станіславівського феномена»². Юрко з них усіх володів особливою творчою харизмою – «істинною українською» і «метафізичною», як характеризує Юрка Н. Зборовська³, що, подібно до Чубаєвої у Львові, формувала не тільки літературне середовище, а й заклала розвиток літературно-мистецьких «антропосів» і «тропосів» у їхніх взаємоорганізаційній єдності. Загалом інтермедіальну свідомість Гудзя розвивала і його активна діяльність як голови літстудії ім. Бориса Тена, наприклад, як згадує О. Левченко, кожен організаційний проєкт, за задумом Юрка, «обов'язково має розпочинати трубач (тромбон або саксофон)»⁴,

¹ Лишега О. Високі жовті квіти: проза / упоряд., комент., післям. Т. Пастуха. Дрогобич : Коло, 2021. С. 76.

² Даниленко В. Золота жила української прози // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. Київ : Генеза, 1997. С. 8, 9.

³ Зборовська Н. Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма // Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи ; упоряд. О. Левченко. Житомир : Міжнародне братство Юрка Гудзя, 2012. С. 106–109, 106.

⁴ Левченко О. Глеки споминів. Юрко Гудзь у літературних осередках Житомира 1999–2002 рр. // Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи / упоряд. О. Левченко. Житомир : Міжнародне братство Юрка Гудзя, 2012. С. 178–182, 180.



та й свій інтерес до театру Юрко виявляв по-особливому натхненно¹.

Ю. Гудзь як поет сформувався у тісному середовищі сучасних поліських художників, митців локального таланту, творчість яких усіляко підтримував і пропагував у своїх мистецьких відгуках. Ці рецензії підписували псевдонімом «Тетянич Ю.», іноді – й власним прізвищем автора. Об'єктом критичного розбору в них були: картини художниць-візіонерок із Волині Надії Миколайчук та її сестри Людмили Миколайчук (Бигич) («Крила і кольори»²; «Зона полинових сновидінь»³), Наталі Хилюк (Утахарри), Олени Бурдаш («Втікачі з пірамід»⁴); художника Юрія Камишного⁵, а також Гудзь написав біографічний нарис про художника-декабриста часів російської імперії Петра Борисова⁶.

Відображення рефлексії над художніми полотнами з намаганням зрозуміти манеру письма маляра та таємниці його фарб містить, до прикладу, вірш Ю. Гудзя «Пейзаж Брейгеля Старшого», в якому поет пробує зламати закони ліричного сюжету, щоб естампово передати форму вражень від Брейгелівських образів: чорного дерева, льодяної шибки, крихітних людських облич⁷. Власне, у рефлексивній фрагментарності поет бачить самого себе як ліричного автора, «марно третього», котрий намагається розгадати таємниці автора-живописця. Однак ця справа є марною для поета, як і закони зими, тому що закони мови не дають йому змоги швидше за час наздогнати «останній день весни»⁸.

Особливо прикметно, що серед сімдесятників інтерес до мистецтва Пітера Брейгеля Старшого був систематичним, і тут варто згадати також вірш Г. Чубая «Сніг (Напис на картині П. Бройгеля “Різдво в Амстердамі”)⁹. Цей текст можна вважати зразком фактичного екфразису з псевдонульовим маркуванням (тобто назва картини Брейгеля Чубая є творчо скомпільованою проєкцією творчої манери художника на основі багатьох його картин).

Загалом, урахувуючи інтермедіальні відчуття Гудзя, можна сказати, що поети можуть «малювати», вдаючись до фрагментарного письма та знаків недовомовленості – поети у слові можуть лише імітувати картини художників

¹ Левченко О. Глеки споминів. Юрко Гудзь у літературних осередках Житомира 1999–2002 рр. // Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи / упоряд. О. Левченко. Житомир : Міжнародне братство Юрка Гудзя, 2012. С. 180, 181.

² Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи / упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 128.

³ Там само. С. 132.

⁴ Там само. С. 135.

⁵ Там само. С. 145.

⁶ Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи / упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. С. 64.

⁷ Гудзь Ю. Знаки білої крові: поезії. Житомир : КВО «Газета “Житомирський вісник”», 1992. («Бібліотека журналу “Авжеж”»). С. 42.

⁸ Там само. С. 43.

⁹ Чубай Г. П'ятикнижжя [вірші]. Львів : ВСЛ, 2013. С. 193.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкїсти»



(така імітація породила у ранньому модернізмі явище синтезу мистецтв як перший, ще примітивніший етап контакту між різними медіапросторами). Натомість адекватно перекласти медійний образ словесними засобами поетові, зазвичай, краще вдасться завдяки досвіду передання семіотичними знаками законів музики.

ТОПОС-4: *Бахмацька школа – осередок угруповання «ДАК»;*

АНТРОПОС-4: *Кость Москалець, Володимир Кашка, Андрій Деркач, Микола Туз;*

ТРОПОС-4: *музика.*

Бахмацька естетична група із символічною назвою «ДАК» (розшифрування цієї абрєвіатури є невідомим, принаймні, його представники уникають її пояснювати) виникла як альтернативна своєрідна «група підтримки» для львівської «Скрині». Проте осередок із чотирьох мешканців чернігівського с. Бахмач не був організацією у звичному розумінні, оскільки об'єднання не мало ні програми, ні цілісної концепції, маніфесту чи статуту – хлопців просто надихав «дух чайного ритуалу»¹, який докладно описав К. Москалець у своєму есеї «Воскрєсіння чаю». Власне, цей текст фактично й можна вважати програмним неформальним «маніфестом» цього незвичного угруповання, яке на початку 1980-х рр. започаткував Володимир Кашка (в есеї цитовано якийсь рукописний і невідомий загалу текст цього автора «Міф про ДАК»). Творчу стихію представників цього середовища об'єднувала любов до терпкого чаю та східної філософії, переосмисленої на основі філософської системи американського трансценденталіста Генрі Торо.

Загалом творчий процес «даківці» розуміли як медитацію. Відповідником для такого акту у літературній проєкції слугують жанри фрагментарної, нотаткової чи щоденникової прози у стилі японського «дзуйхіцу». К. Москалець у своїй творчості запропонував авторський варіант такого жанру, назвавши свій рефлексивний текст «сполохами»². Записуючи свої враження, алюзії, які виникають через рецепцію класичної музики, письменник входить у медитативний транс, імпульси якого він спробував вербалізувати у своїх текстах «Дев'ять концертів» і «Сполохи (на тлі 45 хоральних прелюдій Й. С. Баха)».

Побутовий текст-опис процесу приготування чаю «Ситечко» В. Кашки, який вставляє у свій есеї Москалець³, слугує для автора підставовим аргументом для осмислення теорії «логос-медитації»⁴ та детального прописування на основі «чайного» рецепта етапів «приготування до

¹ Москалець К. Воскрєсіння чаю. Стежачи за текстом: вибрана критика та есеїстика. Львів : ВСЛ, 2019. С. 8.

² Там само. С. 9.

³ Там само. С. 15.

⁴ Там само. С. 13.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

медитації», «роздумування над темою» та «закінчення» ритуалу¹. Відтак, порівняння чайного ритуалу з «добре темперованим клавиром»² наштовхує на думку про сугестивну силу музики та творчості як релаксу (по суті, причетності до таємного товариства на зразок «гри у бісер»). В. Кашка також позиціював себе як поет, зокрема у наведеному в есеї вірші «Безсоння восени» окреслює момент часу, сприятливий для розвитку творчості (вночі після круто завареного чаю)³. А М. Туз є автором поетичного одкровення, в якому описав творче «Братерство» своїх друзів як свято у «кольорах лимона» до грузинського чаю, власне, сам момент творчого натхнення, коли «від срібного диму темно»⁴, або, як у вірші-присвяті М. Деркача:

*не відкриваються чакри
від чаю
а розплющуються очі
треті
у третіх зайвих
вже не біль нас крає
а ми його на скибки
один одного пригощаєм
з'являються дірки у часі...⁵.*

Мотив «дірки у часі» суголосний із ефектами нічних осяянь, які виникають внаслідок впливу космічної музики на організм людини.

Однак, на відміну від чільного представника «ДАКу», Костевим друзям не вдалося досягти бажаного рівня майстерності: В. Кашка як автор роману-робітні «Житло» залишився «напівфабрикатним» письменником, як про це свідчить частина з його тексту, що має назву «З лабораторних книг, журналів, нотаток омеги»⁶, а А. Деркач і М. Туз узагалі відійшли від літератури через релігійний фанатизм чи втрату національного кореня.

Отже, підсумовуючи спостереження за розвитком талантів митців українського андеграундового покоління, важливо наголосити на взаємопроникненні міжмистецьких тропосів у їхній творчості незалежно від локального, професійного та культурного середовища, яке впливало на появу тих чи тих текстів. Тому мистецьке середовище львівського топосу, марковане певними театральними контактами митців, охоплює два покоління митців: першої андеграундової хвилі («скринівців») на початку

¹ Москалець К. Вокресіння чаю. Стежачи за текстом: вибрана критика та есеїстика. Львів : ВСЛ, 2019. С. 12–14.

² Там само. С. 15.

³ Там само. С. 27.

⁴ Там само. С. 26.

⁵ Москалець К. Вокресіння чаю. Стежачи за текстом: вибрана критика та есеїстика. Львів : ВСЛ, 2019. С. 24, 25.

⁶ Кашка В. Житло : роман-робітня. Київ : Український письменник, 2007. С. 74.

4.2. Інтермедіальні зв'язки у топосах–тропосах–антропосах «Української реконкісти»



1970-х рр. та другої хвилі пізньомодерністів кінця 70-х, вихованих у традиціях центрального (чернігівського, бахмацького) топосу. Ранній театральний досвід «бахманівців» дає змогу представникам неформального угруповання «ДАК» розширити межі літературних жанрів завдяки інкорпорації у них інтермедіальних законів музики.

За атмосферністю сенсів тропоси «скринівців» часто виходять за рамки їхнього життєсвіту, що й дає потужний заряд для розвитку кінотропосу на новому витку творчої спіралі у декого із них. «Лаврський топос» стає сприятливим середовищем для формування живописних смаків сімдесятників – і з позиції мислення професійного художника, і просто завдяки особливій візуальній поетичній чутливості їхніх текстів. Житомирський життєсвіт Ю. Гудзя, який переплітається із світами місцевих поліських малярів, фактично і теоретично (тобто у його есеїстично-критичних статтях) об'єднує різні тропоси пізньомодерністів, позначаючи їхню творчість поняттям нового відродження – «української реконкісти».

4.3. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія»: текст і кінотекст

Дія роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» розгортається у ХХ ст., час дії – 1900 рік, частково припадає на ХІХ ст. Вона майстерно описує Станіславів та його мешканців, які, як і личить вірним підданим найсвітлішого цесаря Франца Йосифа І, вірять у міцність політичного ладу та вічність Австро-Угорської імперії. Галичина того періоду постає колискою багатьох культур і національностей – особливо польської, української та єврейської, їх традицій та історії. Також Галичина часів Австро-Угорської влади залишається джерелом натхнення для багатьох митців сьогодні. Творці ХХ–ХХІ ст. звертаються до Галичини, багатой на міфи та натхнення, не лише через бурхливу історію цієї території, пов'язану з обома світовими війнами, а й через період, коли Галичина входила до складу Австро-Угорської імперії. Королівство Галичини та Лодомерії – це територія, яка дійсно була провінцією імперії, проте знаходилась в центрі перетину багатьох культур, національностей і релігій, з добре розвиненими міськими центрами, зокрема Львовом як «маленьким Віднем». Це територія, яка процвітала насамперед з точки зору культури, суспільства та адміністрації.

В українську літературу після 1991 р. міф про Галичину повертається завдяки представнику українського постмодернізму Юрію Андруховичу та його творам. Галичина постає як омріяний, багатозначний палімпсестний витвір, культова постать, зі своєю складною, але й різноманітною спадщиною, «... як територія «поміж» і «посередині», міжцивілізаційна-нікому-не-належність, але й надцивілізаційний простір, центральна діра в Європі, тектонічний рив, люк ...»¹. Таке існування на межі між уявним і реальним, поза місцем і поза часом робить галицьку уявність привабливою для наступного покоління українських митців, які шукають нової ідентичності.

У Софії Андрухович Галичина постає як фантомна істота, оживлена силою дискурсу після знищення свого історичного та географічного прототипу, вона продовжує існування після катастрофи та після розгрому міфів.

Галичина у візії авторки характеризується «посттоталітаризмом», уже відчутним, хоча й досі незавершеним, у якому існує «перманентна неототалітарна загроза»; «постмультикультуралізмом», оскільки мультикультуралізм відійшов у минуле і від нього залишилися тільки сліди; нарешті, «провінційністю», адже країна не тільки не могла, а й не хотіла бути будь-яким офіційним центром. Саме втрата Галичини як в адміністративному, так і в етнічному сенсі дала змогу сконструювати нове, уявне, навіть міфічне

¹ Коркішко В. Часопростір як форматворча категорія художнього тексту // Актуальні проблеми слов'янської філології. Львів, 2010. Вип. ХХІІІ. С. 388–395, 143.

4.3. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору в романі Софії Андрухович



існування галицьких міст і містечок, приправлене ностальгією й іронією водночас.

Показово, що галицька тема є провідним елементом творчості Софії Андрухович. Вона не деконструє міф про Галичину, а видозмінює його та використовує у своїй творчості. За словами Мартіна Поллака¹, видатного есеїста, публіциста та перекладача, лауреата багатьох престижних нагород, який роками займався історією та ідентичністю Центрально-Східної Європи, особливо ХХ ст.: *«Галичина – це: [...] правда і міф. Забобони і факти. Ідеалізація і реальність. Різні погляди. Багато інтерпретацій того регіону та його історії, від міфу до реальності. Галичина для поляків має інший відтінок і інше значення, ніж Галичина для українців і австрійців. Для них Галичина – надихаюча етнічна та культурна різноманітність, місце спільного чи точніше паралельного життя людей різних національностей, мов, релігій та культур»*². Саме до цієї версії Галичини, що поєднує в собі правду й міф, різні забобони й факти, й ідеалізовані, й цілком реальні, Софія Андрухович звертається у своєму романі. Міф Галичини живий принаймні в трьох культурах: польській, українській та австрійській. Саме пам'ять, особиста, набута чи колективна/національна, є тим простором, у якому може існувати міф. Міфи створюють та плекають, щоб зацікавити увагу людей і згуртувати спільноту, яку вони створюють.

Часто речі, яких більше немає (або які навіть ніколи не існували), посідають головне місце серед багатьох міфів, які культивує певна спільнота. Деконструкція та дезінтеграція Галичини у ХХ ст. супроводжувалися найбільшими трагедіями: не лише жорстокою та кривавою війною, а й Голокостом [...], депортаціями та етнічними чистками, зрештою жорстокою радянською та довготривалою ізоляцією. Унаслідок цього Галичина втратила свою мультикультурність, а водночас залишилась у колективній пам'яті поляків, українців, австрійців та євреїв, ставши особливим ареалом міфологізації. Галицький імаджинарій охоплює як територію, так і правителя – цісаря Франца Йосифа та (правління у 1848–1916 рр.) мирне співіснування багатьох національностей, численні ритуали, пов'язані з повсякденним життям у провінціях імперії.

Отже, сьогодні Галичина – це явище розмаїття, яке ми можемо зрозуміти як поліфонію пам'яті, де домінують міфи. Тому не дивно, що Софія Андрухович звертається до мотивів пам'яті, ностальгії та розуміння своєї належності саме в контексті Галицького міфу. Для багатьох митців і журналістів сама Галичина є стимулом і відправною точкою для роздумів про Центрально-Східну Європу, характерним порубіжжям культур, мов, національностей тощо.

Головними міськими центрами тодішньої Східної Галичини були колишні Станіславів, Дрогобич і Львів. Нині саме у Львові найяскравіше помітний

¹ Helman A. Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina. Intermedialność w kulturze końca XX wieku / red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak. Białystok 1998. S. 267.

² Ibid. S. 211.



ренесанс пам'яті про Габсбурзьку монархію та часи Австро-Угорщини, адже після падіння комунізму Галичина та пов'язаний з нею галицький міф стають дедалі популярнішими щороку і навіть досягли міжнародної слави.

Галицька (зокрема львівська) тематика охоплює теми художньої, історичної та наукової літератури, тому сучасні письменники, бажаючи використати цей потенціал, мають бути обережними, щоб не ризикувати двозначністю або повторювати стандартні тези та відомі мотиви. Таку ситуацію обрала у своєму романі Софія Андрухович, розташувавши сюжет у Галичині на зламі ХІХ–ХХ ст., але не у Львові, про який уже багато написано і прочитано, а у Станіславові. У «Фелікс Австрія» читач із перших сторінок потрапляє у центр життя галицького народу.

Фантастично-образна організація художнього часопростору роману, що характеризується ілюзорністю й таємничістю, свідчить про нездатність передбачити життєвий шлях героїв. Водночас автор чітко підкреслює часові аспекти роману, що охоплюють період з 9 січня по 18 листопада 1900 р. Тому цілком очевидні риси побаченого (уявленого) чи представленого набувають інших значень у перегляді твору. Реальний світ. Як слушно зауважує науковець Вікторія Коркішко, *«хронотоп персонажа уособлює так званий психологічний хронотоп, що породжує самосвідомість героїв художнього твору. Це суб'єктивний простір-час акторів. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може перебувати одночасно в кількох локусах – і в конкретному місті та часі фізичного перебування, і в просторі його думок, видінь, снів тощо»*¹.

За типом поєднання хронотопу зовнішнього і внутрішнього Софія Андрухович будує сюжет роману «Фелікс Австрія», на жаль, цей прийом не простежується в кіноадаптації, що також частково впливає на відсутність глибокого психологізму в образах героїв.

Роман використовує місто не лише як окремого героя, а й як часопростір, який допомагає глибше пізнати героїв. Навіть більше, герої мають власний часопростір. Так, одна з героїнь – Стефанія Чорненко – досить часто не може ідентифікувати своє існування в конкретному просторі чи часі, перебуваючи в полоні уявних подій і почуттів. Вона переконана, що цей світ «безглуздий». Дівчина вигадує своє особливе місце в житті пані Аделі і прихильність отця Йосифа. Вона навіть «вигадує» останні слова лікаря. Стефа настільки вірить у свої вигадки, що перестає відчувати різницю та межу між реальністю та фантазією, а відтак не здатна ідентифікувати їх місце чи час. Частково до цього прийому вдаються і творці кінострічки, проте настільки спорадично, що це важко відчитати у кінотексті.

У сюжетно-композиційній організації роману важливу роль відіграє невідповідність ситуації одержаним дівчиною оцінкам у сприйнятті героїв.

¹ Pollack M. Topografia pamięci / tłum. K. Niedenthal. Wołowiec, 2017. S. 20, 391.

4.3. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору в романі Софії Андрухович



Назва роману свідчить про подвійну гру символів, таких як: щаслива Австрія чи Фелікс (примхлива дитина з надзвичайними здібностями), який уособлює саму імперію на території Станіслава. Для кожного з героїв роману письменник вибудовує кілька часових просторів, які накладаються та взаємодіють у загальній канві сюжету. В основі художнього конфлікту роману – непереборні ілюзії, що виникають в уяві служниці Стефи. Головною причиною цього є саме місто, яке стало основною мотивацією або долею, яка об'єднала німецького лікаря і дитину служниці в одну сім'ю. Трагедія трапилася в Станіславові 28 вересня 1868 р.

Метафора міста-людини/міста-організму наявна в романі всюди. Чого не можемо сказати про кіноадаптацію, де місто постає радше тлом, декораціями, не маючи значного впливу на сюжет. Письменниця у романі вдало вводить картину-деталь – анатомічний атлас людини, складений Карлом фон Рокитанським. На ньому маленький Фелікс детально змальовує карту міста. Місто в уяві дитини раптом набуває форми людського тіла. Хлопець детально малює всі вулички та провулки хаотичної забудови середмістя, не пропускаючи жодної майстерні, магазину, перукарні, кафе чи аптеки. Він досить майстерно наносить їх на атлас. Спочатку Стефа і Аделя сприймають це як звичайну дитячу забавку, але згодом жінки помічають не тільки артистичний таланти Фелікса, а й його надзвичайну спостережливість. Хлопець демонструє свою любов і прихильність до рідних, які його прийняли. Карта міста – це одна з небагатьох деталей побудови образу міста, яка перейшла з твору літературного на полотно кінематографічне. Проте з огляду на брак вибудованого образу міста (як у літературному відповіднику) ця деталь губиться, залишається незрозумілою.

Ще одним локусом приватного топосу є місце, де Стефа почувається безпечно, місце, яке асоціюється у неї з о. Йосипом. Сповідь у священника під каштанами дівчина сприймає як повернення у лоно матері. На жаль, у кінотексті численні локації, що відіграють сюжетотворчу функцію в романі, зникають, або значною мірою применшуються, на відміну від, скажімо, деталей кулірнарних доробків Стефанії. У романі «Фелікс Австрія» Софія Андрухович приділяє чимало уваги традиційним Галицьким наїдкам, які автори кінострічки так само вміло акцентують, надаючи їм статусу не просто деталей, а повноцінної частини кінематографічного коду. Проте значно більшої уваги Софія Андрухович надає власне самому Станіславу, який у кінострічці «Віддана» перетворюється на звичайну декорацію. Відтак значна і досить вагома частина роману зникає під час перекладу. Наприклад, образи жінок у сюжеті роману створено через асоціативні зв'язки з конкретною частиною міста – центром і околицями. Авторці вдалося дуже точно і чуйно передати душевні переживання героїв, а також чимало соціальних нюансів. Зимові канікули у Стефи асоціюються зі збільшенням кількості домашніх справ, необхідністю супроводжувати Аделю на всілякі карнавали



та натовпами п'яної міської бідноти, яка втамовує голод дешевою горілкою. Громадське життя в місті бурхливе й різноманітне, тому пані Аделя намагається не пропускати жодної події, навіть «бал техніків» у театральній залі, перший «вовняний» вечір у музичному товаристві ім. Монюшка, у казино – академічна вечірка, костюмований раут, який організував місцевий «Сокіл»¹ – танці в міському казино та міському товаристві чи ігри в єврейському клубі. Широкі описи костюмів і декорацій міська еліта, що зібралася на виставі ілюзіоніста Ернеста Торна в театрі, способи поведінки та спілкування створюють ефект присутності. Варто віддати належне творцям кінострічки, які, незважаючи на відсутність акценту на міському побуті, неймовірно передають колорит усіх цих подій, занурюючи глядача в світ чудових костюмів, суконь і капелюшків. Недарма кінострічка починається сценою в театрі. Проте ми бачимо зацікавлення Стефи тим, що відбувається, на відміну від літературного джерела. У кінотворі немає паралелі місто-периферія, відтак героїні не асоціюються з якимись конкретними частинами міста. У романі служниця вороже й незрозуміло ставиться до простору бальних залів, вважає таке проведення часу безглуздим і марнотратним. Навіть фортепіанний концерт молодого віртуоза Рауля Кохальського нагадує їй про майстерність шаткування капусти, а медовий місяць Петра й Аделі у Кракові, Відні та Будапешті викликає у неї нервовий зрив.

На сторінках роману Софії Андрухович реальне місто Станіславів зазнає містичного перетворення на місто мрії, ідеальне місто. Це дивна точка космогонії світової системи, де можуть збуватися найзаповітніші мрії. Місто балансує на межі уяви/пам'яті/фантазії про нього. Запропонована письменницею модель міста поєднує прагнення героїв роману – Стефії Аделі – осягнути антологію буття з буденними й цілком реальними проблемами повсякденності (господарство, соціальне життя родини та майже фізичне відчуття тогочасних галицьких бенкетів). З історичної перспективи може здатися, що в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» все місто Станіславів разом з усіма його мешканцями опинилося в ролі вигнанця.

Особливістю літературного тексту є чітка візуалізація міста, де містичні топоси тісно переплітаються з історичними назвами вулиць та районів, а наукові винаходи та кулінарні шедеври вміло позначають час. У Софії Андрухович – це автентичний простір в історичних реаліях, де служниця лається одразу трьома мовами, а болота та зубчасті дороги містично перетворюються в Івано-Франківськ ХХІ ст. Місто у тексті кінематографічному є почасти безлике. Час від часу з'являються кадри міста з перспективи пташиного польоту в загальному кадрі. Така художня інтерпретація суперечить інтерпритації літературного тексту. У романі «Фелікс Австрія» місто постає героєм, чи не одним з головних, а відтак має свої риси і

¹ Andruchowycz J. Czas i miejsce albo moje ostatnie terytorium / tłum. L. Stefanowska. Ostatnie terytorium. Wołowiec, 2002. S. 140, 7.

4.3. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору в романі Софії Андрухович



персоніфікується. За теорією кадру, речі, які ми хочемо персоніфікувати, до яких хочемо привернути увагу, подаємо в близьких, крупних кадрах або за допомогою кадру – деталі. Тут маємо цілком протилежну ситуацію. Станіславів час від часу з'являється в загальному кадрі, здебільшого, щоб позначити місце дії в сцені. Тому важко говорити про особливості міського простору в кінострічці «Віддана», оскільки він є радше тлом.

Водночас у романі антитеза центру й периферії постає через соціальні контрасти як міського топосу, так і його мешканців. Пригоди, що відбуваються на вулицях Станіслава, гуляння та святкування за участю містян перетворюють саме місто на величезний амфітеатр. Художній образ міста насичений ідеалізованими мрійно-романтичними рисами, через які письменниця змальовує суспільство. Це досягається завдяки зосередженню уваги на побутових деталях, які, незважаючи на плин часу та історичні катаклізми, завжди є у житті людей. Окрім захоплення героїв роману новітніми винаходами науково-технічного прогресу, прочитуємо образ розпаду й заперечення міської меганарації Австро-Угорської імперії. Водночас місто Станіславів не прочитується як окраїна могутньої наддержави, навпаки, авторка досягла «ефекту дзеркала», коли велике відображається в малому і навпаки. У якийсь момент ці зображення накладаються і стають ідентичними. Отже, авторський міф Станіслава стає альтернативою загальновідомій історичній реальності. Споглядання міського пейзажу постає як спосіб поєднання вищих знань, доступних лише людям, посвяченим у таємниці життя в ньому. Архітектура міста постає як матеріальне вираження його душі.

Образ міста як втраченого едему на околиці Європи довершує відчутний пафос науково-технічного прогресу епохи. Провінційне місто Станіславів поступово набуває віденських рис і модернізується відповідно до потреб часу. У сюжеті роману бачимо певне протиставлення технічного прогресу та суспільно-політичного консерватизму в стилі міського життя. Станіславів та його мешканці ще не знають, які жахи їх чекають. Події Першої та Другої світових воєн майже повністю зітруть значення «мармеладної пожежі» для містян.

Цілісний *imago mundi* (картина світу) зображено в координатах художнього міського простору роману «Фелікс Австрія». Провінційне місто Станіславів, розташоване на околиці великої Австро-Угорської імперії, для його жителів є центром усесвіту. Виникає відчуття нереальності існування головних героїв роману – Аделі, яка уособлює Небо цього світу, та Стефанії, яка уособлює Землю, і місто, в якому відбуваються описані події. Це місто-міф, місто-пам'ять, місто-ілюзія, місто-мрія. Читач мимоволі проектує Станіславів, зображений у художньому часопросторі Софії Андрухович, на сучасний Івано-Франківськ. Зіставленням зі спогадами про ті часи є міський пейзаж, далекий від романтичної аури ідеального міста.



Софія Андрухович пропонує власну ойкумену Станіславова, центром якої є дивний дім Аделі та Петра. Оздоблена в сучасному стилі вулиця Липова, на якій мешкає родина Сколиків, постає антитезою самого міста, яке нагадує *«хаотичний клубок випадковостей, які не знайшли тут логіки»*¹. Їх новий дім був побудований на згорілому місці колишнього будинку доктора Ангера. Сама будівля нагадує привида, який з часом розвіється. Будинок дивний але водночас цікавий з архітектурного погляду. Жителі Станіславова по-своєму бачать цей витвір архітектора. У міських жителів він асоціюється з мушлею равлика, підводним палацом, ілюзією, химерами потойбічного світу, оскільки його підпалили і згодом перетворили на попіл. Особливістю будинку є скляна стеля. У романі він є втіленням зв'язку із Всесвітом, вищими силами і водночас символом відкритості, доступності, чуйності. Покоївка часто нарікає на непрактичність такого архітектурного рішення, адже як тільки надворі починається дощ, у будинку починається справжня злива. Ця велична споруда з міцними стінами та фундаментом є ще одним втіленням могутньої імперії, але такої ж примхливої та нестійкої. Будинок повстає з попелу і перетворюється на попіл. Вогонь у романі набуває очисного значення. «Дім у вогні» – образотворчий символ початку й кінця повісті – є свідченням циклічності міфічного хронотопу. Так, це інший дім, інший час, але незмінним залишається його бажання довести, що його доля у руках Вищих Сил.

У кінострічці «Віддана» будинок, на відміну від самого міста, таки знаходить своє місце. Він є досить важливою локацією, у якій відбувається значна частина сюжету. Відтак творці кінострічки намагались відтворити головну характеристику – химерність. Варто також зазначити, що незмінною у перекладі залишилась і прозора скляна стеля. Вона відіграє важливу функцію в нарації твору, адже, як і в літературному відповіднику, слугує рушієм сюжету. Саме завдяки скляній стелі Стефа бачить Аделю і о. Йосифа, що згодом стає передумовою кульмінації твору.

Отже, місто у кінострічці «Віддана» та романі «Фелікс Австрія» є втіленням Галицького міфу, пам'яті та ностальгії. Проте ціль використання цих мотивів різуче відрізняється. Софія Андрухович використовує міф про Галичину, щоб його деконструювати, водночас коли Христина Сиволап, навпаки, намагається популяризувати цей міф, створюючи виідеалізоване, хоча, на жаль, і не існуюче місце. Незважаючи на прагнення власне деконструкції міфу, Софії Андрухович вдається показати місто як окремого героя твору, що неабияк впливає на розвиток сюжету, тоді, коли в кінострічці роль міста часто зводиться до декорації неіснуючого ідеального місця.

¹ Andruchowycz J. Czas i miejsce albo moje ostatnie terytorium / tłum. L. Stefanowska. Ostatnie terytorium. Wołowiec, 2002. S. 61.



4.4. Невольничча поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»

Відомий ще з часів Піфагора золотий перетин (переріз) набув містичної сили після виходу у світ книжки італійського математика Луки Пачолі «De Divina Proportione» (1509). Під «божественною пропорцією» середньовічний автор розумів безперервну геометричну пропорцію трьох величин як трьох іпостасей Святої Трійці: Бог Син (менший відрізок), Бог Отець (більший відрізок) і Бог Дух Святий (цілий відрізок). Тобто, «золотий переріз отримуємо, якщо розділити довільний відрізок АВ точкою С на дві нерівні частини так, щоб відношення більшої частини до меншої і цілого відрізка до більшої його частини було однаковим»¹. За математичними підрахунками число золотого перерізу $\Phi \approx 0,618$ і воно корелюється з числами Фібоначчі (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...), де кожен елемент, починаючи з третього, дорівнює сумі двох попередніх. Коли в малярстві, скульптурі й навіть у музиці «божественна пропорція» вже давно й тривко заповнила увагу дослідників, то в літературознавстві лише вряди-годи трапляються спроби розгадати «секрети поетичної творчості» крізь її магічну призму².

«Увертюрою до всієї творчості Шевченка років заслання» назвав Ю. Івакін цикл «В казематі», де, за його спостереженням, «виразно виявилися

¹ Боднар О. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. Львів: Українські технології, 2005. С. 31.

² Азарова Л. «Золота пропорція» як вияв гармонії у поетичній творчості Тараса Шевченка // Одеський лінгвістичний вісник : зб. наук. праць. Спеціальний випуск, присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2014. Вип. 3. С. 4–12. Корнійчук В. Гармонія «золотого перетину» в ліриці Івана Франка // Studia Ingardeniana. Lublin, 2011. Т. 2. С. 156–171. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Тараса Шевченка (період «трьох літ») : колективна монографія // Полігранна філологія без кордонів. Харків : Видавництво Іванченка І. С., 2022. С. 445–455. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Івана Франка // Слово і Час. 2014. № 8. С. 81–93. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Тараса Шевченка (доба «романтичного націоналізму») // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія філологічна ; Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. Вип. 70. С. 52–63. Майфет Г. Композиційна архітектоніка поезії «Мені однаково» та її відтворення в німецькому та англійському перекладах // Шевченко. Харків, 1930. С. 191–203. Науменко Н. Чи можливий принцип «золотого перерізу» у вільному вірші? : науковий збірник // Питання літературознавства. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2011. Вип. 84. С. 62–69. Плющ Л. «Вільготно гойдається зламана віть...» // Слово і Час. 1991. № 11. С. 38–47. Сидоренко Г. Естетичне значення віршового ритму // Радянське літературознавство. 1986. № 1. С. 38–45. Теряев Д. Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) // Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко : зб. наук. праць та спогадів. Київ, 2008. С. 43–55.



чи не всі провідні ліричні мотиви, жанри і стильові тенденції, наявні в його «невільницькій» ліриці...»¹. З-поміж 13-ти віршів циклу шевченкознавці небезпідставно вирізняють ідилію «Садок вишневий коло хати...» як своєрідне ліричне інтермецо автора, «психологічну компенсацію тяжких переживань, психологічний і естетичний вихід зі стресу», як «гостру тугу за втраченим»². Н. Чамата проникливо зауважила, що про особливе місце цього шедевр «в тематичному русі циклу свідчить його розташування: поет ставить твір у точку золотого перетину – семантично наголошену позицію»³. Перший і останній казематні вірші – «Згадайте, братія моя...» та «Чи ми ще зійдемося знову?» – утворюють композиційне кільце циклу, а їхні «золоті пропорції» підкреслюють основні смислові акценти життєвої одисеї Шевченкових «союзників», які розійдуться, рознесуть «*В степи, в ліси свою недолю*», повірять «*ще трохи в волю*», а потім жити почнуть «**Меж людьми, як люде**». Цей на позір гірко іронічний рядок корелюється з не менш сакраментальним закликком «**Смирітєся, молітєсь Богу...**», який, на думку Ю. Івакіна, аж ніяк не свідчить про «політичну чи навіть психологічну капітуляцію Шевченка», бо «поет закликає тут учасників Кирило-Мефодіївського братства «смиритися» не перед залізним кулаком самодержавства, а перед власною долею політичних в'язнів»⁴. Лейтмотивом обох «рамкових» віршів є свята, незглибима любов автора до України й молитва до Бога заради її, а не свого спасіння: «*Україну любіте, / І за неї, безталанну, / Господа моліте*»⁵ і «*Свою Україну любіть, / Любіть її... Во время лютє, / В остатню тяжкую минуту / За неї Господа моліть*»⁶. «Мені однаково, чи буду...» – «найтрагічніший зі сповідних віршів Шевченка» (І. Дзюба), який у зоні «золотого перетину» перегукується з поезіями «Згадайте, братія моя...» й «Чи ми ще зійдемося знову» щемливим заповітом «живим, і ненарожденним»:

*І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: – **Молись,**
Молися сину, за Вкраїну
Його замучили колись⁷.*

На цей «золотий» enjambement звернув увагу П. Волинський, який, аналізуючи ритмічну будову вірша, уважав, що такі перенесення «визначають паузи з подальшим підвищенням голосу і підсилюють емоційно-експресивне

¹ Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. Київ : Наукова думка, 1984. С. 33.

² Історія української літератури : у 12 т. Т. 4. Київ : Наукова думка, 2014. С. 444.

³ Чамата Н. Типи віршової інтонації // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1980. С. 380–443, 131.

⁴ Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка : поезії 1847–1861. Київ : Наукова думка, 1968. С. 16.

⁵ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 6.

⁶ Там само. С. 13.

⁷ Там само. С. 8.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



звучання тексту, виявляють вагомість внутрішньої рими»¹. А В. Петров писав, що частка «не», яка передує божественній пропорції, «набирає суворих контурів в чисто особистому відображенні. Тут «не» кладе Шевченко в основу композиційної конструкції цілої поезії»².

В одній із наймістичніших Шевченкових поезій «За байраком байрак...»^{*} сивий козак уночі встає із «заклятої могили» й наспівує моторошну пісню про трьохсот, «як скло», побратимів, котрі з волі продажного гетьмана «по своїй по землі» пролили братню кров й самі стали «заложними мерцями» (О. Забужко), бо їх не прийняла земля, лиш «могила заклята». Із 34-х рядків вірша важливу композиційну функцію виконують «золоті» 21–22-гі рядки, оскільки вони, завершуючи монолог тогосвітнього героя, фіксують баладний пуант цієї трагічної події: «**І отут полягли / У могилі заклятій. – / Та й замовк, зажурився...**»³. Досліджуючи модуль метаморфози «мертвий козак – живий козак», Р. Крохмальний уважає, що дії цього вихідного образу «скеровані на пояснення причини кризової ситуації», яка в тексті твору є умовою: «земля не приймає»⁴.

... 21 серпня 1859 р., повертаючись до Петербурга, Шевченко заїхав у Качанівку до Василя Тарновського. Його син-студент залишив спогади про коротке перебування поета в батьківському маєтку. Зокрема, він писав: «Прийшовши до зали, де було приготовано вечерю, Тарас Григорович попросив дати йому альбом, висловивши бажання написати щось на згадку про своє відвідання Качанівки. Альбом зараз же було принесено, і Тарас Григорович написав у ньому тільки два рядки:

***І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла.***

1859 року, 21 серпня, Качанівка».

Мимоволі спадає на думку, чому Шевченко вибрав саме ці рядки, і ми схильні припустити, що вони передають той сумно-мрійливий настрій, у якому перебував поет, і написані під враженням прогулянки в саду, де він не знайшов уже знайомої і дорогої йому по спогадах «стежечки»⁵. Цей

¹ Волинський П. Вірш Шевченка як складова частина його поезики // Зб. праць ювілейної тринадцятої наукової шевченківської конференції. Київ : Наукова думка, 1965. С. 94–135, 112.

² Петров В. Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень–травень 1847 р.) // Шевченко Т. Казематні поезії, квітень–травень 1847. Мюнхен, [Б. р.]. С. 5–17, 11.

^{*} Лука Луців писав, що це «найбільше понурий твір в творчості Шевченка» (Луців Л. Т. Шевченко – співець української слави і волі. Нью-Йорк–Джерсі-Сіті, 1964. 189 с.).

³ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 8.

⁴ Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. С. 145, 146.

⁵ Тарновський В. Дрібниці з життя Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 112–115, 115.



альбомний дистих, що став афоризмом, – проявлення божественної пропорції в казематній рефлексії «Не кидай матері, казали...» (23–24-ті рядки з 37-ми). Він, на думку М. Коцюбинської, «дає нам в руки ключ до розуміння вірша, мовби вказує нам на *підтекст* кожного образу, кожної звивини образної думки, на широту і багатозначність Шевченкового «многоговорящего» (за його виразом) слова»¹. Як доречно зауважив О. Боронь, «до семантики неповернення додається і контекстний смисл здичавіння покинутого героїнею родинного гнізда, символічний і образ колючого терну, що на імпліцитному рівні зберігає біблійну семантику страждання, спокутування гріхів, виконуючи в такий спосіб провіденційну функцію – передбачення майбутньої долі героїні твору»². Проста й водночас глибока символіка *стежини, стежечки й колючого терну* вражає своєю ремінісцентною потугою, здатністю розпросторюватися в інших поетичних дискурсах. Згадаймо хоч би Франкові образи «*стежечки, / Де дівчина йшла*» й «*серденька – колючого терня*» або ж елегію «днів журби» «*В парку є одна стежина, / де колись ходила ти...*». І вже наскрізь шевченківські міфологеми проростають у палімпсесті Василя Стуса «Нам відпустила доля зла...»: «*І проростень, і бугила**, / і жалом жалощів тріпоче / доба і не пустити хоче / *стежина, терням поросла. / Зоря вечірня ізійшла, / над нас зросла зоря вечірня...*»³.

Романтична балада «Ой три шляхи широкії...» розповідає про драматичну долю селянської родини: три брати «по світу блукають», покинувши матір, дружину, сестру, наречену. Стара мати й молода жінка з діточками плачуть «в нетопленій хаті», сестра йде на чужину шукати братів, а заручену дівчину «кладуть в домовину». Цей твір, за словами Н. Чамати, «демонструє дивовижну здатність Шевченка проникнути в дух народної поезії й, удаючись до різних композиційних принципів і стилістичних засобів, притаманних і народним пісням із чітко вираженою фабульністю, створити оригінальний вірш великої естетичної сили»⁴. Розлуку з рідними й надію на їхнє щасливе повернення поет передає за допомогою символічного садіння дерев: мати посадила «три ясени в полі», сестра – три явори при долині, невістка – високу тополю, а дівчина – червону калину. Ясен в українській етнокультурі уособлював стрункого козака, хлопця, парубка⁵. Це – «чоловіче дерево»,

¹ Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2004. С. 42.

² Боронь О. Мотив шляху // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка. Київ : Наукова думка, 2008. С. 151.

* Образ бугили (богили) є в поезії «Не кидай матері, казали...»: «*І твої барвіночок хрещатий / Заріс богилою...*» (Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 8).

³ Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. Т. 3. Кн. 2. Львів : ВС «Просвіта», 1999. С. 122.

⁴ Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 135.

⁵ Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 665.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



символ війни¹. Подібну семантику в народному світогляді має явір, що також означає стрункість, силу молодого хлопця, козака, парубка, коханого². Тополя – один із найулюбленіших Шевченкових образів – символізує жіночу долю³, а калина – дівочу красу, цноту й вірність⁴. Золотий переділ у 32-рядковій поезії припадає на 20-й рядок, що завершує трагічне пророкування нещастя, «неминучого руйнування родини, яка лишилася без годувальників, без чоловічого первня»⁵:

*Не прийнялись три ясени,
Тополя всихала,
Повсихали три явори,
Калина зов'яла*⁶.

Послання «Н. Костомарову» Шевченко написав 19 травня 1847 р., коли побачив із-за «решотки» на тюремному подвір'ї згорьовану матір свого приятеля, яка йшла, «з хреста неначе знята», на побачення з сином⁷. Аліна, дружина Костомарова, згадує інший епізод зустрічі з арештованим поетом на поштової станції в Броварах: «...Тарас підійшов до нашого екіпажу і з сльозою, що блиснула в його сірих очах, підупалим голосом промовив: «Оце ж бідна Миколина мати, а це, мабуть, його молоденька дружинонька. Ой лихо, лихо тяжке, горенько матерям і дівчині». Вимовивши ці скорбні слова, Тарас Григорович перецілувався з нами. Жандармський офіцер підійшов і чемно попросив його попроситися з нами і сідати у візок. Тарас устиг тільки сказати нам, що особисто за себе він не журиться, тому що він самотній, «бурлака», а «Миколи мені жаль, бо в його є мати й дружинонька і він ні в чому не винен, хіба в тому, що зі мною побратався. Прости ж мене, матінко, і не кляни!» Він знову перецілувався з нами, сів з жандармами у візок, тройка кур'єрських коней взяла з місця навскач, візник хвацько свиснув – і недовго нам довелось бачити візок з незграбною постаттю Тараса, який високо підняв над своєю головою шапку і махав нею на знак прощання з нами»⁸. Звертаючись до Костомарова, поет уважає своє сирітство ледве не благом,

¹ Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. С. 139.

² Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 660.

³ Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. С. 139.

⁴ Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 269–271.

⁵ Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 137.

⁶ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 10.

⁷ Костомаров М. Лист до видавця-редактора «Русской старины» М. І. Семевського // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 138–145, 141.

⁸ Костомарова А. [Спогади] (Уривок) // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 173–174, 174.



перевагою порівняно з долею друзів-соузників, за якими на волі побиваються їхні рідні¹. Мотив самотності – провідний у цьому творі, але насправді за показною душевною рівновагою автора, який начебто вже звик трохи «до дверей, на ключ замкнених, і до решотки на вікні», насправді приховано його глибоке страждання, закодоване в «золотих» рядках поезії (27 · 0,62 ≈ 17):

*І я згадав своє село.
Кого я там коли покинув?
І батько й мати в домовині...
І жалем серце запеклось,
Що нікому мене згадати!*²

Характерно, що такий же безутішний мотив самотності звучить у зверненні наратора до ліричного героя вірша «Рано-вранці новобранці...» – безпритульного старого москаля, який калікою повернувся в рідне село й не застав там ні матері, ні коханої дівчини, лише хату-пустку з совою у вікні:

*Марне, брате, не вигляне
Чорнобрива з хати.
Не покличе стара мати
Вечеряти в хату*³.

Це інтонаційно печальне заперечне твердження оповідача з ключовим для Шевченка образом матері (21-й рядок) не випадково перебуває на межі золотої пропорції, адже воно ще й корелюється з останнім 34-м рядком поезії, що входить у матрицю сусідніх чисел Фібоначчі: 5, 8, 13, **21**, **34**...

В останньому з казематних віршів «Не спалося, – а ніч, як море...», що не увійшов до циклу, як не дивно, смерть матері, а отже, й стан сирітства також фіксується в точці золотого перетину (**76 · 0,62 = 47,12**): «Привів попа, та не застав – / **Вона вже вмерла**»⁴. Якщо ж повернутися до знаменитої ідилії «Садок вишневий коло хати...», то в ній світлий спогад про матір у 9-му рядку з 15-ти безпосередньо пов'язаний із божественною пропорцією: «**А мати хоче научати...**»⁵. Цей, за Ю. Барабашем, «узагальнений образ Матері (матерів), без якого неможливо уявити тієї тихої родинної вечери коло хати у вишневому садку, що споконвіку сприймався українською колективною свідомістю (й особисто Шевченком!) як архетипальний символ омріяного раю, Едему – втілення екзистенційної, хоч іще вповні й не розкритої, сутності України, національного буття в цілому»⁶.

¹ Історія української літератури : у 12 т. Т. 4. Київ : Наукова думка, 2014. С. 447.

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 11.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 15.

⁵ Там само. С. 11.

⁶ Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового Слова: текст – контекст – семантика – структура. Київ : Темпора, 2011. С. 184.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



У баладі «Хустина», що композиційно складається з трьох уступів, із золотого перерізу починається остання частина, «сюжет якої побудований на спадній градації»¹. Це і трилітній часовий вимір – традиційний для народної творчості й для Шевченкової поезії зокрема (72 · 0,62 ≈ 45) – і водночас формування кульмінації й розв'язки: повертаються три війська з походу, і за третім «везуть труну малювану, / Китайкою криту»:

*Мина літо, мина й друге,
А на третє линуть
Преславнії компанійці
В свою Україну
Іде військо, іде й друге,
А за третім стиха –
Не дивися, безталанна, –
Везуть тобі лихо*².

Блискучу інтерпретацію зворотної градації в «Хустині» подає І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості: «Будова сього опису напрочуд майстерна. Зразу широчезний горизонт – аж три війська; за третім жалібний похід; труна, полковник, осаули; наша увага звужується, та разом з тим загострюється, ми добачаємо чимраз менші деталі, яких не бачили вперед, обіймаючи оком велику масу. Осаули несуть зброю, ми бачимо на панцирі сліди рубання, на всій зброї засохлу кров; серед того походу йде кінь без їздця, ми бачимо на ньому порожнє сідло, а на тім сідлі хустину, дрібнесеньку річ, та рівночасно таку, в котру поет чарами свого слова вложив усю трагіку сього козака, що лежить у домовині, і ще одної живої людини – дівчини, що вишивала сю хустину, що надіялася бачити в ній символ свого щастя, символ шлюбу з любимим козаком, а тепер бачить символ слави козацької – смерті в обороні рідного краю»³.

Аналізуючи послання «А. О. Козачковському», В. Смілянська зазначає, що його «тема сюжетно втілюється в п'ятичастинній композиції, де чергуються ліричний спогад автора про своє вбоге дитинство й потяг до поезії (в окремий саморобний, обведений візерунками, зшиточок він «списував» поезії Г. Сковороди й лірницькі псалми); звернення до друга; рефлексія над власними знегодами на засланні – з невиситимою ностальгією, постійним переглядом усього дотеперішнього життя, докорами й муками сумління; елегійна кінцівка – звернений до друга монолог»⁴. Вірш налічує 147 рядків,

¹ Калинчук А. «Хустина» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6: Т-Я. Київ, 2015. С. 665.

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 45.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 31. Київ : Наукова думка, 1981. С. 70.

⁴ Смілянська В. «А. О. Козачковському» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 1 : А-В. Київ, 2012. С. 72.



і четвертий фрагмент розпочинається з 91-го рядка божественної пропорції (147 · 0,62 ≈ 91). Це – екзистенційна межа між примарною волею й страшною неволею, між пожаданою неділею без ненависної муштри* й важким понеділком, що означав для «рядового ч. 191» черговий колообіг «ходіння по муках»:

*Отак я, друже мій святкую
Оту неділеньку святую.
А понеділок?.. Друже-брате!
Ще прийде ніч в смердячу хату,
Ще придуть думи¹.*

О. Кониський уважав, що, «не зрозумівши того становища душі Тарасової, в якому була вона тоді, коли водила рукою його, як писав він оці вірші, не можна зрозуміти і ваги не тільки послання «До Козачковського», але майже що і всіх поетичних творів Тарасових, написаних на засланні»².

«Типовий шевченківський сюжет насильства і помсти» (І. Дзюба) розгортається в поемі «Марина», у якій золотий перетин фокусується на епізоді, де «лях поганій» урешті наважується згвалтувати дівчину (324 · 0,62 ≈ 201):

*Завили пси надворі,
Зареготалися псарі,
А пан червоний аж горить,
Іде в світлицю до Марини,
Як Кирик п'яний...³*

Ця лиховісна сцена сигналізує про наближення кульмінації, коли збезчещена Марина заріже негідника, підпалить ненависні палати й танцюватиме наголо на пожарищі в дикому божевіллі в парі з безтямною матір'ю.

Діалектика одиничного й загального яскраво проявляється на рівні божественної пропорції в медитативно-розповідній елегії «І виріс я на чужині...» (62 · 0,62 = 38,44). Вражаючі картини людського горя в «хорошому», «найкращому селі», де «Чорніше чорної землі / Блукають люди», Шевченко екстраполює на всю поневолену Україну:

* У листі до А. Лизогуба від 7 березня 1848 року Шевченко писав між іншим: «Сьогодні неділя, на муштру – не поведуть» (Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 6. Київ : Наукова думка, 2001. 632 с.).

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 47–48.

² Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. Київ : Дніпро, 1991. С. 260.

³ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 98, 99.

4.4. Невольничча поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



*І не в однім отім селі,
А скрізь на славній Україні
Людей у ярма запрягли
Пани лукаві... Гинуть! Гинуть!
У ярмах лицарські сини...¹*

У цьому хрестоматійному вірші поет, за словами Г. Неділька, «піднісся до широкого узагальнення, органічного поєднання особистого і соціального»². Але тут радше йдеться про національну трагедію «лицарських синів», які в «Посланії» отримали ярлик «правнуків поганих» славних колись «прадідів великих». Н. Чамата вбачає викривальний пафос цього сюжетного епізоду в антонімічних образах: «люди», «лицарські сини» – «пани лукаві», «препоганії пани», які, представляючи сферу соціальних відносин, охоплюють і семантику протиставлення на часовій вісі минуле/теперішнє»³.

Ця ж дослідниця аргументовано поділяє на окремі фрагменти ще одну невольниччу елегію «Не для людей, тієї слави...», у якій золотим перетином (32 · 0,62 ≈ 20) закінчується друга хвиля побудованого на градації розгортання теми, що окреслена в зачині твору. Саме тут відбувається «поворот у роздумах ліричного героя – поряд із суб'єктивно-особистісними переживаннями, викликаними радістю творення, у вірші з'являється мотив усвідомлення необхідності суспільного функціонування поезії як внутрішньої потреби митця»⁴:

*Любо мені.
Любо мені з ними,
Мов батькові багатому
З дітками малими.
І радий я, і веселий,
І Бога благаю,
Щоб не приснав моїх діток
В далекому краї⁵.*

Ще важливішу композиційну роль золотий перетин виконує в романтичній баладі «Коло гаю в чистім полі...» з традиційним для народної творчості мотивом любовного суперництва, отруєння зрадливого хлопця, перетворення дівчини в калину, вербу, тополь та інші

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 111.

² Неділько Г. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя. Київ : Радянська школа, 1988. С. 171.

³ Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 196.

⁴ Там само. С. 204.

⁵ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 113.



фітоніми*. Досліджуючи конструктивні особливості цієї поезії, зокрема драматичну напруженість сюжетних перипетій, Н. Костенко виокремлює 26–27 рядки (божественна пропорція: $44 \cdot 0,62 \approx 27$), на які припадає «найрізкіше синтаксичне зміщення із розчленуванням рядка на дві частини глибокою паузою (крапкою): *«А нема де дітись, / Треба варить. Наварили, / Йвана отруїли...»*¹. О. Кониський, порівнюючи різні варіанти Шевченкових текстів, наводить первісні рядки з «Малої книжки» (*«Зілля наварили, / А назавтра вранці-рано / Йвана отруїли»*)², які згодом зазнали авторської зміни, що викликана прагненням посилити експресію кульмінаційного епізоду³.

Невелике 16-рядкове віршоване оповідання «По улиці вітер віє...» побудоване на протиставленні реального й уявного в житті бідолашної вдови, яка під дзвіницею благає копійчину в тих *«багатих, / Що сина в салдати / Позаторік заголили»*. 10-й рядок *«А думала жити...»* проходить по лінії золотого перерізу й відділяє одну композиційну частину від другої, що переносить дію в омріяне майбутнє, де героїню очікувала би тиха, забезпечена старість. На думку Н. Чамати, нездійсненні сподівання матері виписані настільки природно, що можуть «сприйматися і як мовна партія об'єкта зображення»⁴:

*А думала жити...
Хоч на старість у невістки
В добрі одпочити*⁵.

Подібну композиційну модель простежуємо в народнопісенній стилізації «Ой не п'ються пива-меди...», де золотий перетин розмежовує розповідь наратора й передсмертний монолог чумака, який, повертаючись з Одеси, захворів на чуму й, покинутий напризволяще товаришами в степу, благає гайвороння передати рідним трагічну звістку ($28 \cdot 0,62 \approx 17$):

*– Ой не клюйте, гайворони,
Чумацького трупу,
Наклювавшись, подохнете*

* У баладах Юрія Федьковича «Юрій Гінда», «Шипітські берези» дівчата-суперниці, полюбивши опришка, отруїли одна одну й обернулися на берези (Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. Київ : Наукова думка, 1985. С. 78–82, 219, 220).

¹ Костенко Н. «Коло гаю в чистім полі» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. С. 456.

² Кониський О. Варіанти на декотрі Шевченкові твори // Записки НТШ. 1901. Т. XXXIX. Кн. 1. С. 1–22, 16.

³ Костенко Н. «Коло гаю в чистім полі» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. С. 456.

⁴ Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 215.

⁵ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 122.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



*Коло мене вкупі.
Ой полетить, гайворони
Мої сизокрилі,
До батечка та скажіте,
Щоб службу служили
Та за мою грішну душу
Псалтир прочитали.
А дівчині молоденькій
Скажіть, щоб не ждала¹.*

Крім того, змінюється й ритмічна організація вірша: 13-складовик (4+4+5) у попередніх рядках (1–16) переходить у 14-складовик (4+4+6), що посилює психологічну напругу сюжету. «Одним із найяскравіших вицвітів» художньої майстерності поета М. Рильський уважав романтичну баладу «У тієї Катерини...». Щоб завоювати серце небаченої красуні, троє запорожців – «Один Семен Босий, / Другий Іван Голий, / Третій славний вдовиченко / Іван Ярошенко» – вирушають до Криму визволяти з «лютої неволі» гаданого Катриного брата. Гинуть у дорозі двоє сміливців. І лише третьому вдається повернутися до лукавої дівчини з бакчисарайським бранцем*:

*Один утопився
У Дніпровім гирлі,
Другого в Козлові
На кіл посадили.
Третій [Іван] Ярошенко,
Славний вдовиченко,
З лютої неволі
Із Бакчисараю
Брата визволяє².*

Цей лаконічний, спресований у часі фрагмент, що охоплює насправді багато подій, починається з божественної пропорції: $66 \cdot 0,618 \approx 40,79$. І «вся розповідь, – за словами М. Рильського, – надзвичайно цілеспрямована, вона туга, як тятива, що посилає єдину влучну стрілу»³. Такої граничної конденсації викладу й водночас прискорення сюжетного руху поет досягає

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 127.

* Характеризуючи образ Катерини й реакцію козаків на її каверзу, Д. Донцов зазначав: «Своїм підступом зрадлива Катерина спричинила смерть двох лицарів, допустилася брехні, споганила і свою честь жіночу, і хату. Коли на такі манівці сходить темперамент хоч би й найкращої жінки, не знайде вона пощади в козацькій землі. Тоді її головонька, як будяк, стинається козацькою шаблею, щоб тієї землі не поганила» (Донцов Д. Козацька жінка у Шевченка. Літературна есеїстика. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009).

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 129–130.

³ Рильський М. Балада Шевченка «У тієї Катерини» // Зібрання творів : у 20 т. Т. 12. Київ : Наукова думка, 1986. С. 287–293, 292.



ще й зміною метричної схеми: переходом від плавного 14-складовика (8+6) до різкого й динамічного 12-складовика (6+6).

В образку «Із-за гаю сонце сходить...» Шевченко кількома штрихами малює трагічний любовний трикутник: козак даремно чекає «чорнобриву із темного лугу», натомість «з яру та з лісу» з'являється пан-гульвіса й жорстоко з ним розправляється, а «зрадливу» дівчину «покриткою по світу пускає». Цікаво, що, як і в поемі «Марина» («*Завили пси надворі, / Зареготалися псарі, / А пан червоний аж горить, / Іде в світлицю до Марини*»), тут золотий перетин також вихоплює постать гвалтівника з собаками та псарями (20 • 0,618 ≈ 12):

*Не виходить зрадливая...
А з яру та з лісу
З собаками та псарями
Їде пан гульвіса¹.*

Н. Чамата позначає дисонанс рядка «Не виходить зрадливая...», який інтонаційно приєднується до попереднього катрена: «*Ходить він годину, / ходить він і другу. / Не виходить чорнобрива / Із темного лугу, / Не виходить зрадливая...*». Такий мелодичний розлад «має змістову функцію: він готує драматичний поворот подій, зображуваних у творі»², вістрям яких і стає «пан гульвіса».

Тема вірша «Не хочу я женитися...» – зневажливе ставлення козака до родинних цінностей, гіперболізація запорозької вольниці й розплата за егоїзм і легковажність у виборі життєвого шляху. Золотий перетин відділяє вимріяну романтику Великого Лугу й Хортиці («*Буду добре жити, / У аксамиті ходити, / Меди-вина пити...*») від трагічної реальності, у якій опинився осиротілий «козак нерозумний» (44 • 0,618 ≈ 27):

*Вернувся наш запорожець
Як та хиря, хиря,
Обідраний, облатаний,
Калікою в хату³.*

Крім подієвого контрасту, трансформується й наративна структура поезії: хвальковитий монолог персонажа допіру змінюється послідком його нерозважного вчинку й суворим вердиктом ліричного оповідача в другій частині твору. Прикметно, що Є. Нахлік припускає в цьому вірші «приховану **автополеміку з власним шляхом поета-апостола**, який ради слави знехтував сімейні вартощі й марнує найкращі літа в солдатчині»⁴.

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 131.

² Чамата Н. Типи віршової інтонації // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1980. С. 380–443, 405.

³ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 146.

⁴ Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненарожденним», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. Львів, 2014. С. 300.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



Тісно пов'язаний із божественною пропорцією ритміко-композиційний малюнок рефлексії «І знов мені не привезла...», навіяної прикрим почуттям самотності й відсутністю будь-яких контактів із рідною землею. Н. Костенко констатує: «За змістом і композицією твір можна поділити на дві нерівні частини, що розрізняються і версифікаційно: рр. 1–21 складено чотиристопним ямбом (р. 2-й скорочено до двох стоп), наступні – 8-складовиком»¹. Через ці асиметричні уступи якраз ідеально пролягає лінія золотого перерізу ($33 \cdot 0,62 = 20,46$):

*А то б хоч клаптик переслали
Того паперу.....*

*.....
Ой із журби та із жалю,
Щоб не бачить, як читають
Листи тії, погуляю,
Погуляю понад морем
Та розважу своє горе².*

Змінюючи темпоритм вірша й наближаючи розв'язку, автор вдається до апосіопези: «У р. 21-му – тільки два слова («того паперу»), р. 22-й весь заповнено крапками. За цим умовчанням угадується той ступінь емоційної схвильованості, коли, можливо, слова вже переходять у ридання»³. Глибока пауза спонукає читача домислювати пропущений текст, приводить його до болісної емпатії й обопільного страждання.

Коефіцієнт **0,62** інколи окреслює провідну антитетичну думку в невеличких віршах, як-от в елегії «В неволі, в самоті немає...», що продовжує тему самотності в невольничій ліриці. Згадуючи безпросвітне минуле, поет не бачить у ньому жодного проблеску, не знаходить жодної душевної розради: «**немає / Ніже єдиного случаяю, / Щоб до ладу було згадать**» ($17 \cdot 0,62 = 10,54$). Елеонора Соловей, характеризуючи неоднорідний образний лад твору, зазначає несподіване поєднання розмовно-побутового стилю з урочистим архаїзованим зворотом «ніже єдиного», у якому, «проте, вчувається й елемент гіркої самоіронії»⁴.

Аналогічний прийом заперечення дівочого жалю за гусарином-москалем у вірші «Не вернувся із походу...» також маркований золотим перетином ($13 \cdot 0,62 \approx 8$):

¹ Костенко Н. «І знов мені не привезла» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. С. 30.

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 149.

³ Костенко Н. «І знов мені не привезла» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. С. 31.

⁴ Соловей Е. «В неволі, в самоті немає» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 1 : А–В. Київ, 2012. С. 558.



*Чого ж мені його шкода,
Чого його жаль?
Що на йому жупан куций,
Що гусарин чорноусий,
Що Машою звав?
Ні, не того мені шкода...¹*

Чудову ампліфікацію питальних анафор різко зупиняє частка «ні», що наче зливається з вигуком і відсилає читача до наступних рядків, де розкривається справжня драма ліричної героїні, яка усвідомлює прикрі наслідки свого безталання.

У ліричному образку «На Великдень на соломі...» Шевченко малює побутову сценку дитячої забави в час найбільшого християнського свята. Він свідомо уникає будь-яких тропів – лише автологічна лексика в синтаксичному просторі інверсій і перенесень витворює природну говірну ритмомелодіку 14-складовика. Прикметно, що золотий перетин пролягає через лінію контрасту: сюжетно-образного й інтонаційного, відділяючи гамірливий гурт щасливих дітей від самотньої фігурки бідної сирітки ($20 \cdot 0,62 = 12,4$): «*Одна тільки / Сидить без обнови / Сиріточка...*». Досліджуючи просодичні елементи вірша, В. Смілянська зазначає, що слова «одна тільки» опиняються на «вершині висхідної хвилі» першого інтонаційного періоду, який облямовує розповідь про святочні дитячі обнови².

Автобіографічна елегія «Ми вкупочці колись росли...» складається зі вступу та двох монологів різних суб'єктів – власне автора і його брата. Проте між ними вклинюється властивий ідіостилю Шевченка драматичний діалог (із єдиною ремаркою)³, що починається з «золотого» 38-го рядка ($61 \cdot 0,62 \approx 38$):

*– Чи жива
Ота Оксаночка? – питаю
У брата тихо я. – Яка?
– Ота маленька, кучерява,
Що з нами гралася колись.
Чого ж ти, брате, зажурилась?⁴*

Здебільшого в Шевченкових невольничих творах божественна пропорція стає важливим чинником фрагментації тексту, започатковуючи або ж закінчуючи його сюжетно-змістові епізоди. В елегії «Ми восени такі

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 149.

² Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія. Київ : Вища школа, 2000. С. 84.

³ Слухай Н. «Ми вкупочці колись росли» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 4 : М–Па. Київ, 2013. С. 193.

⁴ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 189, 190.

4.4. Невольничя поезія Тараса Шевченка крізь призму «золотого перетину»



похожі...» після короткого медитативного вступу митець-наратор майстерно живописує символічний образ перекотиполя, закинутого на чужину, гнаного степовим роздоллям аж «на край світа». Ця психологічна паралель до долі самого автора плавно інтимізується й асоціюється зі станом його самотньої душі. «Поступово, – зауважує Н. Чамата, – коло переживань поета розширюється аж до переходу в іншу – надособистісну – площину, меланхолійний елегійний настрій витісняється нестримним поривом до активного діяння, що гармонізує світ, прагнення повної духовної реалізації зливається з релігійним почуттям»¹:

*І хочеться сповідатись,
Серце розповити,
І хочеться... Боже милий!
Як хочеться жити,
І любити твою правду,
І весь світ обняти!*²

Знаменно, що останній рядок (30-й) цього уступу «**І весь світ обняти**», розміщений на лінії золотого перетину ($49 \cdot 0,62 \approx 30$), зазнав найбільших змін у процесі роботи над твором. Очевидно, попередні варіанти («*На сім світі – любити / Чоловіка-брата*», «*На сім світі – любити / І брата й не брата*», «*На сім світі – любити / Брата – і не брата*», «*На сім світі, і любитись / [Нрзб.] брата*», «*На сім світі, і любитись, / І весь світ обняти!*»³ не влаштовували поета, аж доки він не знайшов найвиразнішу формулу Божої правди й любові.

Проте не завжди золотий перетин у Шевченка співвідноситься з сюжетно-композиційною структурою твору. У більших за обсягом текстах він може виявляти малопомітні ліричні ситуації, які насправді вносять додаткові нюанси в характеристику дійових осіб, у зображення особливостей їхньої поведінки, внутрішнього стану тощо. Зокрема, в поемі «Петрусь», яку І. Франко вважав правдивим архітвором Шевченкової епіки⁴, божественна пропорція висвітлює той рядок, де «пренеповинний» герой навіть не підозрює про гріховну пристрасть своєї добродійки – молоді генеральші – та про страшну драму, що розіграється небавом у панському маєтку ($235 \cdot 0,62 = 145,7$):

*Гуляв собі пренеповинний
В саду та арію якусь
Мугикав стиха. Більш нічого*

¹ Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 246.

² Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 192.

³ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 2001. С. 467, 468.

⁴ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. Київ : Наукова думка, 1984. С. 278.



Петрусь не бачив. А небога

Сама не знає, що робить.

*І що їй діяти з собою?*¹

Так само в одному з останніх творів засланчого періоду «Чи то недоля, чи неволя...» золотий перетин прямо вказує на «погані вірші», за які поет поніс найважчу кару серед усіх «братчиків». Ю. Барабаш присвятив цій чи не найзагадковішій поезії Шевченка окрему високолетню студію, смисловою домінантою якої є образ «поганих віршів»². Дослідник, аналізуючи другий фрагмент (рядки 14–26), уважає, що тут у функції авторського «коду», який «стає осердям, розділовим пунктом опозиції “я – люди”», «виступає концепт «писання», літератури». А далі продовжує: «Адже саме “писання” було обране “людьми” спокусниками як засіб диявольського зваблення героя, його падіння “з святого неба” на грішну землю: “...Взяли меж себе – і писать / Погані вірші научили”»³. Ця «золота» асиметрія – не випадкова (33 · 0,62 = 20,46), бо «саме “писання” виступає “осердям” болісного й очищувального для поета процесу подолання каяттям своєї гріховності, виликування душі»⁴.

Після квітневого арешту 1850 р. Шевченко перестав писати «погані вірші», і в його поетичній творчості настала довга семилітня пауза...

Прочитання творів Тараса Шевченка крізь призму божественної пропорції – лише один із можливих сучасних способів структурного аналізу поетичних текстів, який дає можливість проникнути в їхні глибини, виявити в них приховані таємні смисли, несподівані ракурси, наблизитися до вічної загадки гармонії, властивої не лише живій і неживій природі, а й геніальним художникам слова, які інтуїтивно, підсвідомо розставляли золоті пуанти в композиційному просторі своїх шедеврів. Звичайно, така інтерпретація віршованих текстів, з одного боку, не може замінити інших методів дослідження, а з другого, вона й не конфліктує з ними, а розширює горизонти літературознавчого пізнання секретів поетичної творчості.

¹ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. С. 203.

² Барабаш Ю. Ліричний дискурс гніву та каяття. Вірш Т. Шевченка «Чи то недоля та неволя...»: спроба «повільного (пере)прочитання» // Слово і Час. 2014. № 3. С. 19–25.

³ Там само. С. 22.

⁴ Там само.



4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка

Історією людської душі називають художню літературу за її особливий естетичний спосіб передання інформації про найпотаємніші лабіринти внутрішнього світу, що перебуває у стані видимих та невидимих енергетичних взаємовпливів із довколишнім середовищем. Про природу резонансного взаємозв'язку роздумували ще давньогрецькі екзегети, намагаючись серед розмаїття ейдолів визначати ті, які відіграють найважливішу роль зв'язуючої ланки між видимою формою речей і людською свідомістю. Саме володіння явищем ейдитизму, як психологічною здатністю відтворювати яскравий наочний образ предмета через тривалий час після припинення його дії на органи чуттів, у давньогрецькій теорії пізнання приписували авторам текстів, у яких образи давньоминулого та сучасного перепліталися в одне ціле¹. Водночас екзегети зазначали, що давнє проявляється у свідомості за аналогією до пережиття сучасного потужного емоційного явища, в якому певний візуальний образ (ейдол) перебуває у центрі психологічного збудження.

Душа людська – енергоінформаційна матриця, на якій міститься код особистісної екзистенції. Кожний індивід по-своєму резонує на позитивні чи негативні впливи оточення. У середині ХХ ст. психологи розробили теорію Gestalt-у – науку про повторні болісні душевні переживання гнітючих подій та образів, умовно названих – «Gestalt» (нім. Gestalt – форма, вигляд, образ). Ця теорія лягла в основу книги «Gestalt терапія»², у якій*, на підставі

¹ Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ : УРЕ, 1985. С. 284.

² Perls F., Hefferline R., Goodman P. Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality. London : Souvenir Press, 1994. (Or. ed. 1951).

* Для чіткого розуміння явища пропонуємо уривок оригінального тексту: «Gestalt therapy is applied phenomenology. As conceived by Gestalt therapy, the contact boundary is a phenomenological construct. So is the receding and advancing self, and so is the dawning and dying away of the present moment. None of these conceptions represents a fixed entity, one that pauses long enough to be reified or quantitatively measured. If we do in fact fix them briefly in time and space in order to discuss them or illustrate a point or make a diagnosis, that is simply another level of sometimes useful abstraction. Chronic and unaware fixation treated as reality is evidence of neurosis – in a theory as well as in a person.

Phenomenological philosophy, like the academic Gestalt psychology of Wertheimer, Köhler, and Koffka, to which it is closely related in certain respects, concerns itself mainly with problems of perception and cognition. As a theory for psychotherapy, Gestalt therapy takes on the willful, active, emotional, and anxiety ridden features of human existence as well. One can capture the particular flavor of Gestalt therapy by borrowing a formulation of Arnold Toynbees formulation. Toynbee claimed that history cannot be based on the model of natural science because human actions are not a cause but a challenge, and their consequences are not an effect but a response. The response to a challenge is not invariable, so history is inherently unpredictable.» (Perls, F., Hefferline, R., Goodman, P. Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality. London : Souvenir Press. 1994. (Or. ed. 1951). S. 15).



аналізу душевного переживання людиною певних ситуацій, психологи виділили явище феноменології, коли нервову систему пацієнта тривалий час виснажує не прикра давня ситуація, а хибне ставлення до неї. Такий анамнез позначили терміном: "незакритий Gestalt", а також розробили теорію поля, коли людину мучить пережиття того, чого ще нема, або того, що давно минуло. Звертаємо увагу на те, що ці психологічні моменти відіграють важливу роль у літературознавчих дослідженнях. Теорія поля для психологів – це резонансні взаємини індивіда з оточенням, у літературознавстві явище психологічного поля позначаємо терміном «когерентність, а пережиття незакритого Gestalt-у минулого чи майбутнього – позначаємо терміном "діахронна когерентність». Р. Яусс, досліджуючи проблему "рецептивної естетики й літературної комунікації", зазначив, що починаючи з другої половини ХХ ст. поступово утверджується погляд на історію літератури як на процес, у якому завжди задіяні три чинники – автор, твір і читач.

Рецептивна естетика, відома під назвою «констанцької школи», дедалі більше й більше, починаючи з 1966 р., перетворювалася на теорію літературної комунікації¹. Припускаємо, що літературна комунікація є одним із виявів образної когерентності, в концепті якої візуалізується сутність креативного процесу. Термін **когерентність** охоплює якнайширший історичний досвід процесу творення художнього образу: від старозавітних до теперішніх та майбутніх часів, у континуумі яких існує взаємне переплетення давнього та сучасного. Нововідкриті горизонти новопізнаваних значень манять дослідника сутності Шевченкового тексту. Р. Яусс указав на проблеми, які потрібно вирішувати на цьому шляху: 1) «виявити літературну комунікацію, приховану за тим, що називають "фактами літератури»; 2) новітні дослідження "вимагають літературної теорії, здатної при аналізі процесів рецепції враховувати взаємодію між продукуванням і сприйняттям"; 3) "через цю взаємодію реалізується безперервний обмін між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва"².

Саме на такій взаємодії ґрунтується концепт модусу ейдетичної діахронної когерентності, за допомогою якого і спробуємо виявити "властивість художнього образу, притаманну йому лише у певних станах"³. Сучасні дослідження еволюції світової літератури та мистецтва вельми наближені до концепту когерентності: "Кожна художня доба встановлює з іншими епохами унікальні, лише їй притаманні зв'язки, цінність і значення котрих помітні лише на відстані. І, власне, в тому й полягає непересічність роботи науковця-дослідника: **простежити хід цього плетива, збагнути**

¹ Яусс Ганс Роберт. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і час. 2007. № 6. С. 37–46, 37.

² Там само. С. 38.

³ Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ : УРЕ, 1985. С. 553.



закономірності його візерунку і донести первинний зміст пам'яток минулого до свідомості своїх сучасників¹.

Головною ознакою когерентності як естетичного процесу літературної комунікації є послідовність елементарних знаків, їхня упорядкованість, чітка осмисленість. Істинність терміна когерентність, – у його порівнянні з контроверсійним медичним терміном інкогеренція (від інших мов і лат. *cohaerentia* – внутрішній зв'язок), який означає утрату послідовності думки, хаотичність людського мислення. Отже, когерентність як термін літературознавчий та філософський розглядає мистецьку річ як глибоко продуману послідовність творчого процесу, в основі якого – взаємозв'язаність, інтерферентність та взаємовплив елементів, що становлять структуру художнього образу, на який покладено комунікативну функцію.

Юрій Барабаш, досліджуючи "Поліфонію шевченкознавчих інтерпретацій", відмітив "нелінійність" "світоглядних та естетичних пошуків поета", маючи на увазі варіативність розмаїття переплетень діахронних образів, що належать тричасовому вимірові – минуле–теперішнє–майбутнє. Автор висловлює думку, що особливе значення для розуміння природи Шевченкового тексту "має чітко усвідомлене визначення співзалежності із сусідніми структурами як образними переплетеннями". Шевченкознавець особливо наголосив, що спосіб інтерпретації тексту потребує таких аспектів: 1) розгляд окремих специфічних особливостей у континуумі творчості автора; 2) урахування суголосних моментів: "біографічних, етно-психологічних, історичних, крос-культурних, рецептивних"².

Нортроп Фрай, коли ставив перед собою завдання дослідити взаємозв'язки Біблії і літератури; визначити тисячолітні впливи Біблії на творчу уяву, зокрема впливи біблійної образності та наративу, то тим самим упритул він наблизився до концепту модусу ейдетичної діахронної когерентності як способу екзегези літературного використання біблійних елементів. Саме тому дослідник намагався "пояснити, як ці елементи Біблії формують ті засади художності", (...) на яких базувалася західна література до вісімнадцятого сторіччя і якими вона великою мірою усе ще оперує"³.

Серед біографічних, суголосних із творчістю Т. Шевченка, моментів, найвпливовішим, як вважають, є період зачатків формування поведінкових засад християнської етики у підлітковому віці, а також його раннє знайомство із філософією креативних таємниць поетичного мислення, що відбулося у процесі постійного читання Псалтиря. Як засвідчив Д. Степовик

¹ Ренесансні студії. Запоріжжя, 1998. Вип. 2. С. 3.

² Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова. [Монографія Юрія Барабаша «Просторінь Шевченкового слова»: текст – контекст, семантика – структура]. Київ : Темпора, 2011. С. 111.

³ Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. С. 9



у дослідженні християнських поглядів українського генія, сам Шевченко писав: "Я знав майже весь Псалтир напам'ять і читав його, як говорили мої слухачі, виразно, тобто голосно. Завдяки такій моїй вільній охоті, не був у селі похований жодний покійник, над яким би я не прочитав Псалтир"¹. Юний учень дяка Богорського, читаючи вночі Псалтир над покійниками, намагався абстрагуватись від моторошної похоронної ситуації, зосереджуючи увагу на змісті псалмів. З перших рядків тексту його увагу привернув образ плодового дерева, що росло над водним потоком. (Цей образ пізніше у різних інтерпретаціях фігуруватиме у текстах Тараса Шевченка як один із найвиразніших інформаційних естетичних символів). Повторне уважне читання псалмів відкривало кмітливому підліткові щораз нові горизонти старозавітного тексту. Хоч ніхто ще йому не міг тоді пояснити, що дерево і потік – реальні звичні речі, наділені у сакральному тексті функцією єднальної ланки (ейдолу), що у тім, як сплетені елементи тексту між собою, – закодована естетично досконала, особливої ваги інформація, спрямована від матеріальної речі до людської свідомості і навпаки, від свідомості до матеріальної речі, всеохопно утверджуючи, виявлені з її допомогою, особистісні високоморальні якості персонажа, про який ідеться у наративі тексту. І справді, старозавітний автор **в'язав ув одне ціле**: дерево–потік–людину–ЗаконГосподній–плодисвоєчасні-листянев'януче;... і в обрамленні цього плетива образів перед очима реципієнта вимальовувався яскравий душевний високоморальний світ людини-праведника – *"блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків, та в Законі Господнім його насолода, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!"*; духовні пріоритети побожної людини когерентні з плодами добрими нев'янучого дерева: *"І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене, що родить свій плід своєчасно, і що листя не в'яне його, – і все, що він чинить, – щаститься йому!"* [Пс. 1:1–2].

Модус ейдетичної діахронної когерентності – тричастинний, бо "Псалми Давидові", створені у сивині віків, знаходять у кожній наступній історичній епосі свого реципієнта, для якого по-новому відкривається цікавий світ прадавніх переживань людини, когерентної з Богом у молитовному діалозі. У континуумі часу триває ця довірлива розмова, у ній пульсує минуле–сучасне–майбутнє. Ймовірно, що саме сприйняття мистецької природи переплетеності образів у першому ж псалмі заклало у пам'яті майбутнього поета сприймання віршотворення як упорядкованого, глибокоестетичного повідомлення. Образ надпотокового дерева у найпершій Шевченковій баладі "Причинна"² став прототипом наддніпровських верб та їхньої сакральної ейдетичної єдності: верби–Дніпро–вітер–місяць–хмари–ясен–третіпівні–

¹ Степовик Д. Християнство Тараса Шевченка. Жовква : Місіонер, 2014. С. 18.

² Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1. Поезії, 1837–1847 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 10.

4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка



буря–тиша, у всьому розмаїтті барвистих значень помітна упорядкованість образних елементів, які несуть інформацію про катастрофічну історичну подію, усім відому, а тому у тексті не названу, бо кожна жива українська душа, кожне серце у тривожному сплескові бурхливих звуків вгадує передсмертний клич конаючої волі... Тому-то голосне крещендо нагромаджених звуків раптово обривається моторошною тишею, яка ставить крапку в увертюрі розпачливої драми – “ніхто ніде не гомонів”. Потім цей мотив рабського безгоміння часто лунає у Шевченковому “незакритому Gestalt-i” – *“Село неначе погоріло, / Неначе люде подуріли, / Німі на панщину ідуть / І діточок своїх ведуть!..”*¹.

Фройд З. порівнює сутність дитячої забави із психологічною основою мистецтва поетичної творчості: “Кожна дитина, що грається, поводить, як поет, коли витворює власний світ чи, краще, речі свого світу укладє у якийсь новий, для неї приємний порядок”². “Дитина дуже добре відрізняє свій світ гри від дійсності й охоче допасовує свої уявні об’єкти та стосунки до явних і видимих речей дійсного світу”³. Процес когерентності образного слова саме у тому – укладанні, допасовуванні, з метою, щоби уявні візії, накладаючись на реальні речі, творили приємний естетичний порядок. Сутність технології поетичного творення: пошук у силовому полі гетерогенних естетичних елементів, таких, які можливо укласти, допасувати, підкорити єдиному ідейному задумові, що несе у собі код естетичної інформації.

Мета нашого дослідження – розглянути процес поетичного творення як дію, що єднає у теперішньому часі (час написання, час читання) минуле і майбутнє, і як екзегеза тексту, озброєна мікроскопом концепту когерентності, візуалізує глибинні коди інформації, часто прихованої під образом давноминутих нестерпних переживань. Неймовірно злидні терпів учень дяківської школи, про які він згадує: “За прочитання Псалтиря я отримував книшка та копу грішми. Гроші я оддавав учителеві як його прибуток, а він уже від щедрот своїх уділяв мені п’ятака та бублики” (...) “Ходив я постійно в сіренькій дірвій свитині та в одній і тій же невипраній сорочині; а про шапку й чоботи й гадки не було ні влітку, ні взимку”⁴.

Перебуваючи на засланні, Т. Шевченко посилає А. О. Козачковському листа. Зважаючи на підступну загрозу кримінальної відповідальності за порушення царської заборони писати вірші, автор уже з перших рядків свого поетичного послання використовує імітативний засіб, який під спогадом про

¹ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 111.

² Фройд Зигмунд. Поет і фантазування / пер. Ів. Герасима / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 85–90, 85.

³ Там само.

⁴ Степовик Д. Християнство Тараса Шевченка. Жовква : Місіонер, 2014. С. 18.



болісний Gestalt дитячих років приховує політичну волелюбну ідею: *"Давно те діялось. Ще в школі, / Таки в учителя-дяка / Гарненько вкраду п'ятака – / Бо я було трохи не голе, / Таке убоге – та й куплю / Паперу аркуш. І зроблю / Маленьку книжечку. Хрестами / І візерунками з квітками / Кругом листочки обведу. / Та й списую Сквороду / Або "Три царіє со дари". / Та сам собі у бур'яні, / Щоб не почув хто, не побачив, / Виспівую та плачу"*¹. Перші чотирнадцять рядків інформують, що неймовірно важкі пережиття убогого дитинства залишаються у серці поета-невільника відкритим Gestalt-ом, що рано пробуджена інтенція до творчості викликає у хлопчини і радість, і сльози, бо вже тоді любов до книжки, до слова змушувала ховатися од світу в бур'янах... Цей епізод, як і образ, що його породив – украдений п'ятак – ейдол, що у тексті послання зв'язує до купи дві "сцени в бур'янах" – у школярські роки та в роки заслання. Чому цей давній Gestalt знову закровоточив у пам'яті 33-річного невольника російської імперії? Відповідь на це питання знаходимо у наступних дванадцятьох рядках, у яких замовчується політична причина, яка у дорослого Шевченка роз'ятрила душевні рани дитинства: *"І довелося знов мені / На старість з віршами ховатись, / Мережатъ книжечки, співати / І плакати у бур'яні. / І тяжко плакати."* Інтерференція подій та образів далекого минулого на теперішнє творить модус ейдотичної діяхронної когерентності, бо головною ланкою, що зв'язує у тексті події давні з подіями сучасними є той самий ейдол-п'ятак. Хоч автор дивується, роздумуючи над причиною його колишніх і теперішніх страждань: *"І не знаю, / За що мене Господь карає?"* Чому Бог нагородив людину надзвичайним талантом, а життя для неї стало суцільною мукою-школою? – *"У школі мучилось, росло, / У школі й сивіть довелося, / У школі дурня й поховують./А все за того п'ятака, / Що вкрав маленьким у дяка, / Отак Господь мене карає"*². Ейдол "украдений п'ятак" єднає не лише дитячі роки автора поезії із теперішнім перебуванням на засланні, наратив поезії дуже нагадує улюблені Тарасові псалми. У цій поезії, як і в багатьох інших Шевченкових творах, автор звертається до Бога у критичній ситуації, під вагою душевних потрясінь. У цьому й проявляється когерентність поезій, написаних у ХІХ ст., із образністю та наративом старозавітних псалмів: *"Почуй, Господи, мову мою,/стогнання моє зрозумій.."* [Пс. 5:2]; *"Доки, Господи, будеш мене/ забувати назавжди,/доки будеш ховати від/ мене обличчя Своє?"*; *"Як довго я буду складати в/душі своїй болі,/у серці своїм – щодня/ смуток?"* [Пс. 12:2, 3].

Важливим елементом Фройдового модусу поетичної фантазії є "бажання". Саме воно виконує роль рушія ідей та задумів і здатне творити модус ейдотичної тривимірної діяхронної когерентності, бо "використовує певну

¹ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 46.

² Там само.

4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка



сучасну причину, щоб за зразком минулого створити картину майбутнього”¹. Бажання народжується під впливом “...сильного, щойно пережитого почуття. Воно й розбуджує спогад про якийсь раніше переживання, яке здебільшого належить до дитинства, і від нього, в свою чергу, виходить те бажання, яке творить своє здійснення в поезії. Сама ж поезія дозволяє розпізнати елементи як свіжшого приводу, так і старого спогаду”². У Шевченковому посланні “А. О. Козачковському” помітна композиційна присутність модусу тривимірної діахронної когерентності – взаємозв’язок – минулого (“*Давно те діялось*”) – теперішнього (“*І довелося знов мені / На старість з віршами ховатись..*”) – майбутнього (“*Слухай, брате, та научай / Своїх малих діток, / Научай їх, щоб не вчилися / Змалку віршовати*”). Модус ейдетичної тривимірної діахронної когерентності, де ейдол єднає давнє, особистісне, пережиття із сучасним, а звертання наратора до вічної правди й справедливості в образі Господа, спрямований у щасливе майбутнє, коли здійсняться поетові пророцтва: “*Сонце йде / І за собою день веде. / І вже тії хребтносили, / Уже ворухатся царі... / І буде правда на землі*”³. А поки те станеться, то здійснюється зла воля безбожного царського указу: служба у війську, царю й отчєству... важко дається Т. Шевченкові: “*Благаю Бога, щоб світало, / Мов волі, світу сонця жду. / Цвіркун замовкне, зорю б’ють. / Благаю Бога, щоб смеркало, / Бо на позорище ведуть / Старого дурня муштровать. / Щоб знав, як волю шанувати, / Щоб знав, що дурня всуди б’ють*”⁴.

Шевченків модус ейдетичної тривимірної діахронної когерентності несе у своїх естетичних гравітонах глибоку емоційну інформацію про: 1) авторський ейдетизм; 2) його талановите мистецтво слова, здатне через образи природних речей, що у тексті виступають зв’язуючою ланкою між формою речей і свідомістю; 3) маніфестувати тверду морально-етичну позицію автора щодо осудження тиранічної природи коронованих соціопатів; 4) потужний вербальний код поетичного образу, спрямований на просторові резонансні імпульси читацького загалу; 5) вогненність слова-образу, здатна запалювати в людських серцях почуття емпатичної когерентності: читач-автор; читач-сирітська доля; читач-нещасна історична доля України.

Беручи до уваги пошукову реперність Фройдової концепції поетичного творення, ставимо собі за мету дослідити, на підставі модусу ейдетичної тривимірної діахронної когерентності, фантазування тридцятип’ятирічного Шевченка, інспіроване образом, що спонтанно пробудив у пам’яті поета ще один болісний Gestalt сирітського його дитинства, образ, що вилився

¹ Фройд Зигмунд. Поет і фантазування / пер. Ів. Герасима // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 85–90, 87.

² Там само. С. 85–90, 89.

³ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 298.

⁴ Там само. С. 48.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

у блискучу поезію: *"І золотої й дорогої / Мені, щоб знали ви, не жаль / Моєї долі молодой; / А іноді така печаль / Оступить душу, аж заплачу..."* Отже, Фройдова теза про те, що "...щасливий ніколи не фантазує, це робить тільки невдоволена людина. Невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності"¹. Можемо констатувати, що наратор у Шевченковій творчості здебільшого сприймається як образ невдоволеної людини. І причиною тут є усе той самий Gestalt, який, немов рани Христові, що розкриваються на тілі стигматичок у Страсний четвер (у німкені Терези Нейман, в українки Насті Волошиної), кровоточить, коли поет згадує своє дитинство: *"Не називаю її раєм, / Тії хатиночки у гаї / Над чистим ставом край села. / Мене там мати повила / І, повиваючи, співала, / Свою нудьгу переливала / В свою дитину..."* ("Якби ви знали, паничі,.."²). Отже, з молоком матері майбутній геній України всмоктав незадоволення кріпацькою долею. Підростаючи серед квітучої природи, малий Тарас іноді радіє, сприймаючи гай як Божий рай. Однак кріпацька неволя пригноблює не лише людину, а й затьмарює божественну красу природи: *"В тім гаю / У тій хатині, у раю, / Я бачив пекло... Там неволя, / Робота тяжкая, ніколи / І помолитись не дають. / Там матір добрую мою, / Ще молодую, у могилу / Нужда та праця положила. / Там батько, плачучи з дітьми / (А ми малі були і голі), / Не витернів лихої долі, / Умер на панщині!.. А ми / Розлізлися межі людьми, / Мов мишенята"³. Оцей незакритий Gestalt, цей неймовірно болісний образ раннього сирітства усе життя ятрив душу поета і, за першої нагоди, породжував поетичні інтерференції, що в'язали воедино теперішнє із минулим. Неймовірно бурхливі пережиття (starkes, aktuelles Erlebnis) викликали в Шевченка зустрічі зі своїм сирітським минулим в актуальному образі нещасного "Малого хлопчика в селі..." Образ цей породжував нестримне бажання увіковічення його у поетичному слові, вписуючи волаючий до неба сирітський шокуючий біль у континуум безперервного інформаційно-емоційного поля когерентності історичного досвіду. Вражаючого естетичного та інформаційного підсилення теперішньому Gestalt-у попідтинного сироти надає віртуальна присутність у Шевченковому тексті ветхозавітного псаломного надпотічного дерева..., віршований образ якого належить домалювати уяві реципієнта, бо наратор згадує лише одну гілляку – як найважливішу деталь у цьому надзвичайно лаконічному тексті. Гілка – ейдол, центральний образ, що в'яже весь 23-рядковий вірш інформацією, яка охоплює минуле–теперішнє–майбутнє маленького українця, в долі якого, мов у краплі вранішньої роси,*

¹ Фройд Зигмунд. Поет і фантазування / пер. Ів. Герасима / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 85–90, 86.

² Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 207.

³ Там само.

4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка



відображається уся гірка правда століттями мордової рідної його матері-України. Завдяки надзвичайно майстерній композиції вірша задушевна авторська емпатія просвічує наскрізь теперішній образ так, що у ньому разом переплітається те, що було, і те, що є, і те, що буде... Митець трьома віртуозними помахами пензля малює сумну картину такими барвами, які ридають над малим сиротою, у якого немає ні мами, ні батька, немає і хати, немає нічого і нікого, бо хлоп'ятко: *"Мов одірвалось од гіллі, / Одно-однісіньке під тином / Сидить собі в старій ряднині."* Оці рядки становлять Шевченків модус ейдетичної діахронної когерентності. З естетичного погляду, соціально-психологічна ситуація головного персонажа когерентна із долею незрілого яблунка, бурєю одірваного од гіллі, і воно вже не дозріє, бо позбавлене соку й сонячного тепла, якого бракує під тином, у бур'яні. Оцей бур'ян (образ якого неодноразово згадується у віршах Т. Шевченка) покликаний замінити дитині брак материнського тепла, а в іншій життєвій ситуації – заховати од лихого людського ока... Пережиття сирітського *collapsus*-у (ослаблений, звалений) передує майбутньому катаморфозові (загальному зниженню рівня життєдіяльності), що очікує на соціально ослабленого.

За переконанням З. Фрейда, поетична творчість подібна до дитячої гри, у якій поєднано реальні речі з речами "нафантазованими". Т. Шевченко дає образіві дерева подвійну функцію – реального плодового дерева і нафантазованого генеалогічного дерева. Відірваність од родовідного дерева, за концептом когерентності, – позбавлення родинного зв'язку, яке тягне за собою психологічну затиснутість, подібну до космічного гравітаційного колапсу, коли стається наростаючий процес стиснення матеріальної системи (космічного тіла, зорі) під дією власних гравітаційних сил. Таку природу колапсарів називають "чорними дірами", бо вони поглинають промені світла, що потрапляють у зону дії їхньої гравітації, і вже не відпускають його.

Минуле колапсара-сироти, відірваного од гіллі родовідного дерева, поет експонує у тексті за допомогою інтерференції на нього свого минулого дитинства (свого давнього, тепер пробудженого, *Gestalt*-у): *"Мені здається, що се я, / Що це ж та молодість моя."* Але наступні рядки вже не можуть претендувати на інтерференцію авторського минулого на сучасне сирітського поетичного образу: *"Мені здається, що ніколи / Воно не бачитиме волі, / Святої воленьки..."* Адже Т. Шевченкові вдалося, бодай на нетривалий час перед засланням, "побачити свою волю" (завдяки виявленому у нього неабиякому хисту до малювання, він був викуплений із кріпацтва). Однак поетичний образ сироти читається як узагальнений, бо в ньому вгадується кріпацька недоля сироти-українця, який усе життя відчуватиме постійний немилосердний тиск гравітаційного поля свого обмеженого світу, поет глибоко сумує, заглядаючи у "чорну діру" безпросвітнього майбутнього, яке чекає цього голодного, напівголоного сироту-безхатченка: *"Що так / Даремне,*



*марне пролетять / Його найкращії літа, / Що він не знатиме, де дітись / На сім широких вольних світі, / І піде в найми, і колись, / Щоб він не плакав, не журились, / Щоб він де-небудь прихилився, / **То оддадуть у москалі**"¹. Ось тут настає мить істини – образ сироти стає когерентним з образом москаля: у цій новій іпостасі остаточно завершується "відрив од гіллі" родинного дерева. Солдатчина, що, зазвичай, тривала в царській Росії 25 років, геть віддалить новоспеченого москаля од рідного народу, од співучої лагідної мови, скалічить його тіло й душу, відданих на поталу імперських ненаситних завоювань щораз більшого Lebensraum-у... Оце майбутнє сироти, що лиш передбачене у вірші "І золотої й дорогої", у вірші "Ну що б, здавалося, слова..." (1848, Косарал), постає як теперішня реальність: образ колишнього малого попідтинного сироти, то вже не хлоп'я, а "...той козак, / **Що в наймах виріс сиротою, / Іде служити в москалі!**..." І поет заплакав, і сам собі дивується: *Чого ж тепер заплакав ти? / Чого тепер тобі, старому, / У цій неволі стало жаль – / **Що світ зав'язаний, закритий! / Що сам єси тепер москаль,**...* Насправді, поет знову накладає свої теперішні пережиття на ті, майбутні, які чекають на новобранця. І глибоко співчуває, що жорстока муштра доведе того козака до такого стану, *"Що серце порване, побите, / І що хороше-дороге / Було в йому, то розлилося..."*².*

Спогадом про минулі пережиття починається текст вірша "N. N." ("Мені тринадцятий минало") (1847 р., Орська фортеця). Перебуваючи на засланні далеко від рідної землі, Т. Шевченко намагається віднайти у своїй пам'яті приємний спогад про рідне село, про рідну Україну – образи, які бодай на часину заслонили б у душі поета теперішнє безрадісне солдатське животіння. І пам'ять понесла його у мандрівку крізь простір і час, і образ двадцятирічної давнини з'явився на папері у невимовно теплих тонах: *"Мені тринадцятий минало. / Я пас ягнята за селом. / Чи то так сонечко сіяло, / Чи так мені чого було? / Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога..."*³. Когерентність пастушок-Бог у минулому зігрівала серце підлітка, і тепер знову це ейдетичне світле почуття зігриває серце тридцятирічного невольника. Здатність поета до психологічного ейдитизму відродила у його пам'яті найтонші пережиття того особливого душевного єднання людини з Богом. Для підлітка-сироти щасливі хвилини – рідкісне явище. Коли ж вони настали, то пам'ять полинула у невагомість, у неймовірно легке щасливе пережиття всеохоплення Божою любов'ю! Реальний світ, що десь, за межами його відчуттів, намагався повернути його до себе – "Уже покликали до паю," – (пора було повернутися до своїх прямих обов'язків), але вивести свідомість хлопчини із солодкого стану вищого блаженства душі було неможливо... Уже тепер, на засланні, з

¹ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 188.

² Там само. С. 88, 89.

³ Там само. С. 26.

4.5. Ейдетична когерентність як джерело інформаційної естетики у поезіях Тараса Шевченка



висоти досвіду прожитих літ, оцінює він свій підлітковий найприємніший Gestalt: "А я собі у бур'яні / Молюся Богу...І не знаю, / Чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось, / Чого так весело було. / Господне небо, і село, / Ягня, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!"¹.

У поезії "N. N." пробудження від блаженного стану когерентності з Богом супроводжується раптовою контрверсійною метаморфозою: "Та недовго сонце гріло, / Недовго молилось... / Запекло, почервоніло / І рай запалило." Метаморфоза душевного стану пастуха переплітається зі станом поневоленого Шевченка. Інтерференція переживань стану блаженства на діахронно когерентні глибокі переживання поета-невільника, художника і поета, що серед братчиків-кириломефодієвців користувався глибокою пошаною. Його ідеї відновлення української державності пробуджували віру в щасливе майбутнє... Та переживання солодкого стану омріяної волі обернулося жахливою драмою. Т. Шевченко, перебуваючи у тяжкій неволі, малює теперішній свій світ: "Та недовго сонце гріло, / Недовго молилось... / Запекло, почервоніло / І рай запалило." За цими образами поет у прихованій формі подає інформацію про несподіваний крах сподівань омріяної волі. "Запалений рай" – це переміна раю у пекло, викликана несподіваним арештом Т. Шевченка та його однодумців... У вірші, із зрозумілих причин, неможливо було пояснити цю космологічну катастрофу. Поет покладається на здогадливість реципієнта, який зрозуміє причину раптової переміни світу, когерентного з Богом (коли жива була козаччина), і настання епохи поглинання сонячного світла волі козацької колапсарною "чорною дірою": "Мов прокинувся, дивлюся: / Село **почорніло**, / Боже небо голубеє / І те **помарніло**". Поет-невольник очима пастушка бачить образи, які характеризують кріпацьку неволю та сирітську долю беззахисного українського народу: "Поглянув я на ягнята – / Не мої ягнята! / Обернувся я на хати – / Нема в мене хати! / Не дав мені Бог нічого!.. / І хлинули сльози, / Тяжкі сльози!.."

Перебуваючи у страшній довготривалій неволі, Шевченко, ховаючись, як у дитинстві, в бур'янах, молитовно шепче рідні й дорогі серцю слова, бо від тих слів, і того голосу: "Серце б'ється – ожива, / Як їх почує!.. Знать, од Бога / І голос той і ті слова..." Словами-образами поет майстерно переплітає невольничі пережиття із минулими, приховуючи волелюбні політичні погляди під мріями пастушка, якому несподівано явилася божественна благодать... Ні жахливі солдатські будні, затьмарені брудними п'яними лайками, прокльонами, бійками та крадіжками, ні постійне гнітюче відчуття перебування під імперським мечем Дамокла у постійному стеженні з метою доносу, ні очікування арешту під брехливим звинуваченням, ні очікування, з такої ж причини, жорстокого побиття шпіцрутенами, не могли позбавити

¹ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. С. 26.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

поета любові до рідного слова, до рідного народу. Т. Шевченко і на засланні потай продовжує плекати ідею визволення підступно украденої козацької волі із кривавих пазурів безбожного темного царства. Пророк вірить, що настане час, і похмура чорнота “запаленого раю” щезне. Щира любов між людьми поверне світові його яскраву душевну божественну красу.



4.6. Художня символіка повісти Івана Франка «Великий шум»

«Великий шум» – останній оригінальний великоформатний твір Івана Франка, в якому органічно синтезовано стильові та ідейно-естетичні пошуки письменника. Синтез розуміємо тут як поєднання елементів різних попередніх естетичних систем, вирішення суперечностей між ними, зняття антиномічності й парадоксальності їхніх взаємозв'язків. Умовно кажучи, цей синтез був реактивним, оскільки взаємодія елементів привела до витворення нової природи явища, котра пояснюється насамперед тривалістю Франкової творчості, впродовж якої письменник перебував у силовому полі кількох стильових систем (романтизму, натуралізму, реалізму, модернізму). По-друге, вибором жанру, який, з одного боку, на доволі широкому матеріалі дав змогу порушити чималу кількість екзистенційних проблем та відповідним чином вирішити їх і, з іншого, сам став природним наслідком їхнього втілення. По-третє, Франковим відчуттям можливого відходу од прозової творчості, водночас його активними самоспостереженнями й саморефлексіями, пов'язаними з наступом важкої недуги. Мав слушність Тарас Пастух: «Коли йдеться про прозову творчість І. Франка останнього періоду, то маємо тут (у повісті “Великий шум”. – М. Л.) свідчення того, як хвороба і художні віяння часу можуть йти назустріч одне одному й давати у певних випадках цікаві результати»¹. Ознаки Франкової хвороби на сторінках тексту, звісно, помітні – у викрапкуваннях, обірваному на півслові реченні у листі Жені до батька². Іван Басс звернув увагу на те, що заключні рядки повісти «більше схожі на протокольний запис, ніж на закінчення художнього твору», і пояснював такий фінал наступом хвороби³. Можливо, недуга позначилася й на створенні надто детального опису шлюбної ночі з нетактовними, за Т. Пастухом, сексуальними сценами⁴. Однак ознаки психічної хвороби письменника не відіграли вирішальної ролі при творенні сюжету та образного світу.

Дуже важливу роль у повісті відіграє початковий неміметичний експресивний опис розбурханої природної стихії, котрий одразу налаштовує читача на відповідний рецептивний реєстр: «*Іде, гуде, великий шум! Великий шум, зелений шум!*»⁵. За принципом народнопісенного паралелізму образ великого шуму екстрапольовано на суспільство. Селяни відмовляються працювати на панів (панщину скасовано!) навіть за платню, та ескадрони

¹ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 26–32, 31.

² Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 295.

³ Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1965. С. 236.

⁴ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 30.

⁵ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 208.



ландсдрагунів силоміць заганяють їх до роботи: «<...> і скрізь по селах, куди вони пройдуть, крізь шум вітру чути свист канчуків, лемент жінок, прокляття чоловіків <...>. Так лементує хлопське завзяття»¹.

Сюжет повісти однолінійний, поступальний, події твору розгортаються в хронологічному порядку (за винятком коротких ремінісценцій у минуле Суботи, Дум'яка, Годієри, Олефіра). Рух сюжету визначається двома онтологічними станами світобудови: розбурханістю, невпорядкованістю, хаосом, з одного боку, та спокоєм, гармонією, майже ідилічністю, – з іншого. Ці стани легко простежуються в індивідуальному, соціальному та надсоціальному, космічному вимірах. Вектор сюжетного руху спрямовано від хаосу до впорядкованості.

Повість «Великий шум» тяжіє до символізації художнього часу й простору. Символіка твору, закорінена в реальний хронотоп (с. Грушатичі, 1850–1856 рр.), водночас спрямована до трансцендентного, надчуттєвого, часом містичного. «Символом у поезії може бути все, – писав І. Франко. – Тут не йдеться про алегорію, про прикриття дійсності якимись апіорними ідеями. Йдеться про те, аби поет, змальовуючи певне явище, разом із тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі б піднімали нашу фантазію до якогось нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень»². Повість диспонує цілою системою символів, що дає підстави зачислити її до символістських творів української літератури, жанрових та стильових аналогів якій (попри деякі художні недосконалості) в нашому письменстві відшукати важко. Наскрізний символ твору, що винесений у назву, – *великий шум*.

Повість належить до багатьох Франкових творів (також «Перехресні стежки», «Неначе сон», «Терен у нозі») із символічним заголовковим комплексом, де назви тяжіють до невичерпності (чи бодай гіперсемантичності) значення й апелюють не тільки (і не стільки) до логічної, а й до емотивно-чуттєвої сфери сприйняття тексту. Символ сам собою намагається позначити вічне через минуше, зникне; передати те, що якраз і є справжньою реальністю, котра не піддається концептуалізації. Він часто має неконкретні трансцендентні сенси, виражає відчуття замежовости, сугерує оте «щось більше за нас». Символ, на погляд Сергія Аверинцева, найкраще розкривається завдяки зіставленню з суміжними категоріями образу, з одного боку, і знаку – з іншого. Будь-який символ – це образ; однак якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентує на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності власного сенсу, приховано злитого з образом, але не тотожного йому. «Предметний образ і глибинний сенс виступають у структурі символу як два полюси, що не мисляться один без одного і що

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 209.

² Там само. Т. 29. С. 119.



водночас породжують між собою певну напругу, в якій і криється сутність символу. Стаючи символом, образ робиться “прозорим”, сенс “просвічує” крізь нього, дається йому саме як смислова глибина, смислова перспектива <...>»¹.

З'яву символу «великого шуму» у прозі Франка дослідники пов'язують із його перекладом поезії Ніколая Некрасова «Зелений шум», зробленого ще 1903 р.² Підстави для такого висновку є. Рефрен перекладу «*Іде-гуде Зелений Шум, / Зелений Шум, весняний шум!*»³ явно перегукується з початком повісти: «*Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум!*»⁴. Можна, мабуть, вести мову і про те, що один із мотивів цієї поезії Некрасова трансформовано у творі Франка. Ось він: «*Одна все пісня чується / Мені в лісах, в лугах: / Люби, допоки любиться, / Терпи, допоки терпиться, / Прощай, поки прощається / І Бог тобі суддя*»⁵. Свого часу І. Басс указав на образ зеленого шуму в поезії Некрасова та аналогічний ейдос із української народної пісні, що її навів і прокоментував Михайло Максимович у праці «Дні і місяці українського селянина» (1856)⁶. Дослідник не лише навів слова цієї весняної пісні з любовним мотивом, а й прояснив значення образу зеленого шуму: «Танок “Шум” побутує на дніпровському узбережжі. Дівчата стають у дві паралельні лави, одна за одною, і при цьому співають: “*Ой нумо ж ми, нумо, / В Зеленого шума. / А в нашого Шума / Зелена шуба...*” Потім обидва ключі біжать разом уперед, співаючи якомога голосніше: “*...Ой Шум ходить, по воді бродить, / А Шумиха рибу ловить, / Що вловила, то й пропила / Своїй дочці не вгодила. / – Пожди, доню, до суботи, / Куплю сукню і чоботи! / – Або ж мені сукню крайте, / Або мені жениха дайте!* <...>” Так у цьому дівочому “Зеленому Шумові” відобразився Дніпро, що вбирається в зелень своїх лук та островів, шумить навесні прибутною водою своєю, даючи тоді повне привілля рибальству. Одного весняного ранку я бачив тут, що і води Дніпра, і його піщана “Біла коса” за “Шумиловою”, і саме повітря над ним – усе було зеленим... Того ранку віяв поривчастий *горішній* вітер; набігаючи на прибережні вільхові кущі, що цвіли тоді, він підіймав з них цілі хмари зеленкуватого квіткового пилу й розвіював його по всьому південному небосхилу»⁷. (Курсив автора. – М. Л.). Як слушно зауважив Басс, вірш Некрасова «Зелений шум» написано під безпосереднім враженням від народної пісні, причому російський поет відтворив не пісню, а коментарі до неї, що їх зробив Максимович, адже «окремі вирази з коментарів Максимовича дослівно перейшли у вірші Некрасова»,

¹ Аверинцев С. Софія-Логос : словник. Київ : Дух і літера, 2004. С. 154.

² Чалий Д. Франко і Некрасов // Творчість Івана Франка : зб. статей. Київ : Вид-во АН УРСР, 1956. С. 311.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 11. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 42–44.

⁴ Там само. Т. 22. С. 208.

⁵ Там само. Т. 11. С. 44.

⁶ Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1965. С. 227.

⁷ Максимович М. Дні та місяці українського селянина. Київ : Обереги, 2002. С. 41.



як-от: «ветер верховой», «кусты ольховые», «поднимает пыль цветочную, как облако: всё зелено». Отже, саме слова народної пісні могли послугувати Франкові «певним збудником чи поштовхом» до створення образу великого шуму¹.

крім того, в опублікованих фольклорних записах Павла Чубинського (відомих Франкові) також знаходимо народнопісенну генезу цього символу: «А в нашого Шума / Зеленая шуба. / А Шум ходить по діброві, / А Шумиха рибу ловить»². Михайло Грушевський писав з цього приводу: «Як симптоми весни, що вже прийшла і розбудила природу, годиться зазначити образи “зеленого шуму” і розливу води. Перша тема, на жаль, звісна тільки в незначних останках, і не знати, чи вдасться знайти по ній щось більше. Ми можемо тільки інтуїтивно в сих виразах відчутти багатство сього мотиву розбудженого космічного руху, шуму зеленої весни»³. Франко, як нам здається, відчув цей мотив та оригінально реконструював його, вдаючись до цілої системи взаємозчеплених символів.

За своєю природою символ загалом і великий шум зокрема є багатозначним і передбачає множинність інтерпретацій. Насамперед – це природний катаклізм, виведений із романтичним перебільшенням: «Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум! Під його подихом стогне могутній Діл, гнуться мало що не до землі струнки білі берези, на долині тріщать старі дуби, скриплять і стогнуть осики, заводячи свій жалкий лемент. Рве стріхи на хатах, перевертає оборози, розносить солому зі стоділ, валить плоти та ліси, свистить у верхівках дерев і не дає їм покритися листом, реве та виє між крутими берегами річок, кидаючи довкола глину і каміння, мов здоровенний бугай»⁴. Для персонажів він має ще й ознаки апокаліптизму: «Чи кара Божя? Чи доведеться загинати?»⁵ – риторично запитує розповідач.

Великий шум символізує й суспільну активність селянства після знесення панщини 1848: «Але-бо й по селах, по хатах, по церквах і коршмах, по душі народу йде шум не легший, як отсей шум розшалілої природи. Метушаться села, скрізь ідуть суперечки, сварки й лайки, залягає в душах якась глуха ненависть, вибухають, як ракети, дикі погрози і лунають від села до села. Недавно знесена панщина, як недорізаний труп, ворушиться і наповняє серця жахом»⁶.

¹ Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1965. С. 227, 228.

² Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. Санкт-Петербург, 1872. Т. III. С. 41–55, 52.

³ Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. Т. 1. 9 кн. Київ : Либідь, 1993. С. 201, 202.

⁴ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 208.

⁵ Там само. Т. 22. С. 208.

⁶ Там само.



Символ великого шуму можна потрактувати також і як вічний та постійний природний колообіг. Відлік нарративного часу повісти розпочинається на Різдво («Як почало о Різдві, то отсе вже минув і Великдень, а шум хоч би на хвилечку втих»¹ і завершується тоді ж («А другого дня велично зійшло сонце, радісно роз'яснилося небо, тріумфом задзвонили дзвони по церквах на знак і на честь великого свята»². Варто, до цього ж, зазначити, що стосунки між персонажами часто вимірюються саме природністю їхньої поведінки: «Він [о. Квінтіліан. – М. Л.] завидував тому мужикові [Дум'якові. – М. Л.], якого життя складається так просто й натурально, хоч при тім так виїмково й цікаво»³; «Природа подала свій голос, тиснучи парубків до дівчат і дівчат до парубків»⁴; «Галя сиділа серед свашок і слухала їх пісень та оповідань, та з-посеред молодезі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті у своїй натуральності»⁵. Зрештою, убивство Дум'яком Годієри виглядає як «щось дивне, хоч зовсім натуральне» і «нагле, незвичайне, а при тім таке натуральне»⁶. У межах авторської аксіології природність людського існування набуває сенсу ідеологеми: хто натуральний, той щасливий (Дум'як, Галя, стара Костева мати); доводиться страждати тому, хто відступив од того натурального трибу життя (Женя, Квінтіліан, Годієра). Цю істину збагнув і пан Субота, тому й помирився з Дум'яком, тому й пригощав усю грушатицьку громаду, тому й уклав із нею «план викупу сервітутів».

Великий шум – це також містичний оргіастичний первень у природі, а разом з тим – у естві індивідуума й соціуму: «Над'їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка <...>.

Сади, ще недавно обтяжені плодами, звільна позбуваються їх, осипаються з листя і доливають свій шум до широкого моря меланхолії, що розлилося над усією країною.

Тільки люди не чують тої меланхолії. Вони бадьорі, ситі і горді щасливо перебутою працею, обсмалені літніми спеками та повні гордоців і самозадоволення на вид тих багатих скарбів, видертих із рук природи.

Чути веселі вигуки, срібні реготи дівчат та шепоти лицяння, – починається той новий великий шум ситого і п'яного життя, так характерний для нашого села»⁷. Можемо ствердити, що і зображення сцени шлюбної ночі, і детальний та розлогий опис весілля Галі Суботівни й Костя Дум'яка – не випадкові. Обидва наративи виконують антитетичну

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 208.

² Там само. С. 314.

³ Там само. С. 264.

⁴ Там само. С. 269.

⁵ Там само. С. 275, 276.

⁶ Там само. С. 306.

⁷ Там само. С. 284, 285.



функцію, символізуючи, відповідно, дисгармонію та гармонійне поєднання у міжстатевих стосунках. Характерним є й відповідне зображення цих епізодів: повна відвертість статевого акту в першому випадку й делікатні натяки – у другому.

Великий шум – це й символ смерти, що оприявнюється у візії кривавого ока, яку бачить пан Субота, а одразу за нею подано його рефлексії з цього приводу й пароксизм жаху, викликаний ними. Крім того, смерти заживають о. Квінтіліан, Годієра, граф Ошустовський.

Із символікою великого шуму пов'язані інші символи повісти. Насамперед – релігійно-календарні (Різдво, Великдень, Провідна неділя). Різдво, як уже йшлося, – хронологічний початок і кінець твору. Саме перед Різдвом, на Святвечір, до господи Антонія Суботи прибуває його донька Жєня (Євгенія). До слова, 24 грудня за старим стилем (6 січня – за новим) – день мучениці Євгенії. На Провідну (Томину) неділю, після віча в корчмі, раптово стихає *великий шум*: «*Всі аж роти пороззявляли, і ніхто не міг сказати слова. Як то? А вітер? А той шум, що завивав у берегах Грушівки зойком конаючого? А те стогнання, що доносилося з лісу, як стогнання вола, живцем рваного медвежими лапами? Ні, ані духу не чути*»¹. Релігійно-календарні символи вплетено в тканину повісти у найбільш важливі з погляду композиції моменти. І не випадково, адже, згідно з народними віруваннями й обрядовою релігійною філософією, вони символізують родинну єдність, а також поєднання світу живих і світу померлих, земного й трансцендентного вимірів буття. Ці символи дали письменникові змогу «ввійти» у систему взаємовідношень між речами та явищами видимого й невидимого світів. «Відповідності всього до всього іншого, – на думку Б. Рубчака, – існують у “засвітах”, у надреальному бутті, до якого має ключ тільки чарівнича уява поета, нагороджена своєрідними спіритуалістичними символами. “Поет-чарівник”, “поет-маг” – це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який “викликає” відповідності парапсихологічним зусиллям»².

Цій самій меті слугують і символи *кривавого ока*, *четвірки коней*, *що наближається беззучно*, *привиду покійника*, які найкраще прояснюють зв'язок між реальним та потойбічним і які до певної міри затирають межу між двома вимірами людської екзистенції.

Одна фраза «Великого шуму» натякає на ще один символічний вимір: «*Якби не той холодний вітер, що реве над селом, <...> то село Грушатичі можна би вважати земним раєм*»³. С. Аверинцев стверджував, що поняття «рай» здебільшого визначається як сад, місто, небеса. Перші два значення «еквівалентні як образи простору, відусіль відгородженого і умиротвореного,

¹ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 219, 220.

² Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». Київ : Дніпро, 1991. С. 21.

³ Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 210.



прихованого, впорядкованого і прикрашеного, обжитого й дружнього до людини – на противагу “темряві зовнішній” (Матв.: 22; 13), хаосу, що лежить за стінами»¹. Зіставлення Грушатич із раєм у повісті Франка справді виглядає доречним. Читаймо уважно: *«По обох боках річки розсілося велике підгірське село Грушатичі. Хати, по шнуру збудовані біля гостинця, тонуть у грушевих та яблуневих садках, та друга половина села, за річкою, розкидана по рівнині, де кому злюбиться, виглядає як ряд букетів, розсипаних по мураві»*. І далі: *«Положене в плодючій долині, з трьох сторін обведене не дуже високими горами, що, опираючися о могутню стіну Ділу від заходу, з двох боків, на північ і на захід, обхопили село великим амфітеатром, мов велетенською зеленою підковою, воно тепер тулиться в своїх садках, що задля спізненої весни тільки що покрилися сріблястими бруньками»*². Вище вже йшлося про рух сюжету повісти від хаосу, невпорядкованості (на різних вимірах) до гармонії, майже ідилічності. Грушатичі (читай: Нагуєвичі), як свідчить наведений уривок, – не лише місце, де відбуваються події твору, а й своєрідний прообраз раю, тісно пов’язаний із символом великого шуму. Варто зауважити, що туга за раєм відчутна у творі досить виразно. Ось він у видіннях пана Суботи: *«Та чимраз частіше з-поза тих понурих уяв виринало в його душі щось інше, мов безмежна панорама якогось далекого, сонцем залитого і пахощами надиханого краю. А по тім краю, мов богиня по раю, ходить якась жіноча постать, осяяна рожевим блиском, заслонена золотим, ледве прозірчастим серпанком, ходить тихо і звільна поводить руками, простягає їх до нього, до свого батька»*³. Останні слова і подальший монолог пана Суботи дають підстави співвіднести постать богині, яка ходить по раю, з образом Жені, котрій вдасться-таки вирватися з пекельної темряви. У листі до батька вона зізнається: *«Те, що було властиво змістом мого пекельного (се слово підкреслюю) життя, лишилося для тебе зовсім чужим і невідомим»*⁴. Односторонній діалог Суботи, звернений до доньки, виявляє пана як справжнього медіума: в наступному епізоді Женя повертається в батьківський маєток Різдвяної ночі в образі чорної дами. У фінальній сцені повісти вона разом із Галею прислужують селянам на частуванні, що його організував пан Субота. Фінал справді майже ідилічний; досягнуто повної гармонії у природі, суспільстві й у душах персонажів. Така кінцівка твору випрозорює, на наш погляд, Франкову тугу за ідилією – особистою, суспільною, космічною.

Проза Франка кінця XIX–початку XX ст. тяжіє до глобальної проблематики, зокрема до з’ясування природи добра і зла у світобудові, місця людини у системі вселенських координат. Розв’язати ці таїнші проблеми письменникові значною мірою допомагають твори з насиченою символікою, в яких автор

¹ Аверинцев С. Софія–Логос : словник. Київ : Дух і літера, 2004. С. 147.

² Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 22. Київ : Наук. думка, 1976–1986. С. 210.

³ Там само. С. 310.

⁴ Там само. С. 292.



РОЗДІЛ 4. МІЖМИСТЕЦЬКІ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ПОЕТИКА ТА РЕЦЕПЦІЯ

відходить од позитивної аксіології, «заглядаючи» в ірреальне, потойбічне, вдається до містики («Хмельницький і ворожбит», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон»). «Великий шум» – органічне продовження світоглядних та естетичних пошуків Франка, своєрідний підсумок його прозової творчості. Завдяки складній і динамічній системі символів, яка тяжіє до невичерпності семантики, химерному зчепленню і перетіканню їхніх значень, суб'єктивній системі відповідностей між речами, явищами й поняттями, характерної для символістського твору, можемо реконструювати принаймні кількарівневу систему художньої світобудови:

- рівень індивідуума з його багатовимірним внутрішнім складом;
- суспільства (соціуму, зі сім'єю включно);
- природи;
- метафізики;
- космосу.

Кожен із них також неоднозначний у своїх вимірах. Між ними існує отой, доступний лише генієві митця, зв'язок, прихований у символах.



4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського

Якщо три основні способи мовленнєвої репрезентації персонажів – пряме, непряме і вільне непряме мовлення (далі – ВНМ)* – розглядати у світлі категоріальної тріади «антропос–топос–тропос», увиразнюється нестійка, перехідна й водночас об'єднавча функція ВНМ – воно створює незвичайну комунікативну ситуацію, в якій, за словами Жерара Женетта, «наратор переймає функцію персонажного мовлення, або ж, якщо волієте, персонаж промовляє голосом наратора, а потім обидві інстанції зливаються»¹. Так на перетині прямої мови і нараторської розповіді виникає своєрідний дискурсивний троп – виклад зі зміщеними позиціями суб'єктів мовлення (наратора й персонажа), який впливає на суб'єкта сприймання (читача): герой і наратор наче міняються місцями, а їхні голоси чи то звучать одночасно, чи підмінюють один одного, хвилюючи читачеву уяву об'ємним, водночас нараторським і персонажним, баченням зображеного світу:

Іван виходить на верх – і раптом холоне. Де він? Що з ним? Куди ділися гори? Води облягли кругом полонину, потопили верхи, і полонина пливе самотою в безкрайому морі².

У читачевій уяві виразно лунає збентежений внутрішній голос героя «Тіней забутих предків». Придивившись, помічаємо, що ВНМ (виділене напівжирним курсивом) спричинилося до зсуву синтаксичної структури, зміни комунікативних ролей і наративних рівнів у персонажному висловленні:

– Іванова думка отримала форму, синтаксично узгоджену з третьоособовою розповіддю, але змістом своїм випромінює перспективу персонажа, а не наратора;

– суб'єкт мовлення («Де я? Що зі мною?») парадоксально перетворився на предмет власного висловлення («Де він? Що з ним?»);

– перетинаючи розповідний рівень наратора і фабульний рівень зображеної історії, ВНМ умить, наче помахом чарівної палички, перенесло нашу уяву у свідомість персонажа, а відтак ми вслід за Іваном переводимо погляд на гори, які потонули в тумані.

* Підтримую давню, але й донині слушну пораду Маґдалени Ласло-Куцюк застосовувати замість терміна «невласне пряма мова», невдало скалькованого з російського поняття, більш точний термін «вільна непряма мова» (вільне непряме мовлення), який побутує у французькій, англійській та інших мовах (Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. С. 263, 279).

¹ Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1980. P. 174.

² Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 203.



Сугестивні властивості цього стилістичного засобу, побудованого на співгрі нараторського і персонажного мовлення, майстерно застосував М. Коцюбинський для навіювання витончених імпресіоністичних вражень. Саме перехід від єдиної стильової перспективи всевідного наратора до децентрованого зображення світу крізь призму персонажного сприймання став тією поетикальною рисою, яка дала можливість Іванові Франкові зачислити митця до когорти новаторів: «...вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують все оточення. <...> Заставляють нас бачити світ і людей їх очима»¹.

ВНМ у прозі М. Коцюбинського неодноразово привертало увагу дослідників стилістики (Алла Коваль, Світлана Єрмоленко, Анатолій Загнітко), когнітивної лінгвістики і поетики (Тетяна Гребенюк, Наталія Малюга, Юрій Кузнецов), історії літератури (Олександра Черненко, Ніна Калениченко, Михайло Костенко, Іван Денисюк, Віра Агеева, Ярослав Поліщук) і наратології (Наталя Шумило, Зоряна Лещишин, Лідія Мацевко-Бекерська).

Щоправда, мовознавці переважно зосереджуються на граматичній конструкції ВНМ, а в літературознавчих розвідках ця стилістична форма губиться серед інших технік поглибленого психологізму. Крім того, розгляд ВНМ часто обмежують контекстом третьоособової розповіді, а його функціонування в першоособовому викладі залишається непроясненим, або й узагалі заплутаним настільки, що ВНМ інколи ототожнюють із внутрішнім монологом та потоком свідомості.

Безумовно, розгляд такого складного явища, яке пов'язане з різними структурними рівнями епічного твору, повинен взяти до уваги стилістичні, наратологічні та рецептивно-поетикальні аспекти. Мета статті полягає в дослідженні видозмін ВНМ, його функційних властивостей та ваги в імпресіоністичному інструментарію, за допомогою якого М. Коцюбинський вибудовує в читачевій уяві зображений світ.

ПРО ЗАСТОСОВАНУ ТЕРМІНОЛОГІЮ

Які переваги має термін «ВНМ» супроти терміна «невласне пряма мова»? Ось кілька зауваг.

1. Семантика обох терміносполук відрізняється обсягом: «невласне пряма мова» містить одну ознаку, яка вказує на опосередкування персонажного мовлення нараторським, тоді як «ВНМ» вказує ще й на рівноправні стосунки з нараторським текстом. Цей спосіб докладного відтворення змісту і майже точного передання форми персонажного мовлення називають вільним тому, що з розповіддю він синтаксично з'єднаний зв'язком сурядності і позбавлений метамовленнєвого коментаря (як-от «Персонаж сказав, що...»

¹ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 35. Київ : Наукова думка, 1982. С. 108.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



або «Персонаж подумав: "...»), а непрямим – бо містить усе-таки деякі інші ознаки втручання наратора, а саме: ВНМ перелаштовує займенники I та II особи (а в першоособовому викладі – лише другої) та відповідні особові форми дієслова, якими мовець означає себе і співрозмовника, на форму III особи, притаманну непрямому мовленню (скажімо, пряму мову персонажа «я вам дарую отсі квітки» М. Коцюбинський так передав у формі ВНМ: «...**він їй дарує отсі квітки**»¹). Дехто додає до згаданих ознак натяк на динамічну природу: ВНМ є «вільним», оскільки здатне мандрувати від однієї перспективи до іншої².

2. Термін «ВНМ» добре вписується в систему способів зображення мовлення та мислення персонажів: згідно з Майклом Туланом, якщо пряме мовлення, непряме мовлення, пряме мислення і непряме мислення з'являються у тексті без нараторського фреймового (ввідного метамовленнєвого) речення, їх називають вільними: вільне пряме мовлення, вільне непряме мовлення, вільне пряме мислення, вільне непряме мислення³.

3. В українській назві цього стилістичного модусу, стосовно якого Анатолій Загнітко, Іван Бехта та деякі інші автори вживають паралельні форми «мова» і «мовлення», обираю другий варіант, бо йдеться про вираз думок і почуттів мовними засобами, а не про мову як систему комунікативних одиниць. Увагу зосереджено на розповідних текстах М. Коцюбинського, які творять стилізований образ вигаданих мовців – наратора (прихованого третьоособового *розповідача* чи індивідуалізованого першоособового *оповідача*) і персонажів його історії. До речі, поняття «нараторське мовлення» («нараторський текст») вужче за часто ототожнюване з ним поняття «мова автора». Автор як творець тексту відповідає за всю словесну стихію: і нараторську розповідь, і персонажне мовлення, і паратекстові компоненти. Неначе актор на театральній сцені, він промовляє «чужими словами», перевтілившись у вигаданих постатей із придуманими для них іменами, біографіями і характерами. А по цей бік тексту перебуваємо ми, його читачі, які, згідно з Олександром Потебнею, є співавторами в тому розумінні, що під час читання вибудовуємо уявний світ, відповідаючи за сенси, які вичитуємо з епічного багатоголосся. Відповідно, критеріями ВНМ є: 1) особа наратора (першо- чи третьоособовий виклад); 2) тип його дискурсу (усне ВНМ, внутрішнє ВНМ, а також писемне ВНМ, яке, щоправда, у прозі Коцюбинського факультативне, оскільки лише одна його новела «Лист» імітує епістолярну форму); 3) особа мовця (наратора або персонажа), чиї слова подано через ВНМ; 4) позиція, з якої читач сприймає ВНМ (кут зору наратора або персонажа).

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 285.

² Keumer T. Jane Austen: Writing, Society, Politics. Oxford : Oxford University Press, 2020. P. 83.

³ Toolan M. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London : Routledge, 1988. P. 121.



ТРОПЕЇЧНА СТРУКТУРА ВНМ

М. Тулан об'єднав у рамках поняття «чиста розповідь» (pure narrative) не тільки опис зовні спостережуваних дій персонажа, а й «метадискурсивні коментарі про те, як персонаж думав або говорив, а не повідомлення того, що він подумав чи сказав»¹. Очевидно, для аналітичних спостережень над текстом варто все-таки розмежувати обидві функції: «чиста» розповідь стосується винятково подій і позбавлена дискурсивних прикмет (хто розповідає, кому, коли, де?), у ній «ніхто не говорить»², а метамовленнєву функцію розповідь виконує тоді, коли її темою стає персонажне мовлення, яке вона вводить у текст, ідентифікуючи мовців і обрамлюючи своїми інтерпретаційними коментарями. Тому Джеффри Ліч і Мік Шорт розрізняють «розповідь про дії» (narrative report of action) та «розповідь про мовленнєві дії» (the narrative report of speech acts – повідомлення про мовленнєві акти без збереження докладного їхнього змісту і форми)³. Близькою до розповіді про мовленнєві дії є «тематична мова» – «різновид непрямої, коли автор лише називає тему чужого висловлювання («Грає кобзар, виспівує, / Вимовля словами, / Як москалі, орда, ляхи / Бились з козаками»)»⁴.

Метамовленнєва функція проявляється неоднаково в різних способах зображення персонажного мовлення. Згідно з Дж. Лічем і М. Шортом, у спектрі мовленнєвих форм наратор повністю контролює розповідь про дії, розповідь про мовленнєві дії, вільне непряме (free indirect speech) та пряме (direct speech) мовлення і не контролює вільне пряме мовлення (free direct speech)⁵.

Для підтвердження тих тез перебудуємо зацитований фрагмент з ВНМ, який починається словами «Іван виходить на верх...», в інші основні способи відтворення персонажного мовлення, аби порівняти їхню структуру й естетичні ефекти:

1) *вільне пряме мовлення* ведеться від першої особи, з перспективи персонажа й голосом персонажа, точно передає форму та зміст висловлювання і вирівнює нараторську перспективу з персонажною, вклинюючись у розповідь несподівано, без метамовленнєвого супроводу (ввідних слів і пунктуаційних знаків):

Іван виходить на верх – і раптом холоне. *Де я? Що зі мною? Куди ділися гори?* Води обляляли кругом полонину, потопили верхи, і полонина пливе самотою в безкрайому морі»;

¹ Toolan M. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London : Routledge, 1988. P. 119–120.

² Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. С. 114.

³ Leech G. N., Short M. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. 2nd ed. London : Longman, 2007. P. 259–260.

⁴ Смілянська В. Чужа мова // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6. Київ, 2015. С. 811.

⁵ Leech G. N., Short M. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. 2nd ed. London : Longman, 2007. P. 260.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



2) *пряме мовлення* так само викладене від І особи, з перспективи персонажа й голосом персонажа, однак метамовленнєво ідентифікує цитоване висловлювання, встановлюючи розділовими знаками межу між позицією мовця і читачевою перспективою:

Іван виходить на верх – і раптом холоне: «*Де я? Що зі мною? Куди ділися гори?*» Води обляли кругом полонину, потопили верхи, і полонина пливе самотою в безкрайому морі;

3) *ВНМ*, що його містить вищенаведена цитата з оригіналу, позбавлене, як і вільне пряме мовлення, нараторського введення та графічного позначення, повністю відтворює зміст і форму слів персонажа, крім займенникових та дієслівних особових форм, які перелаштовує за зразком непрямого мовлення на нараторський лад, суміщуючи зовнішню (нараторську) і внутрішню (персонажну) перспективи;

4) *непряме мовлення* стисло окреслює зміст персонажного висловлення голосом наратора і під його кутом зору у формі підрядного речення:

Іван виходить на верх – і раптом холоне, *не збагнувши, де опинився і куди ділися гори*. Води обляли кругом полонину, потопили верхи, і полонина пливе самотою в безкрайому морі;

5) *тематична розповідь* (розповідь про мовленнєві дії) ведеться з перспективи персонажа та голосом наратора і називає лишень самий мовленнєвий акт або його тему:

Іван виходить на верх – і раптом холоне, *збентежений побаченим*. Води обляли кругом полонину, потопили верхи, і полонина пливе самотою в безкрайому морі.

Отож у третьоособовому викладі пряме і вільне пряме мовлення виводить на передній план персонажа, непряме і тематичне – наратора, а ВНМ сполучує перспективи наратора й персонажа. У прямій і непрямій мові персонажне висловлення подане в метамовній оправі, тобто певним чином інтерпретоване, тому читач тут завжди стикається з дистанцією між зовнішньою перспективою розповіді і внутрішньою перспективою персонажного монологу. Вільні варіанти передання персонажного мовлення тяжіють до усунення тієї межі: вільне пряме мовлення без нараторського попередження занурює нас у збентежений душевний стан Івана Палійчука, а ВНМ драматизує виклад хиткою і мінливою, але психологічно проникливою та об'ємною двоїстою перспективою: дивимося на світ власними очима і водночас бачимо його поглядом Івана.

УСНЕ ВНМ У ТРЕТЬОСОБОВОМУ ВИКЛАДІ

Що відбувається з персонажним висловленням, коли ВНМ проєктує його на площину нараторської нарації? Проаналізуємо ВНМ, яке у формі одностороннього діалогу зображує бесіду квартиранта Кирила з хазяйкою («В дорозі»):



Кирило не питає вже хазяйку про лист. Але одного разу, як збирається виходити, вона сама подала йому листа.

Ага! Хіба се до нього? Ну, добре, добре... Взяв машинально і, не глянувши навіть, поклав у кишеню. Що вона каже? Приходить до нього і не застав? Се панна Устя склала той гарний букет? Що? Прохав зайти і конче сьогодні? Ну, добре, добре... Чудесні квіти, — і який смак має та панна Устя...¹.

Як бачимо, зі зміною комунікативного рівня змінюється дійктивна система*: нараторське «одного разу» означає для персонажів «сьогодні»; замість комунікативного відношення «я-ви» у ВМ з'явилося позірно референтивне відношення «він-вона» («Хіба се до мене? Що ви кажете?» → «Хіба се до нього?.. Що вона каже?»). Такі речення не надаються для спілкування, адже ніхто не розмовлятиме зі співбесідником, називаючи його і себе в III особі. У цьому розумінні, як зазначив М. Тулан, речення ВМ є невисловлюваними або невимовними (unsayable or unspeakable): їх неможливо прив'язати до одного мовця в одному місці та в один час, оскільки вони химерно розподілені між наратором і персонажем та вказівниками місця й часу².

Хоча адресанта й адресата з I і II на III особу замінює не мовець Кирило, а розповідач, проте ми чуємо голос не розповідача, а Кирила. Чудово імітуючи фатичну функцію, яка полягає у підтриманні бесіди чемними, дарма що беззмистовними фразами, ВМ створює в читача ілюзію прямого мовлення, почутого крізь сприйняттеву призму фокального персонажа – неуважного, бо задуманого чи вслуханого у власні почуття Кирила. Отже, у ВМ репліки належать персонажу, їхнє зображення – наратору, а сприйняття так оформленого діалогу – читачеві.

ВМ, яке Михаїл Бахтін зачислявав до класу «двоголосого слова» (діалог, стилізація, пародія), зручно трактувати з погляду рецептивної поетики як двоперспективне світосприймання наратора і персонажа. Притім персонаж не обов'язково буває мовцем, але повинен бути фокалізатором (сприймачем), тому ВМ з'являється у тих фрагментах третьоособового викладу, які написані з перспективи персонажа. М. Коцюбинський застосовує ВМ для відтворення як подуманого, так і усного слова. І в обох випадках авторові йдеться про те, щоби передати кут зору героя.

Ось як у новелі «Лялечка» за допомогою ВМ зображено збентеження вчительки Раїси, до якої прибув священник – вона начебто вислухує його, а сама думає, як би спекатися немилого гостя:

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 287.

* Дейксис – це займенники та прислівники, які є орієнтирами в комунікативній ситуації, вказуючи на мовця і його співрозмовника та їхні часові і просторові координати: я-ти-він; тепер-тоді-потім; тут-там.

² Toolan M. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London : Routledge, 1988. P. 135.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



Обоє змішалися.

Він зняв бриля, і рум'янець збентеження поповз йому аж на лисину.

Вона, зігнута і бліда, стріла його переляканими і сердитими очима.

Він прийшов познайомитися. Він знав, що вона приїхала, і в неділю виглядав її в церкві, але вона не одвідала дому Божого... Вона тут людина нова, нікого не знає... і коли трапиться потреба, він просить звернутися до нього – свого найближчого сусіда. Бо хоч вона земська вчителька, та він думає, що церква і школа мусять іти поруч.

Він не помітив лихого вогника в Раїсиних очах, яким вона метнула в нього при останніх словах, і вів далі:

– І я, і моя мати будемо дуже раді, коли ви нас одвідаєте... Скоро приїде на вакації моя дочка Тася... вам буде веселіше...

Раїсу мучило одно питання: чи покликати попа у хату?¹

Сприймачем у цій ситуації є збентежена Раїса – пряму мову священника в її сприйнятті подає третьоособовий виклад у формі ВНМ (напівжирний курсив). Щоби відновити пряму мову, доведеться всього лише замінити займенники і дієслова III особи на форми I і II особи – «я» і шанобливе «ви»: «Я прийшов познайомитися. Я знав, що ви приїхали, і в неділю виглядав вас у церкві, але ви не одвідали дому Божого».

З переходом від третьоособової нарації до ВНМ наратор покидає позицію всевідності, змінює погляд «іззовні» на світосприйняттєву орієнтацію фокального персонажа «зсередини». Час розповідний не збігається з персонажним: фабульний минулий час викладає подію як таку, що вже відбулася, а теперішній час ВНМ стосується актуальної для персонажів ситуації спілкування. Однак зберігається нараторська система займенників, яка граціозно проектує персонажне мовлення на площину третьоособової розповіді. Ступеневий перехід дає змогу читачеві, не покидаючи світоглядної позиції наратора, плавно, майже непомітно зісковзнути у внутрішню перспективу персонажа-сприймача. Безперечно, настільки психологічно переконливо і мистецьки витончено збентеження героїні «Лялечки» іншими стилістичними засобами, крім ВНМ, не змалювати.

Застосований для відтінення нюансів складних людських стосунків, цей засіб наративної стилістики відіграє важливу роль у мовленнєвій композиції новели «Сон», де його поєднано з розповіддю і розлогим монологом: розповідь викладає незвичну подію в буденному житті подружньої пари і обрамлює чоловікову оповідь дружині про хвилюючий сон, у якому він пізнав вимріяні міжособисті взаємини, а ВНМ почергово занурює нас у ті інтимні переживання обох персонажів, до яких другий із подружжя не має доступу, хоча знають одне одного впродовж довгих літ спільного життя. Пуантом новели є з'ясування стосунків у пристрасному діалозі, який викладено у

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 68–69.



формі ВНМ (напівжирним курсивом позначено мовленнєву партію Антона, а слова Марти підкреслено):

Тоді Антін загородив їй дорогу. Ні, він не пустить. Коли вже так сталося, вони мусять поговорити одверто.

Можливо... Можливо, що в сні він був собою, що він здатний на такий вчинок, але винна у тому вона...

Вона? Ха-ха!

Вона. Вона не вміла шанувати життя, оберігати його красу. Щодня закидала його тільки дрібним, непотрібним, тільки грузом життя, аж зробила з нього смітник. Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин.

Марта горіла злістю.

А він? Хіба він не зачинався од неї, не ховав живу воду душі, як той скупий, що боїться, аби на його скарби не впав чужий погляд? Чого ж винна тільки вона?

Ні, спочатку він був інакший, але не можна ж зростити квітку на безводному ґрунті. Вона зів'яне. Він розуміє, без прози трудно прожити. Нехай буде наверху піна, але під нею мусить в келиху грати чисте вино, і той, хто ллє у нього безперестанку воду, позбавить смаку вино.

За вікнами билась осіння негода, а в хаті, душній і димній, що одна тільки жила серед сонного царства дитячих ліжок, йшов бій невдоволених душ¹.

Звісно, всевідний наратор повідомляє читачеві невимовлені думки героїв, без його метадискурсивної розповіді причини конфлікту були б для нас доступними ще меншою мірою, ніж Марті, дружині Антона. Отож читання розповідного тексту відбувається як спрямована нарацією та ВНМ взаємодія розповідачєвого і персонажних горизонтів, яка активізує життєвий досвід і творчу уяву читача.

НАСТРОЄВА ТА АНАЛІТИЧНА ФУНКЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО ВНМ

Услід за Робертом Гамфрі, О. Черненко назвала внутрішнє ВНМ «посереднім або непрямим внутрішнім монологом», який відрізняється від прямого тим, що замість займенника в I особі вживає займенник у III або II особі і створює в читача відчуття безперервної присутності наратора, поєднуючи його зовнішній голос із зображенням психічних процесів у свідомості протагоніста².

Ця присутність інколи буває настільки відчутною, що важко розрізнити, хто промовляє – персонаж чи наратор: «*Чи він кохав Палагну? Така думка ніколи не займала його голови. Він газда, вона газдиня, і хоч дітей у них не*

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 176.

² Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Нью-Йорк : Сучасність, 1977. С. 49–50.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



було, зате була худібка – чого ж ще більше?»¹. Тут лише друге речення є безумовно нараторським... Як зазначають дослідники, «вільний непрямий дискурс навіює враження, що ми слухаємо двох осіб одночасно. Основну історію розповідає наратор, а крім того, ми чуємо голос головного героя»². Природу цього естетичного ефекту можна пояснити тим, що ВНМ не підпорядковане метамовленнєвому обрамлювальному реченню, яке б однозначно закріплювало повідомлення за певним мовцем³, тому в багатьох випадках можлива мерехтлива невизначеність, вражальними можливостями якої повною мірою послуговується нарація з персонажним кутом зору (внутрішньою фокалізацією).

Якщо пряме усне і внутрішнє мовлення персонажа дає читачеві уявлення про його особистісне, не завжди правдомовне, але одноаспектне бачення події, то для внутрішнього ВНМ, як зазначають лінгвісти, притаманна двоплановість: передаються думки й настрої героя, але виступає за нього наратор, чия об'єктивна оцінка подій сполучається з персонажним сприйняттям⁴. У такий спосіб третьоособовий розповідач може силою всепроникної уяви висвітлювати думки персонажа, не покидаючи зовнішньої позиції спостерігача.

Наступний уривок з повісті М. Коцюбинського «Fata Morgana» зображує сільську трудівницю Маланку, яка марить землею, тішиться донькою Гафійкою і журиться чоловіком Андрієм, бо той перебивається випадковими заробітками замість знайти постійну роботу. Сьогодні святковий день – неділя, пополудня пора, а думки кружляють навколо щоденних турбот:

(1) *Ну, дав Бог неділю, можна спочити.*

(2) *Маланка сіла на призьбу і поклала на коліна руки.*

(3) *Андрій кудись подався; Гафійка на музиках, а в хаті сумно.*

(4) *Сонце стоїть низько, так у три чоловіка до землі; порожні й обдерті халупки кидають кострубаті тіні. Курна дорога з-під Маланчиних ніг біжить у поле. Навкруги пусто. Челядь гуляє на майдані: старі гомонять під ворітьми, а в Маланки звичайні гості – думи.*

(5) *Ох, Боже, Боже, трошки того віку, а як важко його прожити. Андрій знов не нанявся. Отак щороку. Легкого хліба шукає. Всю, каже, силу дурно оддав землі, більше не хочу. Знов буде рибку ловити... на пошту побіжить, як пан пошле, зайця підстрелить. Люди жнуть або косять, а її Андрій іде стежкою, ремінна торба через плече, бриль на потилиці і цінком вимахує...*

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 207

² Eckardt R. The Semantics of Free Indirect Discourse: How Texts Allow Us to Mind-Read and Eavesdrop. Leiden (Netherlands) : Brill, 2015. P. 29.

³ Toolan M. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London : Routledge, 1988. 260 p. P. 120–121.

⁴ Сучасна українська мова : підручник / О. Д. Пономарів та ін. 3-тє вид., перероб. Київ : Либідь, 2005. С. 454.



Курить щось по дорозі. Що воно біжить так прудко? Ага, либонь панич Льольо з сусідньої економії у гості їдуть до двору. Авжеж. Он і панна Тося... і горбата панна Ганна і панич Петрусь.

(6) *Рябі коні рвуть з копита, в хмарі куряви сміються молоді обличчя, кивають до неї. Маланка встає, низько вклоняється, немов образам, і дивиться услід, як клубочиться за бричкою позолочений сонцем пил¹.*

Виділене напівжирним курсивом ВНМ переносить читача у внутрішній простір Маланки і висвітлює її бачення простору зовнішнього. Фрагменти внутрішнього ВНМ чергуються з розповіддю, яка подає Маланку збоку, із зовнішньої перспективи: 1-й фрагмент уривка – це коротке речення, яке перемістило нас у світоглядний горизонт персонажки, і ми чуємо її внутрішній голос, вдячний Богові за святковий день і можливість відпочити; 2-й фрагмент переніс нас назовні і ми бачимо Маланку, яка сідає на призьбу, склавши руки на колінах; 3-й фрагмент знов переключає читачеву увагу у духовний план і так далі... Блискавично чергуючись, розповідь і ВНМ малюють героїню в подвійній перспективі – зовнішнього споглядання і телепатичного вчування. Читач майже одночасно *бачить* її постать і *відчуває* її переживання.

Зберігаючи інерцію зовнішньої перспективи, крізь яку яскраво просвітлюється внутрішнє бачення фокалізатора, ВНМ долає опозицію наратора і персонажа, розповіді і показу, нав'язуючи безпосередній внутрішній зв'язок читача із зображеним світом.

Цю наративну техніку письменник-імпресіоніст досконало застосовує для вловлення миттєвих настроєвих вражень крізь плетиво зовнішніх проявів – поведінки і мовлення персонажа, його міміки, жестів і постави. У «Подарунку на іменини» **ВНМ** відтінює тонкі переходи в самопочутті маленького героя, розбудженого на світанку в день своїх іменин:

– Одягайся швидше. Зараз поїдем.

Доря підняв на батька очі.

Поїдуть? Куди?

На рибу, може? Тиха річка і босі ноги, якими можна бродить по пісочку... Вудлице – луком і сріблясте мигтіння рибки на волосіні. «Бовть!» – сказала вода, ковтнувши камінчик...

А може, поїдуть кудись далеко-далеко... у невідомий город. Будуть їхати, їхати, їхати... Деревя будуть кружитись і тікати назад... Ниви самі підстеляться коням під ноги. Мухи обсядуть блискучі кінські зади, а над головою пицатиме пташка...

Хотів запитати у батька, але його вже не було.

І раптом ранець, повний книжками, все зіпсував. А гімназія? А уроки?

– До гімназії нині не підеш, Дорик, – зрозуміла його Сусанна.

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 50–51.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



Він обкрутився на одній ніжці, ляснув себе по стегнах з радісним писком пташки і знову присів над своїм пароходом¹.

Дитина сприймає короткі фрази батька здивованим здогадним поглядом, асоціативний зміст якого миттєво розшифровує для читача уривчасте внутрішнє ВНМ. Другий – запитливий – погляд Дорика чутко підхоплює, відповідаючи на нього, мати. Всю хвилину ситуацію викладено крізь сприйняття хлопчика, а з моменту, коли лунає материна відповідь, розповідь повертає читача назовні, на нараторську просторову позицію. У цьому місці, де перетинаються перспективи, ми опиняємося за межами особистості школяра, але наше зовнішнє бачення матері й дитини й далі сповнене проникливого розуміння, бо попередньо прояснене внутрішнім ВНМ. У супроводі стислих нараторських ремарок цей стилістичний засіб настроєвими мазками малює в читачевій уяві кілька непримітних, але зворушливих митей родинного життя, ідилію якого в той самий день розвіяла морально потворна ідея батьків зробити дитині «пам'ятний» дарунок – показати страту на шибениці.

Подвійну перспективу розповіді і внутрішнього ВНМ оригінально застосовано в новелі «Поєдинок». Зітхнувши з полегшенням, коли жакливі побоювання не справдились, фокальний персонаж Іван Піддубний подумки жваво реагує на репліки непроханого гостя – пана Миколи, і його мислені коментарі влучно відтворено за допомогою **ВНМ**:

– Ви... ви... – хрипить пан Микола, – ви не гнівайтесь на мене – я був учора п'яний. Просто п'яний, і більш нічого... більш нічого... Ну, а коли п'яний, ви розумієте...

Ага-а-а!.. Ну, звісно, він був п'яний, п'яний, як швець... і більш нічого... більш нічого. Як це він не помітив, що той був п'яний, як стовідерна куфа з горілки, як ціла корчма баб!.. ха-ха!.. Як це він не помітив?

– Людя скучає за вами... приходьте завтра не лекцію й не пам'ятайте того, що було між нами...

Ха-ха!.. Ах ти, п'яного, він був п'яний, як... і більш нічого... Ну, він прийде, конче прийде... ха-ха... Все сміється у нього всередині, все радіє, і він має охоту здушити хрипливе горло цього добродія, хоч старається не показати ні своєї радості, ні своїх бажань.

Добре, він прийде... і більш нічого... ха-ха-ха!..

А про лист ні слова!

Свиня!..².

Хоча внутрішнє мовлення, здавалося б, найбільш безпосереднє й нелукаве, мовець може бути нещирим також перед собою і намагатися не помічати незручну правду, але її, на щастя, не приховаєш від Автора, а відтак і від нас, читачів. Цю здатність ВНМ викладати подію в подвійній

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 247.

² Там само. Т. 2. С. 166–167.



перспективі об'єктивної розповіді та суб'єктивного рефлексування дійової особи М. Коцюбинський концептуально застосував у новелі «В дорозі». Психологічний конфлікт твору полягає у ваганні Кирила між утомою від свідомо обраної «безконечно довгої дороги» самозреченої боротьби підпільника і солодкими звабами млявого й безтурботного міщанського побуту. ВНМ окреслило конфлікт у самовиправдальній тираді героя про право на особисте щастя, якою він однієї безсонної ночі намагався заглушити неспокійне сумління: *«Чорт! Він має право. **Право** на повне життя... право двадцяти літ... Право одного життя, що не повториться більше... Хто заборонить? Хто може? Хто може згасить його “я”, стерти всі кольори, знищити запах... хоч би то було потрібне для тисячі других? Других, яких навіть не знає. Чорт! Він не оддасть їм всього... він має право й собі щось лишити...»*¹.

Свою сутність Кирило таїв од світу і від самого себе, але ВНМ є інструментом настільки глибокої проникальності, що читач спроможний швидше і глибше збагнути його суб'єктивність, аніж сам персонаж, який приходить до розуміння власного ества через нерозважні дії і душевні муки. Те сновидне «щось», яке він удень приховував од себе, щоби страждати від нього ночами, вихлюпнуло на рівень самосвідомості в кульмінаційний момент, коли Кирило розпізнав у побуті колишнього свого соратника Івана ганебність самозаспокоєного рослиного існування:

Як він міг! Іван здвигнув плечима. А що ж він має робити? Серед загального знищення, апатії, втоми?.. Він не герой... і хто має право вимагати од нього героїства!.. Він робив, коли можна було робити... Ніхто не має права.... так, так, ніхто не має права його пострікнути...

*Підняли голос і обидва кричали. Сердито, злісно. І в кожнім зокрема кричав власний біль, сором, кричала утома... кричала потреба, б'ючи другого, ранив себе...»*².

Іванові виправдання доходять до читача у синтаксичній формі **ВНМ**, неначе даючи знак, що спокуси легкого життя – то вже безповоротно пройдений для Кирила етап.

Звернімо увагу: Іван – негативне Кирилове alter ego, міщанська половина його ще вчора роздвоєного «я» – захищається від звинувачень достоту тими самими доводами про право на особисте життя, якими згаданої безсонної ночі заспокоював себе сам Кирило. Мистецьки виміреним є композиційне розташування обох змістовно суголосних тирад, що мають форму ВНМ: невимовлена Кирилова тирада започатковує моральний конфлікт, усна Іванова – ставить на ньому крапку.

У поєднанні з «чистою» розповіддю і психонарацією (психологізованою розповіддю, яка описує духову сферу сприймача), виголошеним внутрішнім

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 295–296.

² Там само.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



монологом, літературний прийом ВНМ виконує аналітичну функцію розкодування душевних глибин характеру, відкриваючи свідомісні та інтуїтивні мотиви поведінки і допомагаючи читачам глибше збагнути дивну, суперечливу й загадкову людську сутність.

У новелі «Persona grata» ВНМ уперше зринає на поверхні розповіді, щоб розкрити підсвідомі порухи Лазаревої душі в той момент, коли персонаж, давши згоду виконувати катівські обов'язки, закривається перед спів'язнями, сам не розуміючи, що з ним відбувається. Лазаря, «небажану особу», яка викликає острах і повагу в'язничного оточення, тюремники приховують од світу, а сам кат ніяк не може розгадати жаскої загадки зла, шукаючи його в собі – у нетрях своєї темної душі, і поза собою – в суспільній ієрархії, павутинням якої ворушить хтось «далекій, таємний», утягуючи в освячене законом убивство всіх – і його, і жандарма, і смотрителя, і солдат...

Неясні хвилювання каламутної Лазаревої підсвідомості подано через психологізовану розповідь і конкретизовано низкою питань у формі драматично напруженого внутрішнього ВНМ. Драматизоване Лазареве внутрішнє ВНМ увиразнюється на тлі спрощеного і дріб'язкового усного ВНМ тюремників, які побоюються ката і намагаються вгадати, чи в доброму він гуморі. Так само, як у новелі «В дорозі», ВНМ тут з'являється в моменти зародження й розгортання вкрай загостреного психологічного конфлікту, про який не здогадується оточення, аж доки той раптом не вибухає в кульмінації.

М. Коцюбинський свідомо експериментував із ВНМ, перемиканням перспектив та іншими наративними прийомами, шукаючи точні способи змалювання мінливих, не завжди усвідомлюваних переживань – і не тільки індивідуальних, а й колективних, образ яких нечасто здибається в літературі¹. Скажімо, через ВНМ розповідач розкриває в новелі «В путях шайтана» одностайну думку громади правовірних², а в повісті «Fata Morgana» малює, як у глибинах колективного несвідомого зароджується замір учинити самосуд над односельчанами³, відтворює гомін анонімних голосів у юрбі⁴.

У чому, отже, полягає специфіка ВНМ у третьоособовому викладі? Якщо усно- і внутрішньомовленнєвий монологи, подані у формах прямої чи непрямой мови, сприймаються читачем одноаспектно, із зовнішньої, споглядалної позиції, то ВНМ, у якому перетинаються перспективи наратора і персонажа, звільнює читачеві доступ до свідомості героя, сповнює цілісним розумінням його настроєвого і світоглядного стану, перевтілює нас в уявних учасників зображуваної події, оскільки дає змогу, не покидаючи

¹ Fludernik M. The Many in Action and Thought: Towards a Poetics of the Collective in Narrative // Narrative. Vol. 25. No 2. May, 2017. P. 155.

² Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 49.

³ Там само. Т. 3. С. 134.

⁴ Там само. Т. 3. С. 141.



нараторської позиції, поставити себе в роль чи ситуацію іншої особистості, зрозуміти спосіб її мислення.

IN PROPRIA PERSONA: ВНМ У ПЕРШООСОБОВОМУ ВИКЛАДІ

М. Коцюбинський найчастіше уживає ВНМ у третьоособовій розповіді. В автодієгетичній оповіді, де наратором і фокалізатором є персоніфікований суб'єкт викладу – оповідач, ВНМ застосовують для зображення лише усних (не внутрішніх) реплік я-наратора та його співрозмовника, висловлених під час оповіданої події.

Автодієгетичний оповідач, який поєднує у своїй особі ролі наратора, персонажа і сприймача, не здатен через обмежені людські можливості переміститися в чужий ментальний простір і тому не може передавати функцію фокалізації іншому персонажу та імітувати думки осіб, про яких оповідає, ані в прямій, ані в непрямій, ані у вільній непрямій формах, хіба що у вигляді так званого **здогадного мовлення**, як в оповіданні «По-людському», де розмірковує, споглядаючи працю робітників: *«Навряд хто з них думав, гупаючи важкою трамбовкою по зрубаному й засипаному землю винограднику, про хазяїна знищеного саду. Що їм той молдуван і та філоксера! То не їх діло, вони заробляють»*¹.

Прикметою усного ВНМ оповідача та усного ВНМ співрозмовника в першоособовому викладі є особливе застосування особових форм: у мовленні співрозмовника оповідач перебудовує займенникові позначення із комунікативної системи «я-ти» на оповідну систему, в якій II особа співрозмовника стає III особою: «я-він (ти)».

Розгляньмо ті видозміни на прикладі новели «Дебют». Прибувши до панського маєтку вчителювати, Віктор оповідає про своє спілкування з мешканцями дому, і його діалоги частково відтворені за допомогою ВНМ з психологічної позиції оповідача – ще недосвідченого юнака, схильного до самообману, наївного у флірті, але в міру егоїстичного і спостережливого. Характеротворчі можливості ВНМ добре ілюструє прикінцева прощальна розмова, яка відбулася після прикрої, ледь не трагічної пригоди влюбливого Віктора, через яку пан Адам змушений позбутися молодого нещасливця зі свого маєтку:

Пан Адам припоручає комусь коняку, а мене бере за плече.

– Бо тобі, хлопче, не треба вертатись до нас, ятрить своє серце. Поїдемо в город... я хочу тебе розважить...<...>

Тоді я приходжу до себе і протестую.

(1) Нізащо! Я їду сам. Ніколи не згоджусь, щоб він турбувався для мене. Пан Адам уперся навіть, але я бачу, що він зовсім не має охоти їхати з мною.

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 51.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



На пероні дзвінок, зараз підходить поїзд. Пан Адам починає потроху здаватися.

(2) Коли б він був іще певний, що нічого такого більше не буде... Ніяких думок і таке інше... Але краще поїхати. З буланом, мабуть, нічого не станеться...

Я запевняю.

– Но?! Слово?

– Слово!

– А може, краще поїхати?

– Ні.

Цілуємось тричі, і я сідаю в вагон.

– Прощай же, хлопче! – кричить пан Адам в вікно. – Речі пришлю тобі завтра...¹.

Виклавши у формі ВНМ оповідачеву репліку (1) та репліку (2), яка належить панові Адаму, автор зберіг займенник I особи, який вказує на мовця, але означив його співрозмовника займенником не II, а III особи. З погляду естетичної рецепції, оповідаючи про себе як персонажа власної історії, автодієгетичний оповідач застосовує ВНМ для занурення читача у свій зображуваний «тодішній» внутрішній стан. Очевидним є те, що ВНМ посилює враження від цієї розмови як незначущої й етикетної, яка прикриває збентеження персонажів після пережитої драматичної ситуації.

У взаємодії з нарацією ВНМ може виражати те чи інше ставлення оповідача до співбесідника: співчутливе, як у діалозі з життєлюбним рибалкою Джузеппе («На острові»), або ж насмішкувате, яке проявилось у невідповідності надмірно поважного стилю і дріб'язкової теми розмови: «Для мене, здається, готувався на свята справжній бенкет, так наче я мав апетит людюїда або приїхав з голодного краю. **Що я більше люблю: печену індичку чи фаршировану гуску?** Мати викликала сестру з пекарні, і веліся в кутку таємничі наради <...>»² («Лист»). Завдяки ВНМ першоособова оповідь може набувати мимоволі самовикривального характеру, як у новелі «Дебют», але незалежно від того, симпатизуємо ми оповідачеві чи ні, вона веде нас сюжетом згідно з авторським задумом, спрямовуючи читачеву увагу на предмети, розташовані в зображеному світі у такій композиційній послідовності, яка формує наше власне бачення ситуації, відмінне від оповідачевої.

Постає питання: чи можлива форма внутрішнього ВНМ оповідача в автодієгетичному викладі? Скажімо, за таку форму Тетяна Вавринюк³ вважає роздуми і переживання наратора «Intermezzo», про які він оповідає,

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 42.

² Там само. С. 230.

³ Вавринюк Т. І. Невласне пряма мова в новелах М. Коцюбинського // Науковий вісник Криворізького держ. пед. ун-ту. Кривий Ріг, 2014. Вип. 11. С. 157–164.



згадуючи, як пробував утекти від себе і врешті-решт повернувся до власного ества:

Мене дратувала непевність, що тремтіла в мені: чи розтулить рука свої залізні пальці, чи пустить мене? Невже я вирвусь від сього зойку та увійдуу безлюдні зелені простори? Вони замкнуться за мною, і надаремне клацати буде кістками залізна рука? І буде навколо і в мені тиша?¹.

Шановна дослідниця, очевидно, дотримувалась тих міркувань, що оскільки наратор тут розділений на дві іпостасі – оповідача («я», що оповідає) і персонажа власної історії (оповідане «я»), існує відмінність між актуальним оповідним мовленням наратора і оповіданими його власними думками – їх він передумував давніше, «во время оно», й тому вони неначе більш «відчужені».

Як на мене, пасаж насправді містить не ВНМ, а прямий внутрішній монолог з недавньої минувшини, оправлений рамою метамовленневої оповіді-спогаду. В тканині тексту цей внутрішній монолог вирізняється експресією питальних речень і часом викладу, однак тут немає основного критерію ВНМ в оповіді – збереження I особи оповідача і перетворення II особи співрозмовника на III особу.

Така перебудова займенникових позначень оповідача/адресанта і персонажа/адресата неможлива в автодієгетичному викладі внутрішнього ВНМ оповідача. Справа в тому, що роздуми оповідача – це його розмова з собою або спогад про себе чи оповідь про колишню свою пригоду, в якій «я» оповідача і «я» оповіданого ним персонажа тотожні, крім часової дистанції, яка віддалила «я теперішнє» від «я тодішнього». Якщо перебудова моделі прямого усного діалогу «я–ти» породжує в автодієгетичному викладі модель усного ВНМ «я–він (ти)», то така ж операція із моделлю внутрішнього мовлення «я–я» безмістовна.

Натомість в «Intermezzo» знаходимо чимало інших цікавих стилістичних ходів, як-от автодіалог, звертання адресанта до уявного адресата і до себе самого від II особи, елементи потоку свідомості (запис випадкових слухових вражень – уривків фраз і перестуку коліс поїзда) тощо. Серед найоригінальніших конструкцій наративної стилістики – розмова з селянином посеред полів:

Говори, говори...

Що говорити? У сім зеленим морі він має тільки краплину. До кого прийшла гарячка та подушила діти, тому ще легше. На іншого згляньється Бог... А в нього аж п'ять ротів, як вітряків, щось треба кинуть на жорна.

“П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка”.

Говори, говори...

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 298.



Люди хотіли голіруч землю узяти, а тепер мають: хто їсть сину, хто копає її в Сибіру... Йому ще нічого: рік лупив воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є йому морду...

"Раз на тиждень б'ють людину в лице".

Говори, говори!..¹.

Розмову подано крізь сприйняттеву призму оповідача, який затерп від почутого. В обрамленні схвильованого *внутрішнього мовлення* репліки співбесідника відлунюють в оповідачевій свідомості як *пряме* мовлення і **ВНМ**. Перетинаючи навскіс рівнобіжні рівні нараторської і персонажної мовних партій, ВНМ втілює стратегію заглиблення читача в ментальний простір героя і проймання життєвою його ситуацією.

«...ЩОСЬ "ВІДЧУВАНЕ", А НЕ СКАЗАНЕ...»

Для окреслення засобів, які спрямовані на зближення й переплетення наративного та персонажного планів і призначені для творення ефектів фокалізації, дослідники вживають різних термінів, зміст яких частково збігається: психонарація (psychonarration – термін Дорріт Кон); розповідний виклад внутрішнього мовлення (narrative report of thought acts – Мік Шорт); переживана розповідь (erlebtes Erzählen – Йоганнес Гольтгузен); образно забарвлена нарація (figurally colored narration – Вольф Шмід); зображене сприйняття (represented perception – Лорел Дж. Брінтон); розповідане сприйняття (narrated perception – Моніка Флудерник); вільне непряме сприйняття (free indirect perception – Сеймур Четмен).

Зокрема, в розповідному зображенні свідомості персонажів С. Четмен запропонував відрізнати вираз безпосереднього світосприймання од вербалізованого мислення: «Я іноді усвідомлюю, що, проходячи повз ринок, кажу собі: "Треба взяти молока та хліба", але рідко кажу, проходячи повз сад, "Ця троянда червона", або "Погляньте на цю червону троянду" або "Полум'яність троянди". Це радше щось "відчуване", а не сказане»².

Справді, у вільній непрякій формі імпресіоністична проза передає не лише голос і думки персонажа, а й його невербалізовані відчуттєві враження, напів- чи несвідомі стани – сновидіння, галюцинації, мріяння тощо, як у наступному уривку, де Андрій Волик не мислить про фабрику, а марить нею: «Його думки пливли далі. Такі легкі, такі прозорі, мов весняне повітря. Нема руїн. Скрізь нові будинки. Гук машин, сичання пари, тиск людей, ціле пекло роботи. Все рушається, живе, все таке принадне. І він чує силу у своїх руках, а в роті має смак холодного пива...»³. У своєму мріянні Андрій опинився на уявній фабриці, пожадливо всотуючи зорові, звукові, дотикові і навіть

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2. С. 308, 309.

² Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London : Cornell University Press, 1978. P. 181.

³ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 45.



смакові відчуття. Змінився синтаксис – з'явилися неповні і називні речення; відбувся зсув часу від епічного минулого («його думки ПЛИВЛИ далі») до імпресіоністичного теперішнього («він ЧУЄ силу»).

Тут немає можливості навести просторий, однак по-імпресіоністичному уривчастий потік сприймання донезмоги втомленої після цілоденного жнивування Маланки, яка готує вечерю, то впадаючи в напівдрімоту, то прокидаючись, і нарешті поринаючи в солодкий сон на призьбі свого дому під безмежним зоряним небом¹. Нашкіцovaná барвистими мазками «чистої розповіді», психонарації, усних реплік, дрімливого мимрення, невіголошеного ВНМ та образного сприйняття зорових, дотикових і слухових вражень, ця шедеврально замальовка нагадує Шевченків «Садок вишневий коло хати...» своєю мистецькою філігранністю, естетичною сугестивністю та філософічним осяянням «поезією і правдою» (Ґете) щоденного життя.

Розповідний текст у М. Коцюбинського повсякчас забарвлюється мовомисленням персонажа через усотування цитатних вкраплень, внутрішнього монологу, потоку свідомості та інших форм стилізації, підпорядкованих зображенню відчуттєвого та емоційного стану персонажа, а бризки **ВНМ** яскріють то тут, то там у нараторському мовленні, стилізованому під персонажне бачення світу:

Полонина! Він вже стояв на ній, на сій високій луці, вкритій густою травою. Блакитне море збурених гір обляло Івана широким колом, і здавалось, що ті безконечні сині вали таки ідуть на нього, готові впасти до ніг².

Початкова оклична фраза, яку можна трактувати трояко – як ВНМ або приховане мовлення (І. Бехта) чи вільне пряме мовлення, виносить читача на вершину емоційного захвату персонажа, а відтак психологізована розповідь («здавалось...») розгортає перед нами краєвид. Крім того, читачеве с вітовідчуття доповнюється і спрямовується нараторською перспективою – ми не тільки бачимо навколишню панораму очима зачудованого Івана, а й збоку чи, так би мовити, із-за його плеча споглядаємо світ ширшим інтелектуальним поглядом усвідненого наратора, адже для життєвого досвіду горянина невластивим було б метафоричне пов'язання гір із блакитним морем, а для автора «На камені» – це улюблений метафоричний образ Карпат. Отже, фокусом розповіді є Іванове сприймання, просвітлене нараторською всевідністю. Обидві перспективи немовби зливаються в цілісне, але все-таки двополюсне світовідчуття, яке ледь помітно пульсує, рухаючись від персонажного до нараторського бігуна і навспак.

Цей рух можна простежити навіть візуально. Простепенуймо – звісно, цілком умовно – форми наративного викладу від «об'єктивних» – тих, які поміщають читачеву уяву в позицію зовнішнього споглядання, до тих, що формують перспективу фокального персонажа:

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 64–66.

² Там само. С. 190.

4.7. На перетині монологу і нарації: вільне непряме мовлення у прозі Михайла Коцюбинського



(1) – «чиста розповідь» – виклад з перспективи наратора;

(2) – чуже вільне пряме мовлення (в цьому випадку – дзиччання вітру як «мова природи»);

(3) – пряме мовлення фокального персонажа (тут – вільне пряме мовлення);

(4) – розповідь із позиції фокального персонажа (психонарація);

(5) – внутрішнє ВНМ фокального персонажа.

А тепер перенесімо цю умовну градацію на стилістичний рельєф мистецького тексту:

(1) *Блакитне небо замазалось сірим, море гір потемніло, полонина погасла, і отара овець повзе по ній, як сірий лишай.* (4) *Холодний вітер розправля крила і б'є ними у груди попід кептар. Так трудно дихать, що хочеться обернутись до нього спиною.* (5) *Хай б'є...* (4) *Тонко заводить вориння, як муха в тенетах, скиглить біль нестерпучий, плаче самотній сум...* (2) *Дз-з... дзи-и...* (4) *Незгавуче, безперестанку. Висотує жили і крає ножем по серці.* (5) *Хтів би не слухать, але не можна, хтів би втекти — та де?* (3) *Гісь-гісь!.. А ти куди?.. Шляг би ті трафив! Бир-бир!.. Мурко!..* (1) *Але Мурко вже навертає. Обганяє вівцю, вітер настовбурчив на ньому шерсть, а він зловив вже зубами за карк вівцю і кинув в отару.* (2) *Дз-з-и-и... Дз-зі-і-і...* (4) *Так зуби болять одноманітним і нестерпучим болем. Зціпив би зуби й замовк.* (5) *Боли. Дзичи, пек ті та цур! Що воно плаче? Відай, се "той", бодай скаменів!.. Отак, здається, впав би на землю, безсилий, затулив вуха руками та би заплакав... Бо вже не годен...* (2) *Дз-з-и-и... Дзі-у-у!..* (5) *Йой!..*¹

Розповідь з перспективи персонажа, перемережена ВНМ, слуховими образами, вільною прямою мовою, цитатними вкрапленнями («той» – це щезник з гуцульської міфології), стає потоком сприймання відчуттєвих, почуттєвих, мисленневих вражень, який у поривчастому ритмі, немов під подувами полонинського вітру, розгойдується надфразовими тематично-інтонаційними хвилями від бігуна зовнішнього (1) до внутрішнього (5) – то вгору, то вниз:

1 – 4 – 5 (психологізований пейзаж, нанесений на полотно розповіді легкими зоровими і дотиковими мазками);

4 – 2 – 4 – 5 (мотив неприємного звучання, що переходить у больові відчуття);

3 – 1 (увага, спрямована на отару);

2 – 4 – 5 – 2 – 5 (міфологізований мотив вітровіння).

Отак у зграйному ансамблі з іншими стилістичними засобами ВНМ перетворилося під пером видатного майстра на витончене знаряддя не лише для розкриття глибинних пластів характеру та неусвідомлюваних імпульсів поведінки героя, а й для змалювання свіжим поглядом баченого

¹ Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 3. С. 193, 194.



та емоційно відчутого природного довкілля. А це є характерною ознакою імпресіонізму, який милується в напівтонах відчуттєвих вражень і відтінках мінливих настроїв.

ПІДСУМКОВІ МІРКУВАННЯ

Отже, зближення і суміщення мовленнєвих планів наратора і персонажа є оригінальною ознакою імпресіоністичної манери М. Коцюбинського, в якій злагоджено функціонують різноманітні форми наративної стилістики, як-от психологізована розповідь, виголошений та внутрішній монолог, потік свідомості і ВНМ.

Важливе значення в мистецькому інструментарію має ВНМ – та перехідна ланка між розповідним викладом і монологом, яка комбінує нараторську і персонажну системи займенникових позначень, вдається до актуального часопростору «тут-і-тепер», зв'язує зовнішній і внутрішній кут зору, даючи читачеві змогу долати природну обмеженість свого «я» і споглядати світ з перспективи інших людей. З погляду рецептивної поетики, усунення метамовленнєвих бар'єрів у ВНМ надає більшої свободи нашій уяві – маємо змогу покидати об'єктивну позицію наратора і вільно мандрувати мистецьким світом, то наближуючись до персонажа і заглиблюючись у плин його переживань, то відступаючи, аби з відстані охопити ширшим поглядом зображений життєвий простір.

Завдяки унікальним властивостям цей своєрідний троп наративної стилістики став у прозі М. Коцюбинського справжнім джерелом оновлення читацького світовідчуття, оскільки творить мистецьку ілюзію безпосереднього занурення в зображену дійсність, звідки повертаємося у дійсність щоденну з глибшим розумінням її вічно мінливих сенсів.

РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри

Проблема антропології війни, що є предметом дослідження дисциплін ширшого соціогуманітарного спектру – етнології, історії, філософії, археології, психології, соціології, культурології, сьогодні активно експлікується й у літературознавчій царині. Оскільки, «передбачаючи індивідуально-людський, гуманістичний погляд на тексти художньої словесності, антропологія літератури тим самим ставить нову призму їх дослідження»¹. Багатолітній воєнний досвід героїчної української звитяги за власну незалежність і сьогочасна страшна війна проти російської експансії, фізична й екзистенційна боротьба «чоловіцтва зі звірством» резонували у тривалому людинознавчому осмисленні цієї теми в українській літературі, сформувавши своєрідний наратив літературної антропології війни у творах класичних і сучасних письменників. Засновані на особистому переживанні воєнного катастрофізму, твори С. Васильченка (збірка «Чорні маки»), О. Маковея («Кроваве поле»), Марка Черемшини (збірка «Село вигибає»), Катрі Гриневичевої («Непоборні»), Т. Бордуляка («Батюшка Спирідіон», «Татаре», «Молитвеник», «Варочка»), Н. Кобринської («На цвинтарі», «Брати», «Полишений», «Каліка», «Тихий куток»), К. Поліщука («Серед могил і руїн»), Б. Лепкого («Листи Катрусі», «Моя вина», «У таборі»), В. Стефаника (збірка «Земля»), О. Кобилянської («Назустріч долі», «Снитися», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Юда»), О. Турянського («Поза межами болю») репрезентують широкий антивоєнний дискурс українського письменства з виразним гуманістичним струменем. Як зауважив Петро Рихло, «Війна була для більшості цих письменників великим психологічним потрясінням, яке, очевидно, вимагало негайної реакції,

¹ Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 26–31, 28.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

звільнення від болісних вражень. Тому вони нерідко використовують тут найоперативніші літературні жанри, які спроможні відразу зафіксувати ще свіжі, «неохололі» картини людської біди й людського страждання – жанри ліричного вірша, замальовки, нариса, короткого оповідання, новели. Рідше – повісті»¹. Письменники, що пройшли крізь пекло війни, надали своїм антимілітарним творам ще розлогішої загальногуманістичної, екзистенційної, національної проблематики, осмислюючи тему «людина і війна» в широкому людинознавчому діапазоні.

Тому головною дослідницькою опцією в антропологічному підході опиняється людина під час війни з її переживаннями, страхами, межовими ситуаціями, травматичним досвідом, пам'яттю, внутрішнім болем, трагедіями втрат, переоцінкою вартостей. Опираючись на власний досвід воєнних переживань, письменники застановляються на морально-психологічних та аксіологічних аспектах війни, показуючи емоції, світовідчуття, поведінку людини в кризових станах, її ставлення до смерті й убивств, способи виживання чи навіть психологічного зживання з війною. Водночас саме для літературознавчого осмислення теми війни важливе її образно-поетикальна репрезентація. Як зауважила Л. Тарнашинська, «Саме художня література є “вмістилищем” того, що виходить за межі антропології, соціології, філософії разом узятих, оскільки володіє особливою системою відображення і пізнання світу – образотворчою системою, безмежно відкритою до нових моделей і практик людського буття»². В художній дескрипції війни домінують образи смерті, трагізму, кризи, каліцтва і деконструкції тіла, братовбивства, хаосу, агонії, бездомності, естетика потворного, самотність, мотиви руйнування старого світу, втеча в містику.

На тлі широкого художнього омовлення теми війни в класичному письменстві вирізняється новелістика Василя Стефаника – своїм глибоким трагізмом, психологічною обсервацією, експресіоністською фактурою образності в зображенні воєнних жахів, глибиною екзистенційної проблематики. Стефаникова художня візія війни інспірована й підсилена його власними людськими переживаннями й травмами, завданими нею.

Воєнна хуртовина увірвалася в життєвий світ письменника складними емоційними потрясіннями – смертю дружини, поневіряннями в пошуку безпечного притулку в різних місцях – рідному Русові, Стецевій, Снятині, сфабрикованим безпідставним арештом за звинуваченням у шпигунстві на користь російської армії³. На руках письменника залишилося троє

¹ Рихло П. Українські письменники Буковини в період Першої світової війни // Науковий вісник ЧНУ. Слов'янська філологія. 2008. Вип. 394/398. С. 254.

² Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій // Слово і Час. 2009. № 5. С. 55.

³ Левицький С. Як Василя Стефаника було врятовано від страти // Історична правда. URL : <http://https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/09/9/158101/> (20.01. 2023).

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри



осиротілих синів. Сам Стефаник важко пережив осінь і зиму першого року війни в рідному селі. Згодом він долучився до табору біженців, які подалися в Карпатські гори на Косівщину, аби пересидіти там воєнну небезпеку. А 1916 р. з Косівщини, через гори письменник перебрався до Угорщини й звідти емігрував до Відня, повернувшись додому по завершенні війни.

Через 15 років творчої стагнації експресія пережитих випробувань знову інспірувала Стефаникове бажання писати. Як жертва і свідок війни, письменник озвався до читача болючим самоосмисленням цієї трагедії людства й особистої психодрами. У Відні з-під пера одна за одною почали з'являтися його новели «Діточа пригода», «Марія», «Сини», «Вона – земля», «Пістунка», «Дід Гриць», «Morituri» та ін. Об'єднані спільною візією війни, ці тексти згодом скомпонували збірку «Земля»¹, яка була надрукована 1926 р. у Львові. Стефаникові твори про війну стали мовби малюнками зраненої письменницької душі, в яких він «пригадує цю страшну добу своїм зосередженим трагізмом, напівбезмовним жахом»². У цих новелах особливо впізнаваним є світогляд Стефаника-експресіоніста – людини з трагічним світовідчуттям»³.

Визначальними рисами цього світогляду є екстатичність, надчуттєвість, інтуїтивізм, провіденціалізм, містицизм, релігійність, зацікавлення темою смерті, психологічних зламів у людині, естетизація горя і трагізму. У творах цієї збірки Стефаник розвинув спільну з експресіонізмом образно-тематичну парадигму – біль, кров, муки, рани, агонія, крик, плач, смерть, на художньому рівні експлікуючи символізм мови, візійність, антропософічність, високу емоційну напругу текстів. Його герої завжди перебувають у крайній межовій ситуації екстазу, кризи, потрясіння, зламу, оніміння, самоти, танатологічних візій. Філософські основи експресіоністського мислення Стефаника укорінені на його глибокій вірі в Бога, і ці християнські засади дали змогу розвинути на тлі європейського експресіонізму його власне, пройняте українською духовністю, сприймання дійсності. Як стверджував Дмитро Рудик, «Стефаник – один з небагатьох українських письменників, що відважною рукою відкрив завісу з фальшивої фразеології, що оправдовувала війну, і за нею показав страшні наслідки цієї війни»⁴.

Одиничну драму, глибокі трагедії авторові вдається екстраполювати на виміри воєнного катастрофізму в масштабах національного буття.

¹ Стефаник В. Земля. Нариси й оповідання. З передмовою Д. Лукіяновича. Львів : Заходом і накладом Видавн. кооп. спілки «Громада», 1926. 68 с.

² Рудницький М. Нова збірка Стефаника // Діло. Львів, 1926. № 79. 11 квітня.

³ Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1 : Українська література : навч. посіб. для студ. вищ. закл. Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 1999. С. 96.

⁴ Рудик Д. Василь Стефаник «Земля» // Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / [упоряд.: Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]. Львів, 2021. С. 187.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

Невипадково антимілітарні новели Стефаника, кажучи словами І. Труша, дають змогу «вивчати характер українського народу, шукати відображення його фізіономії в літературі»¹.

У збірці «Земля» виявилось Стефаникове вміння показати **колективне емоційне переживання** війни, одну спільну картину життя, те, що свого часу в його новелах спостерегла Леся Українка: «якби зв'язати їх спільною фавбулою, то вийшов би народний роман»².

Ідея монолітності нації виражається у багатозначеннєвій, фемінній за своєю суттю **символіці назви «Земля»**, що є екзистенційним осердям національної ідентичності й персональної онтології людини, народним архетипом, центром світогляду селянина. Свідомість такого вкорінення на власній землі була інспірована, зокрема вимушеною еміграцією письменника. Стефаникові герої сильно відчують сугестію землі, її силу, сакрум, майже до самозабуття, оніміння, розпучливого крику переживають її втрату, драматизм розриву і залишання власної землі. За словами Д. Донцова, земля стає фундаментальним образом Стефаникової націософії: «Наша земля, вона – земля – ось було джерело його філософії, холодної, як срібло і гарячої як смола, що палила його»³.

У новелі з промовистою назвою «Вона – земля» зв'язок зі землею набуває вимірив генетичного контакту. Стефаник навіть за умов своєї вимушеної еміграції утвердив мотив національного родинного вкорінення. Досвідчений господар Семен докірливо повчає свого земляка, буковинського біженця Данила, якого війна «вигнала» із власного дому: «*Старий птах най гнізда старого не покидає, бо нове збудувати вже не годен. Бо ліпше, аби єго голова у старім гнізді застигла, як у яру при чужій дорозі*»⁴. Цей імператив екстраполюється на державницькі виміри національного вкорінення на своїй історичній батьківщині, засудження асиміляції з недругом, адже залишання своєї землі загрожує життєвим прокляттям і виродженням, дає змогу зайдам заволодіти нею: «*Як увідете у чужий язик, у великі студенні мури, то доля розфуреє вас по камінню і лиш снитиси вам буде наша красна земля <...>. Бог не прийме вас до себе з того каміння, але ввійдете перед свої ворота, як вас уб'ют на вашій землі*»⁵.

Бути на своїй землі – означає перебувати під Божим захистом, адже рідна домівка – надійний апотропей навіть під час війни. Тому такими зворушливими

¹ Труш І. Із статті «Василь Стефаник» // Василь Стефаник у критиці та спогадах: статті, висловлювання, мемуари. Упоряд., вступ. ст. та приміт. Федора Погребенника. Київ : Дніпро, 1970. С. 64–70, 64.

² Українка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Т. 7 : Літературно-критичні та публіцистичні статті. С. 110.

³ Донцов Д. Поет твердої душі // Літературно-науковий вісник. 1927. Кн. 5. С. 144.

⁴ Стефаник В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 5.

⁵ Там само.

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри



є грізне упімнення старого господаря (газди): *«Вертайтиси на свою мнєконьку землю, а там буде вас Бог благословити і на шибеници...»*¹. Стефаніків антеїзм утверджує ідею генетичного контакту селянина з праматір'ю-годувальницею, яка наснажує щоденний триб його своєю живодайною потугою і є його фундаментальною потребою, збуджує у ньому інстинкт господаря: *«Наше діло з землею; пустиш єї, то пропадеш, тримаєш єї, то вона всю силу з тебе вігортає, вічерпує долонями твою душу; ти припадаєш до неї, горбиши, вона з тебе жили вісотує, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі повну хату дітей і внуків»*². Навіть перед обличчям смерті для досвідчених у випробуваннях війни, газдів Данила і Семена, важливо є *«аби наші кости зогнивали в наші землі»*³.

У мілітарному світі творів Стефаника земля зображена як фантасмагоричне тло війни, де *«цілий світ здурів: люде і худоба»*, а втоплена у крові *«земля скаржитьься на ті свої рани»* («Марія»).

У новелі «Сини» земля чинить катарсисну дію на згорьованого батька, який втратив на війні синів. У землі зі старим Максимом зворушлива емпатія, своя сакралізована мова: *«земля подавалася, розсипувалася»; «земля дає йому ту м'якість і зате він її так любить»*⁴. А він усвідомлює свою місійність мудрого homo creator-а – працювати на землі поки йому «Бог назначив». Це спосіб його упокорення, проминання, заспокоєння. Втративши найдорожчих, Максим силою останніх ресурсів душі і фізичної напруги утримує цей зв'язок із землею-годувальницею, довіряє їй, оре своє поле. Саме земля репрезентує для Максима два світи, розділених смертю синів. Один світ – райського життя, сімейної ідилії коли *«вся земля і всі люди виблискували золотом»*⁵, і світ мертвеччини – *«синів нема, стару заборнав в землю», «образи на стінах почорніли, а святі дивлятси на пусту хату, як голодні пси»*⁶.

Врешті образ землі кореспондує із націєтворчою візією Стефаника, явленою в новелі «Марія», яка через апокаліпсис війни, через смерті невинних синів, через пісню і віру здатна відродити життя й відновити генофонд нації. Саме за цю землю полягли й Максимові сини, сповняючи свою місію – *«землю нашу ідем від ворога відбирати»*⁷ («Сини») – і пам'ятаючи сакральну батькову настанову цю землю зберегти: *«най вас обох закопаю у цю нашу землю, аби воріг з цього коріння її не вітаргав у свій бік»*⁸. Старий Максим лише згодом усвідомить національну вагу цієї жертви.

¹ Стефанік В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 5.

² Там само.

³ Там само. С. 6.

⁴ Там само. С. 34.

⁵ Там само. С. 36.

⁶ Там само. С. 33.

⁷ Там само. С. 37.

⁸ Там само. С. 38.



Особиста травматична пам'ять, завдана Стефаникові війною, зрезонувала в **мотиві біженства**, вимушеної міграції, втечі, локального переміщення. Загальнолюдську розгубленість, паніку, дезорієнтованість ефектно передано засобами безособової нарації. Образ емігрантів порівнюється зі символікою «птахів, що летять, не знати куди». Колись заможний ґазда Максим болісно переживає свій новий статус безхатченка – «старий птах без гнізда».

Письменник передав експресію людського відчаю через антропологізацію **образу дороги**: «Дороги дудніли й скрипіли, їх мова була страшна і той зойк, що родився зі скаженої лютої, як жерло себе залізо і камінь»¹ («Марія»). Страх і паніка війни відображені в станах стихійного бігу, інстинктивного саморятунку, безконтрольного синдрому натовпу, шляху в безвість: «Тікало все, що жило. Діти несли ще менші діти, мами несли за ними добуток, одні одних стручували в провали, ночами ревіли корови, блякли віці, коні розбивали людей і самих себе»² («Марія»). Стефаник особисто пережив цю дорогу втечі, коли рятувався від війни в горах.

В апокаліптичній настроєвості Стефаникових воєнних новел агресія війни і смертоносного безчинства ворога набуває **танатологічних ознак**, страшної загрози людству: «Москаль іде і сонце залягає <...>. Та вікна в селі посліпли, а дзвони занімили. Кара божа спустилася на нас за гріхи цілого світа»³. Екзистенцію кінцесвіття передають фанстасмагоричні видива каліцтва, деконструкції людського тіла. Стефаник натуралістично описує сцени звірських катувань людей, згущуючи фарби народного горя: «Старих ріжуть, молоді жінки гвавтують та цицки відрубують, а малі діти ведуть у колію та розкидають по пустих землях у далеких царстві...»⁴. Експресіоністський настрій війни, трагізму існування передано через екзистенцію тотального божевілля («цілий світ здурів: люде і худоба»), кровопролиття («кров біжить із них і малює червоні квіти» («Марія»), непритомності, індиферентності до смерті, фрустрації, онтологічної невизначеності, душевного розпаду. На поетикальному рівні ця експресія передана метафоричними дескрипціями війни: «гармати виважували землю з її предвічної постелі», «Хати підлітали вгору, як горючі пивки, люди закопані в землю скам'яніли й не могли підвести руки, щоби перехрестити діти, червона ріка збивала шум з крові і він, як вінок кружляв коло голов трупів, які тихенько сунули за водою»⁵. («Марія»). Пеклові війни автор протиставив «мир хрещений», топос безпеки, який твориться завдяки емпатії, духу земляцтва і християнської взаємодопомоги. Люди споріднені спільним нещастям віднаходять прихисток і спокій у земляків.

¹ Стефаник В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 26.

² Там само.

³ Там само. С. 4.

⁴ Там само. С. 4.

⁵ Там само. С. 26–27.

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри



На тлі антимілітарної проблематики новели Стефаник водночас актуалізує проблему **втраченого дитинства**, девальвованих життєвих радощів, яких зазнало дитяче покоління, втягнуте у вир війни. Страшна драма воєнного лихоліття реципіюється вразливою дитячою душею й відлунює в експресії страху й нерозуміння суті цього зчиненого катастрофізму. Мимоволі діти стають посвяченими в життєві проблеми дорослих, по-своєму сприймаючи табуйовані для них теми, демонструють високу суспільну інтегрованість, осягають свій страшний досвід війни. У новелі «Діточа природа» байдужа, на перший погляд, поведінка Василька до вбитої гарматою матері, яка закривавлена лежить посеред поля, є радше виявом його моральної неготовності сприймати і розуміти смерть. А тому цю втрату хлопчина компенсовує виявами власного менторства – прийняттям дорослих рішень, опіки над молодшою сестрою, розумінні ситуації в родині й суто хлопчаківської цікавості до війни. Надзвичайно потужним у творі є символічний образ закривавленого хліба, що його з-за пазухи вбитої матері дістає Василько для зголоднілої сестрички.

У новелі «Пістунка» описано іншу реакцію дітей на безчинства війни. Намагаючись психологічно інтегруватися у світ дорослих, діти справляють імітований похорон байстряті російського гусарина. Замість акції у творі – підслухана дитиною розмова між батьками, коли батько вимагає від матері вбивства ненависного гусарського байстря, у той час як діти називають його звичайною дитиною і не розуміють, чому мусить загинути.

Воєнні новели Стефаника мають виразну **гендерну маркованість**. Чоловіча репрезентація війни є мілітарною, захисною, хоча й пронизана сентиментами родинності, батьківства, земляцтва, народної пам'яті. Так, у новелі «**Сини**» експресія душевного болю батька, який втратив обох синів сягає максимальної напруги. Стефаник показав екзальтований емоційний струс старого батька, його душевний розпач, озлобленість до світу – відколи *«втратив обох синів і від тогди все кричить і на полі, і в селі»*. «Ні один поет не здобувся на сильніший крик батьківського болю», – писав Д. Лукіянович¹, ставлячи образ Максима побіч давньогрецького Лаокоона. Такою є ця неословлена емоція крику відчаю, злоби, коли світ втратив для нього свої принади, онтологічний сенс, став пусткою.

Маркером сімейної трагедії постає хата, ще вужче змикаючись до деталей образів святих, які колись були осердям духовного настрою і щастя родини, а тепер – почорніли, свідчачи про омертвіння дому-пустки і безрадісне старече доживання.

Великою експресивною напругою сповнений діалог старого батька з маленькою пташкою жайворонком – посланцем його щасливого минулого. Старого дратує жайворонків спів, нагадуючи про молодшого сина, який

¹ Лукіянович Д. Василь Стефаник. Передмова до збірки новел «Земля» // Василь Стефаник у критиці і спогадах. Київ : Дніпро, 1970. С. 84.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

в дитинстві безтурботно з ним бавився й підігравав на сопілці. Максим проганяє жайворонка, бо та пісня потрясає його душу ще більшим смутком: *«Іди ж собі, пташко, в ті краї, де ще колачів не забрали, а дітей не порізали»*¹.

У гнівних Максимових апелюваннях до Бога – емоційний пуант новели, увесь екстаз батьківської муки: *«Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешут, шос мав! Ти свого воскресив, кажут. А я тобі не кажу: воскреси їх, я тобі кажу: покажи гроби, най я ляжу коло них. Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отемнів...»*². Єдине, що тримає батька на цій землі – це гордість за синів і усвідомлення того, що вони загинули за Україну. Прощальний діалог Максима зі синами виконує потужну роль експозиційної канви твору: *«Тату, каже, тепер ідемо воювати за Україну. – За яку Україну? А він підоймив шаблев груди землі тай каже: Оце Україна, а тут – і справив шаблев у груди – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати»*³.

Врешті в душі Стефаникового Лаоокоона відбувається душевне примирення, упокорення, коли він мовби заново зживається зі самотньою хатою. Розпалюючи вогонь у печі, Максим виконує ритуал одомашнення, зберігає спадкоємність роду, увічніює синів у молитві: *«А ти, Мати Божя, будь моєю газдинею; ти з своїм сином по середині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох»*⁴. За словами О. Черненко, «старий батько пережив великий тріумф своєї душі. Він погодився з Божою волею, виростаючи понад себе, свої страждання та всі земні бажання, пізнавши вперше, що передчасна смерть не є кінцем життя»⁵. Стефаників образ батька в новелі «Сини» має інтертекстуальні перегуки з новелою німецького експресіоніста Леонарда Франка «Батько» («Der Vater»), що увійшла до збірки його антимілітарних творів «Людина добра» («Der Mensch ist gut», 1917). Схожими експресіоністськими мазками описує Франк душевний розпач батька, який втратив на війні єдиного сина і для якого світ стає порожнечою. Водночас у цьому творі звучить виразна гуманістична засадничість автора, який устами згорьованого засудив братовбивчу війну й людську інертність до вбивств, проповідуючи гасла любові і гуманізму: *«Сьогодні в Європі немає більше жодної людини, яка б не була вбивцею!.. Ми сліпі вбивці, бо шукаємо ворога бозна-де й гадаємо, що знаходимо його. Наш ворог не англієць, не француз і не росіянин, а їхній ворог – не німець. Ворог – у нас самих. І ми вбачаємо ворога в інших тому, що справжній ворог – це щось таке, чого не існує. Відсутність любові – ось наш ворог і причина всіх війн. Ціла Європа плаче, бо ціла Європа не може більше любити. Ціла Європа здуріла, бо не може*

¹ Стефаник В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 36.

² Там само.

³ Там само. С. 37.

⁴ Там само. С. 38.

⁵ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. С. 207.

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри



любити»¹. Розшалілій ресторанній публіці осиротілий батько дає простий рецепт припинення війни: *«Треба ж тільки любити, і тоді не пролунає більше жодного пострілу. Тоді настане мир. Тоді ми станемо дітьми нашої планети... Цілий континент плаче. Але ж це свідчить про те, що континент спроможний любити»*². Аналогічно мислив і повчав Стефаник. Через трагічні долі окремих персонажів показав, якою чужою, абсурдною, незрозумілою є війна, в якій людина стає лише гарматним м'ясом у новому переділі Європи.

Надзвичайно потужною у воєнній новелістиці Стефаника є **фемінна рефлексія війни**, еволюціонуючи від образу звичайної жінки до архетипу жінки-берегині, праматері, а в новелі «Марія», за словами С. Хороба, підносячись до висот Богоматері³. Жіноче начало міцно вкорінене в центрі її духовного всесвіту – власній хаті, що є міцним форпостом родинної гармонії. Коли цей світ руйнується, жінка втрачає свою ідентичність, зазнає емоційних потрясінь, німіє як героїня твору «Вона-земля», як *«лишила слова свої на вікнах, та на золотих образах в своїй хаті»*. У цьому трансцендентному зв'язку жінки і хати – міцна потуга української родини і код її невмирущості. Коли жінка полишає хату, вона мертвіє. Допоки Максимова дружина завітчувала образи «барвінком і васильком та голуби перед ними золотила», по хаті розливалось Боже сяєво миру. Зі смертю жінки хата з почорнілими образами стає пусткою, центром сімейної біди, що прийшла сюди зі смертю господині та її синів. Жінка споряджає чоловіків на війну символами-оберегами (китайка, біла сорочка), що має потужну апотропеїчну (захисну) роль, символізує духовне єднання, неперервний зв'язок сина з матір'ю, є річчю-пам'яттю (образ Шевченка).

Захоплюючись жертовністю і внутрішньою силою жінки, Стефаник явив себе майстром зображення жіночих переживань у сконденсованій і місткій фразі, відбиваючи увесь діапазон материнського страждання: раптової смерті – *«смерть обвиласи коло неї білим рантухом»*⁴ («Сини»), оніміння – *«розум свій загубила під колесами, <...> а як не вздріла вже свого села, то заніміла»* («Вона-земля»), посивіння за одну ніч («Марія»). Символіка материнського болю виражена промовистою кордоцентричною метафорою: *«мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли»*⁵ («Марія»). Дослідники вбачали схожість цього образу з подібним у творчості німецького письменника Райнера Марії Рільке⁶.

¹ Франк Л. Батько. Франк Л. Зліва, де серце. Карл і Анна. Оповідання / пер. з нім. О. Логвиненко. Київ : Дніпро, 1975. С. 234.

² Там само.

³ Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізодія драми? // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2 (34). С. 418.

⁴ Стефаник В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 38.

⁵ Там само. С. 25.

⁶ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. С. 211.



Експресія колективного материнського голосіння за синами в новелі «Марія» є алюзією до євангельського сюжету плачучих невіст на хресній дорозі Христа: «Всі бігли за тими довгими, рівними рядами синів, падали на коліна й голосили»¹. Так само передана колективна жіноча емоція страждання через метонімічну семантизацію душевного болю: «жінки, що гляділи самою тугою і дихали розпукою»².

Гіперболізація трагедії материнського плачу, коли забирають її найдорожчий скарб – синів – виписана у Стефаніка з усією майстерністю експресіоністської техніки: «її очі випали і покотилися як мертве каміне по землі. Так мені здавалося, але світло на її чолі вже погасло...»³. («Сини»). Ця персоніфікована в Стефаніка деталь-символ, експресивний потенціал кольору (сивини, чорноти) перегукується з поетикою експресіоністської лірики німецького поета Георга Тракля (1887–1914).

Марія в однойменній Стефаніковій новелі не може зжитися з жорстокою правдою війни, не розуміє, чому виплечаних своїх синів мусить віддавати на поталу ворогові. Цей стан призводить до складних психологічних зсувів, неконтрольованих емоційних зривів: «Я не знала добре, я невинна, що моя голова здуріла, як тота Україна забирає мені діти»⁴. Проте згодом при зустрічі з побратимами її синів, які змушені служити у ворожих арміях, Марія усвідомлює ціну такої жертви й «вже своїм духом підіймаючись до ідеалів своїх синів»⁵. Пісня, яку співають матері, воїн постає у творі сакральним ідентифікатором українства, історичної пам'яті, зцілює материнське серце, приводить жінку до душевного осяння: «Виймала отся пісня з її душі, як з чорної скрині все чарівне і ясне і розвертала перед нею – і надивитися вона не могла сама на себе в дивнім світланні»⁶. Водночас ця козацька пісня стає еманациєю всенародної скорботи, набуває вимірів національного голосіння-плачу – «немов тая Україна, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче, щоби були всі вкупі»⁷.

За стилістикою антивоєнні новели Стефаніка є майстерними взірцями експресіоністської техніки, якщо зважати, що головною її настановою є намагання викликати враження. Вальтер Г. Сокель писав про особливий антипсихологізм експресіоністичних творів, що полягає у відсутності будь-яких коментарів чи мотивацій: «цілісність (подій) має виглядати так, якби вона була не розповіддю, а тим, що відбувається»⁸.

¹ Стефанік В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 26.

² Там само.

³ Там само. С. 38.

⁴ Там само. С. 26.

⁵ Лукіянович Д. Нова фаза творчості Василя Стефаніка // Василь Стефанік в європейській пресі 1899–1936 рр. : Антологія / [упоряд. : Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]. Львів, 2021. С. 176.

⁶ Стефанік В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. С. 30.

⁷ Там само.

⁸ Sokel W. Die Prosa des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Bern-München, 1969. S. 157.

5.1. Людина і війна в новелістиці Василя Стефаника: антропологічні виміри



«Абсолютний пан форми» (Франко І.), Стефаник явив себе унікальним майстром передачі мілітарної картини в коротких трагедіях душі, драмах людей, втягнутих у вир воєнного лихоліття. «Коли когось болить, то він кричить, стогне»¹, – писав про емпатичність Стефаникового письма І. Франко. Для його прози притаманні «гіперболічна деформація зовнішнього світу»², ліризм і метафоризація, параболізм, символізація, особливий мистецький синтез музики, малярства, кінематографу. Як зауважив Р. Мовчан, «Стиль В. Стефаника – це зразок експресіоністського вираження, розпачливого крику людини на тлі її трагічних випробувань в екстремальній ситуації»³.

Редукуючи оповідь до рівня лапідарних діалогів чи фрагментарних описів, ігноруючи фабулу, володіючи силою експресії вислову і деталі, Стефаник творив трагічну емоцію війни. Він «завжди вибирає з усієї акції один момент, синтез»⁴, кожен свій твір нервово переживав сам. Невипадково його стиль зближували з «говореними» драмами М. Метерлінка.

Експресіонізм збірки новел Стефаника «Земля» можна вважати «концептуальним варіантом загальноєвропейської проєкції»⁵ з властивими тематичними, поетикальними і стильовими рисами: бунт проти наявної суспільно-політичної кризи, абсурдність буття, пацифізм, трагізм і розчарування, інтуїтивізм та ірраціональність, естетизація потворного, релігійний містицизм, гіпертрофована емоційність, епатаж, символічність. Трансформуючи досвід європейського експресіонізму через національне світосприйняття, народно-поетичну традицію та фольклор, Стефаник оприявнив свою художню візію війни з присутніми в ній мотивами смерті, прощання, бездомності, зневіри, агонії, втечі, страху, молитви.

Як стверджував Д. Лукінович, «Війна, фрагменти якої по-своєму лірично, але з незвичайною експресією відтворив у всій збірці Стефаник, в одних зміцнила, у других зродила національну свідомість. І таким перенесенням майже всіх тем своїх нарисів на національний ґрунт засвідчив Стефаник про нову фазу своєї творчості»⁶. У власних художніх рефлексіях письменник застановляється на складних вимірах філософії війни, руїницької психології,

¹ Франко І. Старе і нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів : у 50 т. Т. 35. Київ : Наукова думка, С. 109.

² Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. С. 213.

³ Мовчан Р. Василь Стефаник і експресіонізм в українській літературі 1920-х років // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2. С. 15.

⁴ Лукінович Д. Нова фаза творчості Василя Стефаника // Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр. : Антологія / упоряд.: Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук. Львів, 2021. С. 174.

⁵ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. Луцьк : Твердиня, 2013. С. 96.

⁶ Лукінович Д. Василь Стефаник. Передмова до збірки новел «Земля» // Василь Стефаник у критиці і спогадах. Київ : Дніпро, 1970. С. 84.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

агресії. Але найголовніше, що його антивоєнна проза утверджує цінності щирого земляцтва, свідомого громадянства, співпереживання й людської консолідації, актуалізує архетипи історичної пам'яті, символи дому, батьків, святих образів, землі, сорочки, могили, Шевченка, пісні, жайворонка, сопілки. В його творах «пробивається крізь глухий трагізм самовпевнена проповідь сильної віри» в краще майбутнє¹. Антимілітарна інтенційність Стефаникових новел, письменникове антропологічне осмислення проблеми «людина і війна», виразна морально-християнська й національна засадничість цих творів, переломлена крізь призму його особистого досвіду, зображення страшного воєнного лихоліття у вимірах окремої людської долі актуалізує важливі в умовах нинішньої страшної війни людинознавчі й націоцентричні сенси.

¹ Юнак Р. Василь Стефаник «Земля» [Василь Стефаник «Земля»] // Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр. : Антологія / упоряд. : Василь Ґабор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук. Львів, 2021. С. 185.



5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників

Світовий досвід розвитку жанру літературної біографістики засвідчує багатий матеріал романів про митців на тлі історичних подій свого часу, твори представлені в різних жанрових різновидах та модифікаціях, проте об'єднані важливим жанротворчим чинником – біографією митця. Попри велику кількість українських митців, вартих уваги белетристів та біографізованих творів про них, в українській літературі цей жанр поки представлений слабо, зрідка з'являються поодинокі біографії художників чи скульпторів, діячів сцени, трохи частіше увага белетристів вихоплює постаті письменників. У цьому дослідженні увагу зосереджено на українських літературних творах, в основі яких біографії творців образотворчого мистецтва, зокрема малярства і графіки в контексті головних подій української та світової історії. Ми розглядаємо історичні події в белетризованих біографіях крізь оптику зображення важливих подій історії в романах, візуалізації історії в роботах митців, проблеми культурної пам'яті. В українському літературознавстві біографічні твори про митців досі малодосліджений жанр, низку публікацій присвячено хіба окремим текстам, як-от творам Володимира Яворівського чи Михайла Слабошпицького. Проблема ж митця в історії на матеріалі української біографістики про художників розглядається уперше.

Для аналізу обрано художні та художньо-документальні твори українських прозаїків про українських художників: повість-есе Івана Голубовського «Розмахом могутніх крил» про Олексу Новаківського¹, роман Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві» про життя графіка Леся Лозовського та інших митців упродовж 1917–1922 рр.², роман Володимира Яворівського «Автопортрет з уяви» про Катерину Білокур³, есеї Михайла Слабошпицького про Никифора Дровняка та Рафаеля Багаутдінова⁴, роман Станіслава Стеценка «Війни художників»⁵, присвячений Миколі Глуценку і подіям початку Другої світової війни.

Історична тематика, основні події української та світової історії є складовою багатьох творів белетристики про митців, навіть якщо самі

¹ Голубовський І. Розмахом могутніх крил: повість-есе про Олексу Новаківського. Львів : Аз-арт, 2002.

² Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ : Видавець О. Савчук, 2020.

³ Яворівський В. Автопортрет з уяви: роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2018.

⁴ Слабошпицький М. Дорога від себе і до себе: повість про Рафаеля Багаутдінова // Вітчизна. 1991. № 8. С. 201–210.

⁵ Стеценко С. Війни художників : роман. Харків : Фоліо, 2016.



художники не були активними учасниками важливих історичних подій, або рятувалися утечею в мистецтво тоді, коли світ потрясли глобальні війни, революції, репресивна машина радянської системи. Біографи часто не можуть уникнути історичного осмислення часу, а в окремих текстах свідомо доповнюють мистецьке життя суспільними процесами, позаяк показати митця у вирі історичних подій – одна з функцій літературного біографування життєписів.

Інтермедіальне прочитання романів про художників оприявнює образну складову історичного дискурсу прози про митців – візуалізацію історії. Митці, чії художні біографії ми аналізуємо, майже не малювали історичних сюжетів, батальних сцен, знакових переломних подій української чи світової історії, вони, на відміну від фотографій чи документального кіно, не фіксували хроніки подій, проте їхня творчість має відбиток часу, можливо, й непомітний для непосвячених у їхні біографії.

У контексті цього дослідження первинним варто поставити питання про тематизацію історії в літературних творах і малярстві митців. Український художник й автор численних досліджень з історії українського малярства Петро Андрусів, перебуваючи в еміграції у Філадельфії (США), ще в середині ХХ ст. порушував питання про те, чому в українців нема історичного малярства, й аргументовано пояснював, як сталося так, що маючи таку багату на «цікаві й величні моменти й події», українська історія «не знайшла досі належного відображення в українському образотворчому мистецтві»¹. Тож українським письменника-біографам нема від чого відштовхнутися, щоби розвинути історичну тему через монументальну художню творчість. Автор фундаментальної праці про український історичний роман «Людина в історії» (1989) Микола Ільницький зауважив, що «потребу знань про минуле обумовлює рівень самосвідомості суспільства»². Власне звернення до власної історії і фіксує суспільну трансформацію. Українське ХХ ст., пошматоване революціями, громадянською війною, двома світовими війнами, колонізацією російсько-радянською імперією, позначене державотворчими ідентичнісними й націєцентричними процесами, що злутували врешті українську незалежну державу, дає літераторам багатий матеріал для осмислення життєтворчості художників у ці буремні часи.

У корпусі творів, присвячених українським митцям штуки передусім виокремимо тексти, в яких історія є **жанротворчим чинником**. У своїй композиційній побудові, оповідних стратегіях такі твори тяжіють до історичного роману або його модифікації чи використовують окремі елементи історичного письма з-поміж інших жанрових особливостей. В

¹ Андрусів П. Чому в нас нема історичного малярства? Київ : Філадельфія, 1950. Ч. 2. С. 105-111, 105-106.

² Ільницький М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман. Київ : Дніпро, 1989. С. 14.

5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників



українській літературі такі твори є рідкісним жанром, проте засвідчують значний потенціал. «Белетризовану історію мистецтв започаткував Джорджо Вазарі», – писав Дмитро Горбачов у передмові до роману мистецтвознавиці й журналістки Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві» (2020), – а «книжка Катерини Лебедевої продовжує цей жанр в Україні»¹. Це перший роман в літературі, який присвячено маловідомому художнику Лесю Лозовському та мистецькому середовищу новоствореної Української академії мистецтв у Києві. Перші роки діяльності академії, мистецька творчість та приватне життя знакових художників того часу Георгія Нарбута, Олександра Мурашка, Михайла Бойчука та його учнів, Василя Кричевського, Олександри Екстер, а також режисера Леся Курбаса, поета Михайля Семенка та інших митців зображено на тлі революційного та воєнного виру подій 1917–1922 рр. Історія Києва й усієї України, владу над якою захоплювали ті чи інші сили упродовж п'яти років чотирнадцять разів, для авторки роману є не лише тлом для розповіді про мистецьке життя, вона стає основою для творення жанру оповіді.

У передмові до книжки Лебедева називає свій твір «літературно-історичною реконструкцією життя художників в Києві у 1917–1922 роках», яка заснована на реальних фактах, супроводжує художній текст ґрунтовним списком документальної та мемуарної літератури, яку використовувала в написанні роману, зауважує, що «описи Києва, історичні події, персонажі й навіть ситуації — не вигадані»². Зрештою, читачі, що заглиблювалися в історичні події сторічної давнини або ж мистецтвознавчі праці про Георгія Нарбута, бойчуків та інших художників того часу, які активно почали виходити друком упродовж останніх років, упізнають правдиві факти, події, діалоги, описи на сторінках роману Лебедевої.

В основі роману про одного з найбільш загадкових художників і розвідників ХХ ст. Миколу Глуценка також покладено історичний наратив – роман Станіслава Стеценка «Війни художників» (2016, в новій редакції «Пейзажист», 2021) побудований на хроніці подій 1940 р.: від кінця зими, що принесла «тривожний запах передчуття війни», до середини літа, коли війна вже була в розпалі. Чітка хроніка подій, датування днів і навіть годин, чітке зазначення місця дії максимально занурюють читача в події між Берліном на Москву того часу, а текстовий виклад межує з документальним стилем. Жанр твору – пригодницько-авантюрний роман, проте історична складова тексту визначає його письмо, відтворення подій та їхню рецепцію. Незважаючи на змінене прізвище головного героя Миколи Глуценка на Миколу Гуценка, постать художника сприймається як історична й правдива, адже інші персонажі роману автор залишив з реальними іменами: Адольфа

¹ Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ : Видавець О. Савчук, 2020. С. 13.

² Там само. С. 6.



Гітлера, Йосипа Сталіна, Лаврентія Берію, В'ячеслава Молотова, Генріха Гофмана, Поля Сезанна, Володимира Винниченка, Олександра Довженка та інших, та й самі події базовані на архівних матеріалах КДБ.

Важливою в художніх біографіях митців є **проблема ролі митця в історії**, його залученості до суспільних процесів, їх осмислення, безпосередньої участі чи мистецької рецепції. Чи є митець служителем культу творчості, співцем краси, відмежованим від суспільних процесів, чи ж, навпаки, його роль у вирі історії – бути наставником для громади, виразником їхніх дум, перемог і страждань.

Ця проблема є однією з наскрізних у повісті-есе про українського художника-експресіоніста Олексу Новаківського, який на запрошення Митрополита Андрея Шептицького прибув до Львова якраз напередодні Першої світової війни, тут він став очевидцем воєнних подій, пережив окупацію з боку Російської імперії у 1914–1915 рр., проголошення Західноукраїнської Народної Республіки 1918 р. та приєднання Галичини до Польщі 1919 р., і ці події відгукуються у його творах різних періодів, а живописні полотна на цю тематику одні ж найсильніших у його творчості й українському живописі. Повість про Новаківського належить перу Івана Голубовського (1878–1957), мало знаного в літературному середовищі навіть сьогодні, а за життя жоден із його творів не було опубліковано. Рукопис датовано травнем 1945 р., проте дата змінена напередодні обшуку в рецензента Євгена Вирового, який хотів збити зі шляху слідчі органи. Два варіанти повісті про Новаківського вийшли з друку 2001 р. в журналі «Дзвін» і 2002 р. окремим виданням¹ завдяки словацькому мистецтвознавцю Миколі Мушинці, який і відкрив для загалу життя і твори Голубовського. Автор повісті був добрим приятелем художника, власником понад півсотні його робіт, відвідувачем мистецької школи Новаківського, а отже, близькою людиною, яка працювала над твором про митця не за архівами, мемуарами чи легендами, як-то часто маємо про давніх художників, а з особистого досвіду спілкування і спостережень. Тим-то цей біографічний твір і є особливим у джерельному матеріалі, а також у жанровому аспекті. Приватний авторський довід пережитих воєн та інших історичних потрясінь буремного часу першої половини ХХ ст. важливий для аналізу біографічної повісті про Новаківського. Голубовський неодноразово звертався до важливих історичних тем, зокрема Другої світової війни: автобіографічна повість «Під градом бомб» розповідає про бомбардування німецького Хемніца 1945 р., його наслідки для мешканців та особисті пережиття втрати майже усього майна й дому за лічені миті.

У повісті про Олексу Новаківського важливі питання митця в історії, його рецепції та осмислення історичних катаклізмів подано у формі діалогів

¹ Голубовський І. Розмахом могутніх крил: повість-есе про Олексу Новаківського. Львів : Аз-арт, 2002.

5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників



автора з художником. Голубовський приїхав до Львова лише по завершенні Першої світової війни, Новаківський же пережив її у Львові, тож у повісті сам сюжетний час Першої світової упущено, письменник лише пунктирно окреслює цей період життя художника як тривалу і незрозумілу хворобу, проте до розмови про роль художника під час війни повертається упродовж повісті неодноразово. Ці художньо відтворені розмови про тему війни Голубовський писав по смерті Новаківського в часі тривання Другої світової війни і осмислених наслідків Першої. Іван допитується в Олекси про переживання Першої світової війни, про ті *«чотири найтяжчі роки в такому короткому життє»*, *«для якої мети терпіли в ній мільйони»*, *«для якої цілі згинувло в ній сорок, чи разом з цивільним населенням навіть більше»*, адже *«глядиш нині на вислідки тієї війни і бачиш, що по війні не покращало на світі. <...> Навпаки! Світ збіднів матеріально і душевно <...>. Одиниця добре відчуває, що готуються нові загибелі мільйонів і що довкола тягнуть грізні, чорні хмари. Хочеш від них вимагати, щоб цікавилися мистецтвом і красою цього світу тоді, коли від того ж світу сподіюються найгіршого і навіть підозрівають, що прийдеться боротись за саме вже голе, бідне життя?»*¹.

Психологічний стан художника, його залежність від потрясінь в Україні, переживання війни автор описує також з погляду власних спостережень за життям і творчістю Олекси Новаківського: *«Налітає на край й на цілий світ жахливе лихоліття Першої Світової війни. З нею вижидані надії, піднебесний літ сподівань, а по них тяжкі упадки аж ген – у саму глибину розпачей! В міру, як протягає над світом гроза воєнних випадків, множаться в тихій робітні по-своєму переживані записки в композиціях, картинах, ескізах та рисунках. У них ще раз гарячим серцем переживаються деякі потрясливі аннали страхітливої війни. І от, якомсь мовби нерозривно в'яжуться особисте з загальним. Витворюється наче б неврастенічний стигматизм. Відчуття, немов осередками нервів тих апокаліптичних болів, що раз за разом потрясали народним організмом, а далі усім людством»*². У цій сцені Олекса займає позицію митця, що стоїть осторонь суспільних подій, не здатен впливати на хід історії, брати в них участь, змінити світовий порядок; він *«волів би взагалі не бачити такої правди»*. Іван же перекоонує художника, що *«мистець сам є теж членом тієї ж хворої суспільності»*, а правда *«не перестане існувати, якщо не захочемо її бачити»*³. Він артикулює тезу про те, що в митця є вдячне завдання – *«помогти словом творця... розпізнати хворобу мас, вдарити в неї і силою таланту відсунути її пагубні наслідки»*, бути об'явленням, виконати завдання, не закопавши в землю талантів⁴.

¹ Голубовський І. Розмахом могутніх крил : повість-есе про Олексу Новаківського. Львів : Аз-арт, 2002. С. 95.

² Там само.

³ Там само. С. 59.

⁴ Там само. С. 95.



У біографічних романах ми бачимо й інші причини, що змушують митців займати позицію невтручання в історичні процеси чи втечі у творчість від суспільно важливих подій. Документальний роман-колаж Богдана Гориня про українську художницю-графіка Софію Караффу-Корбут автор насичує широким історичним контекстом, який сягає аж до часів Русі-України і свідчень про прадавні роди Кучинських та Свенціцьких. Детальна біографічна повість насичена низкою архівних документів, світлинами приватного та суспільного характеру, графічними роботами художниці. Історія інтимних душевних переживань викарбувана на тлі подій майже усього ХХ ст., з його політичними рухами, змінами режиму, диктату ідеології над творчими процесами, і намаганням мисткині триматися осторонь небезпек, що таїлися у спробі долучитися до суспільного руху шістдесятництва. В одній зі сцен, що описує події 1964 р., друг художниці, Богдан, приносить у її щойно отриману від Спілки художників майстерню машинописні статті про шовіністичну політику проти українців у Радянському Союзі і просить художницю їх прочитати: *«Ознайомтеся з тими статтями. То страшні документи нашого часу. Передрукую, як ви бачили, на машинці й роздаю, бо люди повинні знати, що відбувається з їхньою історією, культурою, мовою, як все це нищиться на наших очах, а ми мовчимо. Для більшості людей, в тому числі й для вас, найголовніша турбота — про власне еґо, а не про загальні справи»*¹. На що мисткиня зреагувала досить гостро, попросивши забрати ці документи з майстерні й не показувати іншим художникам, знаючи їхню реакцію. Лише згодом, у листі, Софія пояснила свою позицію страхом за його життя: *«Те, що ти назвав еґоїзмом, це щось інше. Це великий страх, що скоро тебе вже не буде»*². Наступного року Богдан Горинь був заарештований і засланий до Мордовських концтаборів.

У біографічній оповіді Оксани Думанської «Графиня з Куткора» (2004), записаної «з голосів самовидців», також неодноразово йдеться про протест Софії Караффи-Корбут проти системи. Одна з оповідачок твору, Людмила Семикіна, згадує: *«Мені імпонувала і її амбіційність, і її культура протесту: вона уміла не скорятися – тихо, таємно, однак не відступаючи від своїх переконань. Не кидалася голіруч на систему, а долала її своїм мистецтвом. Так ніби епоха випробовувала жінку, а жінка звітувала перед епохою»*³.

Однією з головних у романах про митців є **проблема пам'яті**, пов'язаної з історичними подіями. Історія проступає крізь спогади приватного характеру, як колективна пам'ять або через травму внаслідок подій

¹ Горинь Б. Любов і творчість Софії Караффи-Корбут : докум. роман-колаж : у 2 кн. Кн. 1. Львів : Априорі, 2013. Кн. 2. Львів : Априорі, 2015. С. 500–501 ; Андрусів П. Чому в нас нема історичного малярства? Київ : Філадельфія, 1950. Ч. 2. С. 105–111.

² Там само.

³ Думанська О. Графиня з Куткора: Біографічна оповідь з голосів самовидців. Львів : Каменярь, 2004. С. 82.

5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників



глобального характеру. Цій проблемі присвячено чимало досліджень з філософії, культурології чи літературознавства. Ми ж акцентуємо на творах мистецтва як візуалізації пам'яті про історичні події чи персоналії історії. Для аналізу прози про митців важливо залучати також студії культурної пам'яті (Астрид Ерл, Аляйда Ассман, Ян Ассман та ін.), які зокрема говорять про важливість матеріальних артефактів та ментальних аспектів культури в дискурсі культурної пам'яті¹. Такими є зокрема й мистецькі полотна.

Український історик Сергій Плохій у вступі до книжки нарисів «Українська Кліо» зауважив: «Згідно з грецькою міфологією, Кліо – це муза історії. Її зазвичай зображують з книгою, сувоєм пергаменту або глиняними таблицями, тобто йдеться про те, що Кліо є покровителькою саме писаної історії. Її батьками є, як твердять міфи, цар царів Олімпу Зевс та богиня пам'яті Мнемозина. У цьому родоводі – більш ніж прозорий натяк на генетичний зв'язок влади, пам'яті та писемної історії. Саме цей зв'язок пояснює бажання імперій та держав привласнити Кліо, тобто опанувати спосіб та процес перетворення пам'яті в історію. Навіть саме ім'я Кліо – це результат такого привласнення. Ця муза, як і належить доньці Зевса, народилася з грецьким іменем – Κλειώ, яке римляни переробили на Сліо та передали цю форму імені іншим. Довгий час Кліо була не надто уважною до неімперських народів, але це почало змінюватися з піднесенням національних рухів»².

Проблема пам'яті надто гостро актуалізується в новітніх біографіях художників, а теперішня російсько-українська війна піднімає на поверхню численні біографічні матеріали про митців*, поки в документалістиці, а відтак це сприятиме й літературно-художньому осмисленню.

У біографічному романі про народну художницю Катерину Білокур «Автопортрет з уяви» (1984) Володимир Яворівський розгортає широке полотно спогадів мисткині, пов'язаних з історією країни: становлення радянської влади, голод, війни. Свідченням жахить, збережених у її пам'яті, письменник робить її автопортрети. В її пам'яті оживають власні страх і біль воєнного часу: люди, предмети, картини – все нагадує про пережите: знайдена підкова – про те, як наступивши на неї в перший вівторок після

¹ Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012 ; Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook / ed. by: A. Erlil and A. Nünning. Berlin; New York : De Gruyter, 2008.

² Плохій С. Українська Кліо: Нариси про історію, істориків та пам'ять. Київ : Видавництво «Кліо», 2022. С. 7.

* Наприклад, видання «Нарбутівського збірника» (Нарбут: Студії. Спогади. Листи [Реконструкція знищеного 1933 року «Нарбутівського Збірника»] / упоряд. С. Білокінь. Київ : Родовід, 2020) та монографії про митця Мирослави Мудрак (Мудрак М. Образний світ Георгія Нарбута і творення українського бренду. Київ : Родовід, 2021); дослідження Катерини Лебедевої про Миколу Глушченка (Лебедева К. Микола Глушенко – художник і шпигун. Харків; Київ; Видавець О. Савчук, 2022), Олеси Авраменко про Катерину Білокур (Авраменко О. Білокур. Київ : Видавництво Горобець, 2021) та ін.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

війни із жахом подумала, що це міна й чекала вибуху; погляд на цвинтар – про загиблих у війну чи померлих від голоду, а думки про власні картини з'являлися болісними спогадами про пожежу в музеї від першої фашистської бомби, скинутої на сонну Полтаву. Яворівський згадав Голодомор 1933 і повоєнний голод, який пережили мешканці Богданівки, як після війни Катря мало не померла, не маючи змоги сама роздобути дров і харчів, «...то пусте, що померла б тоді Катерина, то таки пусте (скільки людей полягло на фронтах!), бо одна смерть серед мільйонів смертей таки дуже мало важить, померла б, та й годі, але ж не народились би її “Буйна” і “Колгоспне поле”, її “Цар-Колос” і “Сніданок”, її “Квіти і березоньки ввечері”, її “Все йде, все минає...”. Заради цього він [мистецтвознавець Василь Нагай – О. Л.] сам мало не замерз у степу, несучи її перев'язану конопляним ликом цеглинку грошей у холодну й голодну зиму сорок четвертого. Вона мусила малювати, щоби віддячити йому...»¹.

Яворівський розгортає полотно історії ширше, до давніх козацьких часів – інтертекстуально вплітаючи легенди про заснування села Богданівки від «чепурноїмазанки, розмальованоївеселимипівниками,мальвами,соняшниками та барвінком», в якій «ніби жила вдова-козачка з десятьма незаміжніми дочками» і в якій заночував гетьман Богдан Хмель (Хмельницький), ідучи якось із Переяслава до Пирятина. У важкі думи гетьмана автор вкладає подальший драматичний хід історії його країни: «Гетьман Хмель думав про те, що цієї туги його народові вистачить ще на багато століть, не на одне покоління, бо круто змісилася доля цієї землі, ой круто! Либонь, сама історія обрала Україну під свій кривавий тік для осатанілого гульбища орд та лукавих сусідів, що заповзялися випробувати живучість молодого народу. Журба його вже не вміщається в серці й розливається по піснях. Цьому зухвало веселому люду до лиця б і веселіша пісня, та хай співає такої, яка співається, може, саме туга не дасть йому зледащити і стати забудьком. <...> Хоча б півстоліття миру та спокою цьому народові, щоби він ізнову навчився народжувати дітей і плести коліски. Та чи так воно станеться, гетьмане, чи так? Скільки ще дочок твого народу голоситимуть за своїми вбитими коханими? Скільки ще коней вертатимуть додому з порожнім сідлом? Чи прокаже мати, коли прощатиме свого сина на війну за Вкраїну, як проказували тисячі матерів цієї землі, випрошуючи своїм синам доброї долі, “Отче наш, що є на небі”, чи пробубонить чуже “Єжежесінанебесі”?»².

У романі Яворівського знакова картина Білокур «Колгоспне поле» (1948–1949) береже пам'ять про тих, хто загинув у час Другої світової війни, автор художньо моделює історію її створення: картину намальовано на розкритому для чоловічої сорочки полотні подруги Марії, яка втратила

¹ Яворівський В. Автопортрет з уяви: роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2018. С. 198.

² Там само. С. 34–35.

5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників



чоловіка й сина в Другій світовій війні: «Я зробила все, що могла. П'ять літечок повоєнних, п'ять літечок голодних і вбогих я віддала, щоби виконати Маріїне прохання: змалювала колгоспне поле, оте, біля Сльози Чураївни, яке найбільше любили її Івани, змалювала трактора, що оре їхнє поле, а в тому тракторцеві – ніби вони обидва, Маріїні Івани, чекає їх Марія, щойно махала їм ситцевою хусткою та й кинула її на плетений тин. А буйнії квіти я змалювала для Марії. Дорікали мені потім, що я ними затулила простір, залишила тільки маленьку проталину в квітах для поля й трактора, що такого не може бути, що краще було намалювати більше полів і більше тракторів. Не могла я інакше, люди добрі, бо я збрехала Марії. Оте віконечко у квітах – то Маріїна віра й пам'ять, і тракторець чуднуватий, бо таким його запам'ятала Марія, а поля їй більше не треба (хоч вона обробляє всі лани, які є в нашому колгоспі), найрідніший для неї той шматочок лану, на якому є Іванів трактор. А квіти, я ж кажу, квіти – для Марії Добродійки! Хай веселять їй душу. Інакше я не могла, бо ж малювала своє "Колгоспне поле" на полотні із сорочки її Івана. Сорочки, яку він носив на своєму тілі. Скажіть, а ви змогли б інакше змалювати те, що просила Марія? А що видно рубець на картині – вибачайте, бо полотно було покряєне на сорочку, а не для малювання, мусила шивати...»¹.

Пам'ять про головні історичні події в романі Яворівського зберігають й пам'ятники архітектури. Вплетений в сюжетну канву напівлегендарний епізод про рецепцію світової слави художника Пабло Пікассо полотен Білокур відсилає до переверотної події в історії Франції – Великої французької революції, ключової у становленні західної демократії. Проте Яворівський акцентував на збереженій у колишніх королівських палацах пам'яті про його монархічне минуле, а не лише про храм мистецтва: «Йому [Пікассо – О. Л.] таки не хотілося нині їхати до Лувру, де неодмінно наскочиш на занудливого журналіста чи на групу туристів, що товпляться на тому майдані, де в серпні 1793 року переляканий Людовік XVI підставив свою посинілу, всіяну холодним потом, тремтячу шию під гільйотину, а його королівський замок із тієї миті став художнім музеєм. За півтора століття із замку й досі не вивітрився запах королівської кухні та поту королівських наложниць, хоч Лувр кілька разів реставрували, хоч у ньому щоденно бувають тисячі людей, оглядаючи чи не найбільші цінності духу за всю історію людства»².

Протиставимо культурній пам'яті **проблему забуття**: стирання імен з історії, репресовані митці і знищені твори, переписування історії чи заперечення власного минулого.

¹ Яворівський В. Автопортрет з уяви: роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2018. С. 127–128.

² Там само. С. 50.



Михайло Слабошпицький ставить цю проблему основною в есе про Рафаеля Багаутдінова¹. Стартовим часом розповіді про майбутнього художника він обирає 1937 р. – арешт Рафаелевого батька, тоді секретаря обкому комсомолу Татарстану, що як «ворог народу» був відправлений в Мордовські табори, а відтак розстріляний. Матір художника також відбула десять років таборів, що зламали її психіку й відчужили від власних дітей та свого минулого. Рафаель опинився на Кіровоградщині разом із братом та іншими дітьми з трудової колонії, куди неминуче потрапляли діти «ворогів народу». Дитячі спогади митця страх, приниження, голод, колючий дріт, за яким не бачив світу, війна, окопи і траншеї, які змушували рити і дітей у Другу світову, укриття в лісі від німецьких літаків. Потім були Північний Кавказ і Киргизія, і знову голод, спрага, тривала дорога у вагонах для худоби... Лише після 1947 р., коли закінчилася війна, він знову опинився в Україні, зміг закінчити школу й художній інститут, завоювати своє місце в мистецькому світі й малювати не те, що пам'ятав зі свого згорьованого дитинства, а цілющі для повоєнного часу життєствердні роботи. *«Очевидно, існує якийсь прихований захисний механізм пам'яті, бо вона виштовхує із себе те, що може назавжди отруїти людині існування, підкосити її»*, – висновує Слабошпицький².

У короткому есеї Слабошпицького про Никифора Дровняка, художника-самоука з Криниці, кульмінаційним моментом оповіді є переселення лемків з їхніх земель на радянську Україну під час операції «Вісла» 1947 р. Никифор, якого виселяли разом з усіма лемками, не раз повертався до рідної Криниці, до своїх гір і природи: *«Він не міг жити без цих людей, частиною яких, мабуть, відчував себе, але й не уявляв існування без Криниці, без усіх тих куточків, з яких і складався його великий художній дім»*³.

У романі Катерини Лебедевої проблема руйнування пам'яток архітектури, розтросчених театрів чи інших будівель, знищення плакатів, книжок, полотен та скульптур розкривається щоразу, коли змінюється влада в Києві. Захоплення Києва військами Муравйова призвели до знищення великої художньої скарбниці міста: більшість колекції Михайла Терещенка, оригінали «Абетки» Нарбути, культурні артефакти дому Василя Кричевського, сотні мистецьких робіт украдено, *«надворі купами валялися книжки з мистецтва, картини, скульптури, вази»*⁴. Романістка нагадує, що денікінці чинили з українською культурою так само: *«Поступово денікінщина втілювала*

¹ Слабошпицький М. Дорога від себе і до себе: повість про Рафаеля Багаутдінова // Вітчизна. 1991. № 8. С. 201–210.

² Там само. С. 202.

³ Слабошпицький М. Тодось Осьмачка. Никифор Дровняк із Криниці : роман-колаж (фрагменти). Київ : Рада, 1995. С. 131.

⁴ Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ : Видавець О. Савчук, 2020. С. 41.

5.2. Митець у вирі історії: українська біографічна проза про художників



свою ідею “восстановления неделимой России”. Покотилася руйнівна хвиля великодержавного шовінізму. Будь-які ознаки української культури нещадно нищили. Театри розграбовано: розтровоєно прекрасні декорації, портрети зірвано або перетворено на мішені для стрільби, розбито скульптури й бюсти...»¹. Врешті жертвами стають і самі художники: Олександр Мурашко і Лесь Лозовський.

«...Життя людини – лише мить в історії», – скаже Поль Сезанн Миколі Гуценкові – героєві роману «Війни художників» Станіслава Стеценка². В одній зі сцен, що відбувалася 1940 р., Микола Гуценко запитує Василя Єфанова про картину «Незабутня зустріч» («Зустріч Й. В. Сталіна і членів уряду з дружинами керівників Наркомату важкої промисловості», яку авторові час від часу доводилося коректувати): «Замість якоїсь фізіономії домалював перила на сходах. Замість іншої – картину на стіні». «Ось так, – подумав Гуценко. – Інтер'єр замість облич померлих у застінках або розстріляних людей. Їх наче й не було. Вони не жили, їх стерли з історії. Цікаво, чи погодився б на таке Матісс або Сутін?»³.

Тож тема митця-живописця в історії, залежність долі художника від історичних подій у країні та світі для біографічної прози є сюжетотворчою основою і дає змогу оприятити проблеми тематизації та візуалізації історії, осмислити проблеми культурної пам'яті та забуття. Історична та документальна основа белетризованої прози про митців є одним із чинників розвитку нових жанрів чи жанрових модифікацій, як це демонструють романи К. Лебедевої та С. Стеценка. Огляд белетризованих українських біографій про митців середини ХХ – початку ХХІ ст. засвідчує виразний історичний дискурс, проблематизації ролі митця в історичних процесах, залучаючи також мистецьку спадщину як артефакти, що мають на собі відбиток історичної доби. У перспективі це дослідження може бути розширене на корпус неопрацьованих у межах цієї статті творів про митців українських авторів, а також на аналіз зарубіжних біографічних художніх творів про художників.

¹ Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ : Видавць О. Савчук, 2020. С. 117.

² Стеценко С. Війни художників : роман. Харків : Фоліо, 2016. С. 135.

³ Там само. С. 208.



5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука

Твори Р. Іваничука, що стали знаковим явищем в українській літературі останньої третини ХХ ст., асоціюються читачам передусім з історичною прозою, однак історичний роман як жанр, порівняно з класичними зразками попередніх епох, зазнає у творчості письменника суттєвих змін, акумулюючи ознаки інших жанрових різновидів.

Трансформація жанру, жанрова дифузія, наявність низки жанрових кодів, через які можна відчитувати літературний твір, – це ті проблеми, які визначили розвиток літературної генології на зламі ХХ і ХХІ ст. Теоретик деконструкції Ж. Дерріда, переосмислюючи «закон жанру», наголошував, що «кожен текст задіяний в одному чи кількох жанрах, немає позажанрового тексту <...> однак така задіяність у них ніколи не означає приналежності»¹. Розробляючи теорію жанру, дослідники вказували на існування, окрім абстрактно-теоретичної, історичної та національної, також індивідуально-авторської жанрової сфери, яка передбачає можливість письменника поєднувати у своєму творі «“правила” двох чи кількох жанрів»². Учені акцентують, що відбувається «своєрідна “дефетишизація” жанрової форми в уявленні тих, хто сьогодні робить мистецтво»³, а сучасна, зокрема когнітивна, жанрологія не лише здобуває «право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру», а й пропонує теоретичне підґрунтя для їх мотивації⁴.

Співіснування різних жанрових кодів особливо властиве романові, адже це жанр, який постійно перебуває у процесі становлення й передбачає велику кількість жанрових різновидів, ознаки яких часто взаємодіють у межах конкретного літературного твору (історичний роман і роман-парабола, інтелектуальний роман і роман про митця тощо). Поліфонічність роману спонукає розглядати його текст як своєрідну «партитуру», що презентує «незавершений проект світу»⁵. Ці міркування актуальні для історичного роману, адже, по-перше, як зазначала Т. Бовсунівська, «немає ніякого загальноприйнятого уявлення про жанрову структуру історичного роману <...> для більшості дослідників у центрі уваги стоїть історія, а не теорія

¹ Derrida J. The Law of Genre / trans. by A. Ronell // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. No. 1. P. 55–81, 65.

² Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. С. 32–33, 56.

³ Червінська О. Жанровий потенціал тексту // Аргументи форми. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2015. С. 144–176, 147.

⁴ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. С. 478.

⁵ Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. С. 159–160.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



жанру»¹, а по-друге, за спостереженням І. Набитовича, «автор історичного роману теж часто виконує роль не тільки вченого, а й філософа»².

Ще в радянську епоху дослідники звернули увагу, що український історичний роман другої половини ХХ ст. тяжіє до «філософічності як мистецької домінанти»³, а твори Р. Іваничука мають ознаки «мислячого історичного роману»⁴. Серед історичних романів письменника виокремлювали жанр роману-балади («Мальви»), роману-містифікації («Манускрипт з вулиці Руської»), роману-апокрифа («Смерть Юди»), а у творі «Шрами на скалі», що є об'єктом запропонованого дослідження, літературознавці простежували ознаки роману-диспуту, а іноді ще й роману-біографії⁵.

У багатьох романах, які увійшли в канон української літератури як історичні («Вода з каменю», «Саксаул у пісках» та ін.), Р. Іваничук апелює не просто до конкретної історичної епохи, а до митця на тлі епохи. Світоглядні орієнтири митця, його філософські рефлексії чи «символічна автобіографія»⁶ іноді відіграють у творі важливішу роль, ніж зображення відповідного історичного періоду. Отож письменник дає підстави констатувати наявність у своїх творах жанрового коду роману про митця. Специфіка цього жанрового різновиду не є остаточно з'ясованою⁷, але здебільшого його пов'язують із «романом виховання» (народження, становлення і самовизначення творчої особистості)⁸, акцентують на образі митця, що перебуває у стані творчої та світоглядної кризи, у пошуках власних людських і мистецьких цінностей. М. Біб метафорично окреслює проблему розщепленого «я» митця як балансування між «вежею зі слонової кістки» та «священними джерелами», тобто між відстороненням митця від життя задля естетичної місії і

¹ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. С. 409.

² Набитович І. Пам'ять, історична проза та формування національної ідентичності // Слово і Час. 2022. № 4. С. 45–57, 51.

³ Ільницький М. М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. С. 7.

⁴ Денисюк І. Мислячий історичний роман // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів–Ужгород : Гражда, 2009. С. 32–46, 32 ; Ільницький М. М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. С. 10.

⁵ Слабошпицький М. Талант, помножений на волю (Нотатки про Романа Іваничука і мистецтво історичного роману) // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури: зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів–Ужгород : Гражда, 2009. С. 22.

⁶ Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Тексти і маски. Київ : Критика, 2005. С. 237–257, 237–238.

⁷ Сторощук І. І. Роман про митця у контексті літературних дискусій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2012. Вип. 17. С. 217–226.

⁸ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 2008. S. 422.



«повнотою» життя», що передбачає «перетворення» власного досвіду через «торкання священного джерела» мистецтва і водночас постійну взаємодію з життям довкола¹. Роман про митця також може бути сфокусований на житті мистецького середовища², виявитися «романом про митців»³ чи навіть «романом із ключем»⁴, розуміння якого передбачає поінформованість із подіями життя автора.

У творчості Р. Іваничука постать митця часто з'являється принагідно чи як головний образ, а в романі «Шрами на скалі» персонажами стають передусім митці. Це письменники, співці-музиканти та художники, які належать до різних поколінь і навіть до різних епох, але однаково ставлять перед собою питання про місію митця в суспільстві, про призначення мистецтва та відповідальність перед іншими і самим собою.

Отож мета запропонованого дослідження – продемонструвати, як Р. Іваничук інтерпретує образ митця у романі «Шрами на скалі», які аспекти символічної автобіографії митців є для письменника найважливішими, і зрештою, як присутність митця-персонажа в романі письменника впливає на філософську проблематику і жанрову специфіку твору.

Минулі епохи, відображені в «Шрамах на скалі» Р. Іваничука, справді дають підстави розглядати твір як **історичний роман**, однак авторові йдеться не так про відтворення історичного колориту чи належну репрезентацію подій української та світової історії, як про трансляцію суспільно-політичної та інтелектуальної атмосфери відповідних епох. Один історичний період – це часи Данила Галицького, який у XIII ст. прагне об'єднати свій народ і консолідувати всю Європу, щоб протистояти монгольській орді. Друга епоха – початок XX ст., а саме 1913 р., коли на тлі загострення ситуації на європейській «великій шахівниці» (балканські війни, передчуття кінця правління цесаря Франца Йосифа, замах на маршалка Станіслава Бадені, криза польсько-українських взаємин та студентська революція за український університет у Львові) інтелектуально-мистецьке середовище готується до вшанування сорокаріччя творчої діяльності Івана Франка. Третій часовий зріз – кінець XX ст., коли разом з археологами, які працюють над реконструкцією Тустанської фортеці, «Автор» шукає напис, що його зробили на честь Франкового ювілею митці-сучасники.

¹ Beebe M. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce.* New York : New York University Press, 1964. P. 18.

² Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich.* Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 2008. S. 422.

³ Popiel M. *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu // Z problemów prozy – powieść o artyście / pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz.* Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S. 9–14, 11.

⁴ Sobiecka A. *Pamiętnik Munia Michała Bałuckiego. "O-powieść" o artyście końca XIX wieku. // Z problemów prozy – powieść o artyście / pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz.* Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S.168–185, 170.



Символічні «шрами на скалі» нагадують про минулі епохи і стають імпульсом до інтелектуальних пошуків сучасних для «Автора» персонажів, забезпечуючи вісь для поєднання різних часових пластів у творі. Тому є всі підстави розглядати роман «Шрами на скалі» також як **«роман зв'язку часів»**¹. До того ж, зв'язок часів у творі забезпечує не лише образ наскельних «шрамів», а й митці, що, репрезентуючи різні епохи, підтримують на метафізичному рівні між собою діалог. Цим самим вони, з одного боку, засвідчують інтелектуальну і культурну спадкоємність (і єдність) між поколіннями різних історичних епох, а з іншого – спонукають реципієнта відчитувати «Шрами на скалі» як **роман про митця** (а точніше – про митців).

Одним із найважливіших митців у романі «Шрами на скалі», є сам **«Автор»** – не лише тому, що з ним, як персонажем твору, пов'язаний часовий зріз сучасності, але також з огляду на специфіку проблем, над якими він замислюється та які обговорює з учасницею археологічної експедиції Адріаною. «Автор» у творі постає передусім не як біографічна постать, а як творець, що переживає *«відчуття безпорадності перед зібраним матеріалом»*², *«бар'єр невідповідності»*³ між собою та видатними постатями, про які збирається писати. Матеріал чинить опір, а іноді з'являється враження, що цього матеріалу не достатньо: *«Чогось я ще не знаю, не бачу, не відчуваю»*⁴.

Інформації надто мало, щоб відчутти і передати образ глибокої творчої особистості, незалежно від того, про кого йдеться – Митусу, Франка, Лесю Українку, Стефаника, Яцкова чи скрипаля-художника Косинюка. Тому «Автор» та Адріана вдаються до своєрідного *«спіритизму»*, щоб через незначний штрих або факт *«викликати з небуття, з історії давно не існуючий світ»*⁵. Подібно до археологів, які відтворюють старовинні реалії, вони прагнуть реконструювати думки тих людей, яких уже немає поруч: *«розкажіть щось про Стефаника <...> але не те, що написано ним і про нього, а оте...»*⁶. Для Адріани навіть неважливо, чи «оте» буде ословлене чи приховане в мовчанні. Вона чекає від автора не просто творчості як продукту культури, а тої творчості, яка робить митця «богоподібною» істотою, уподібнює «творця» до «Творця»⁷, що має владу викликати з небуття і творити з нічого. Саме така здатність «творити» і «перетворювати» дає змогу «Авторові»-персонажу на сторінках роману «Шрами на скалі» змодельовати (модифікувати порівняно з прототипом) образ Косинюка – художника-реемігранта в середовищі молодомузівців.

¹ Кондратюк М. Жанрова специфіка українських романів «зв'язку часів» // Вісник Житомирського педагогічного університету. 2004. Вип. 15. С. 146–149.

² Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 221.

³ Там само. С. 345.

⁴ Там само. С. 221.

⁵ Там само. С. 241.

⁶ Там само. С. 243.

⁷ Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York : New York University Press, 1964. P. 14



У цьому контексті виникає інша проблема – *відповідальність автора за сказане*: де межа між фактом і правом на вимисел, коли йдеться про відомих осіб, що існували насправді? В. Корнійчук, простежуючи особливості інтерпретації образу Івана Франка в романі Р. Іваничука «Шрами на скалі», наголошував на переважно вдалому поєднанні біографічних фактів із авторськими здогадами, однак, на думку дослідника, переосмислена історія хвороби і смерті Франкового старшого сина, чи лист Лесі Українки із Сан-Ремо, що насправді датований 1903 (а не 1913) р., дещо випадають із загального контексту¹. Навіть у класичному історичному романі автор прагне «не копіювати, не реставрувати історію <...> а вдумливо, творчо шукати і знаходити в ній найважливіше, найістотніше, найцінніше <...>»². Творчий підхід до історії, безперечно, демонструє і Р. Іваничук.

«Автор» прагне показати всю складність проблеми права митця на вимисел, залишаючи її, зрештою, відкритою: *«Пророки <...> вважали, що наділені від Бога даром усе бачити й непомильно розуміти. Я так не вважаю, тому йду до людей звіряти свої візії»*³. Саме читач, на думку «Автора»-персонажа, виконує функцію контролю за авторським домислом, і цього читача письменник повинен вважати *«не тільки рівним, а й мудрішим за себе»*⁴. Водночас думка про те, яка міра авторського дозволена у творі, породжує інше споріднене питання: *«А хто має право давати мені такий дозвіл – читач, я сам чи ремесло?»*⁵. Цей ряд варіантів відповідей можна продовжити, адже одна реакція є в читача-сучасника, а інша – в представника наступних поколінь: «в кожному тексті запрограмована траєкторія його руху, динаміка його розвитку, і кожний текст ніби моделює свою ідеальну читацьку аудиторію, своєрідну уявну спільноту, а натомість кожна аудиторія має свій певний горизонт сподівань, свої уявлення про літературу, текст та відповідно про їхні завдання»⁶.

Читач, безумовно, сприймає твір, стає його суддею, а інколи навіть співтворцем. Водночас *«світ, який відтворює автор, звісно, чужий для нього, його спершу треба пізнати <...> Та як тільки він дається в моє особисте сприйняття, зразу ж стає моїм власним <...> “з мого духа печаттю”*⁷. Ці думки «Автора», в яких можна запідозрити позицію Р. Іваничука, глибоко співзвучні з переконанням Ж. Пуле. «Я» автора в тексті вже не належить лише собі, адже

¹ Корнійчук В. Образ Івана Франка у романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука // Українське літературознавство. 2008. Вип. 70. С. 230–237, 232–234.

² Сиротюк М. Й. Український радянський історичний роман (Проблема історичної та художньої правди). Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1962. С. 37.

³ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 241.

⁴ Там само. С. 346.

⁵ Там само. С. 418.

⁶ Зубрицька М. Номо legends : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. С. 33.

⁷ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 418.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



воно «постає перед нами в нас», стає частиною мого ментального світу: «Коли я читаю Бодлера чи Расіна, то це справді Бодлер чи Расін мислить, відчуває у мені, дозволяє собі бути відчитаним через мене»¹. Однак Бодлер, Расін, Франко чи Іваничук у такому разі – вже не біографічний автор, а суб'єкт свідомості, що існує у творі, а тому набуває значення через читача.

«Автор» у «Шрамах на скалі» визнає таку співтворчість реципієнта. Найімовірніше, саме у зв'язку з бажанням забезпечити читачеві поле для домислювання ні наратори, ні персонажі роману ніде не вказують, який саме текст Франкові учні планували вигравірувати на тустанській скелі, хоча, за спостереженням В. Корнійчука, у тижневику «Неділя» була згадка про те, що скульптор О. Майданюк вирізав слова із «Заповіту» Т. Шевченка: «Вставляйте, кайдани порвіть!»². Історико-культурний факт перетворюється на легенду, чи навіть загадку, в процесі розшифрування якої кожен із читачів моделює свій варіант ословлення ментального світу Франкових сучасників, а сам автор порушує низку філософських питань, над якими замислювалися митці різних епох.

Постаті митців, до яких в окремих розділах чи фрагментах роману звертається автор, дозволяють простежити відмінні жанрові коди, що працюють у творі. Співець *Митуса* постає у романі насамперед як символічна постать. Біографічні факти, за винятком одруження Митуси із Зореславою, його конфлікту з Данилом Галицьким та переходу співця на службу до перемишльського єпископа Антонія, автора мало цікавлять – ні на рівні реконструювання історичних відомостей, ні на рівні художнього вимислу. Під час болохівського погрому Данило Галицький, придушуючи бунт бояр, завдав шкоди народові, тому Митуса відмовляється не лише прославляти князя, а й визнавати його владу та авторитет. Цим самим співець мимоволі сприяє розбрату, який провокують зрадливі бояри та єпископи, а отже, ослабленню галицької землі в часи ординської загрози.

Митуса, з одного боку, репрезентує давню епоху, внаслідок чого у творі є чітким жанровий код історичного роману, а з іншого – імпульсом до відчитування твору з *параболічної перспективи*. Завдяки співцеві в романі порушена проблема конфлікту/діалогу між митцем і володарем, свободи духу і відносності самого поняття «свобода». Пісня повинна сама зродитися для прослави володаря, бо інакше митець перетворюється на придворного поета, однак відкритим є питання, чи може бути митець абсолютно вільним: «Від чого ти вільний: від своєї землі, від ординської загрози чи, може, від роду свого?»³.

¹ Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. New York; London : W. W. Norton&Company, 2001. P. 1320–1333, 1324.

² Корнійчук В. Образ Івана Франка у романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука // Українське літературознавство. 2008. Вип. 70. С. 230–237, 232.

³ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 266.



Опозиція «митець–володар» актуальна не лише для княжих часів. Реконструюючи/домислюючи біографічні факти, пов'язані з Франком, автор прописує історію його зустрічі з Карлом Францом Йосифом у Коломиї, під час якої письменник не приховує обурення щодо розсипання мідяків, що їх доведені до злиднів люди визбирують, повзаючи по землі. Франко нагадує архікнязеві про Данила і Митусу, залишаючи за народом право в історичному майбутньому вирішувати, хто з них мав рацію, як і розсудити свої протистояння з владними колами. У зв'язку з повторюваністю згаданої проблеми в різних епохах «позви Данила і Митуси залишаться для нащадків не фактом далекого минулого <...> а радше чимось подібним до притчі <...>»¹, а поява на сторінках романів вічних образів, зокрема Митуси, – «це завжди знак перенесення на інший смисловий рівень, де історія та долі персонажів починають звучати не лише як минувшина, але і як вічність»².

Фрагменти наративу, в яких головними є постаті **Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Яцкова чи скрипаля-художника Івана Косинюка**, мають іншу логіку побудови, завдяки якій вони сприймаються як *сконденсовані версії романів про митця*. Через окремі штрихи, що відсилають до впізнаваних *біографічних фактів*, автор реконструює важливі етапи життєвого шляху і *творчої*, а також *символічної біографії* митців.

У романі згадана відома історія про загублені у криниці ключі і символічну боротьбу малолітнього Франка з громовим велетнем; про хворобу, яка роками знесилювала тіло і гартувала дух митця; про матеріальні труднощі та сімейні клопоти в родині Франків; про літературну та громадську діяльність Івана Франка та Василя Стефаника. Життєва історія Лесі Українки репрезентована через боротьбу письменниці з тяжкою хворобою, що стає передумовою відкриття нового простору (південних країн) і спонукає по-філософськи ставитися до смерті. Автора роману цікавлять зустрічі та дискусії літераторів (зокрема в Криворівні); життєві миті, що спровокували появу важливих літературних творів; переживання митців щодо доленосних рішень і вчинків (страждання Михайла Яцкова через оголошений йому бойкот, спровокований дозволом на публікацію колабораціоністської газети).

Заслугує на увагу історія реемігранта Івана Косинюка, біографія якого нагадує життєпис наближеного до молодомузівців скрипаля-художника Івана Косиніна, але який водночас, з огляду на зміну прізвища у

¹ Ільницький М. М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. С. 178.

² Федорак Н. «Вічні» образи в інтерпретації Романа Іваничука // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / гол. ред. М. Литвин. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 782–786, 783.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



творі, є збірним образом, що репрезентує становлення митця. Дивакуватий парубок із села Трійці потрапляє до Америки, де, попри численні злигодні і поневіряння, вдосконалює свій малярський і музичний талант, а згодом повертається на батьківщину. На шляху творчого зростання (а згодом деградації) митця – знайомство зі Стефаніком; смерть матері під час тривалої дороги емігрантів до Америки; боротьба за виживання і випадкова зустріч із професором мистецького коледжу в Нью-Йорку; дружба з Адамом Коцком, який спонукає митця усвідомити власну ідентичність; неоднозначне становище Косинюка серед молодомузівців, які так і не визнали його своїм. Не знайшовши належного діалогу з культурно-мистецьким середовищем і зневірившись у власному таланті, Косинюк втрачає натхнення до творчості, а після загибелі Коцка, що був *«Івановою совістю»*, митець *«опустився на дно»*¹.

Автор «Шрамів на скалі» окремими штрихами окреслив *інтимне життя* своїх персонажів: скільки разів Франкові «являлася любов» – тричі чи частіше? Наратор припускав, що насправді письменник кохав лише Ольгу Рошкевич, а може, навіть не її саму, *«тільки мрію про неї»*². Усі найкращі поезії Франко присвячував *«усім, тільки не дружині»*, хоча *«а може, тільки їй?»*³. «Автор» усвідомлював, що царина почуттів та переживань людини залишається недосяжною для сторонніх. Реконструюючи «енергію мислення» попередників, він натякає на можливі глибокі стосунки між Стефаніком і артисткою Вандою Патковською, однак розвиток цієї сюжетної лінії не має продовження. Навіть Адріана, яка просить «Автора» оприсутнити невідоме з життя митців, переконана, що інтимних взаємин торкатися не варто: *«якщо вони й були, то належали тільки їм самим»*⁴.

Р. Іваничука цікавить не так приватне життя митців, як їхнє існування поруч із однопдумцями й опонентами, тобто *інтелектуально-мистецьке середовище*. Розповідь про Франка містить відомості про історію з університетською кафедрою, негативний досвід під час виборів до парламенту, переслідування й ув'язнення за політичні переконання, складні стосунки з поляками після публікації статті «Поет зради». У фрагменті, присвяченому Лесі Українці, акцентовано на її творчому діалозі з І. Франком, дискусіях із В. Гнатюком щодо співпраці галичан і наддніпрянців, конфлікті з І. Трушем з приводу Лесиноного портрету, на виняткових взаєминах з О. Кобилянською. Звернення до постаті В. Стефаніка дає змогу Р. Іваничукові актуалізувати діалог українських модерністів із молодополяками (С. Пшибишевським, К. Тетмаєром, Я. Каспровичем) та розгорнути дискусії щодо сутності мистецтва.

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 408–409.

² Там само. С. 285.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 269.



Особливо відчутним мистецьке середовище є в розділах, присвячених Франкові, Яцкову і художникові-скрипалеві Косинюку. Саме з цими персонажами пов'язані спроби Р. Іваничука реконструювати у творі розмови, що відбувалися у кав'ярні «Монополь». Дискусії між митцями охоплюють широкий спектр проблем: еміграція значної частини українців до Америки, визрівання українського університету у Львові, здатність сучасників розуміти й визнавати модерне мистецтво – чи це будуть картини Косинюка, в яких є «щось від Сезанна»¹, чи поезії П. Карманського і В. Пачовського, чи новели М. Яцкова, які не завжди сприймали навіть видатні митці (І. Франко й І. Труш).

Несприйняття творчості молодих митців могло бути зумовлене окремими невдалими текстами, а іноді – відмінністю підходів до сутності мистецтва. Наприклад, критичним заувагам І. Труша, висловленим у статті «З області нашої нової літератури», М. Яцків у романі протиставляє власну позицію: «<...> ви по-дитячому конкретно бачите світ, а я намагаюся узагальнити бачене – піднятися від арифметики до алгебри <...> чи ви хоч раз, спостерігаючи політ журавлів, бачили, як незримі потоки повітря підносять їх увись? Мабуть, ні. Ви вмієте зарисувати помах крил, а тих інших сил <...> не помічаєте»². Водночас молодомузівці захоплюються працездатністю і рівнем різножанрових творів Франка. Тому, провівши метра додому після конфліктної ситуації в кав'ярні, Яцків доходить висновку про марність усіх мистецтвознавчих суперечок: «кожен по-своєму прагнув вирватися <...> на сонячні лави чистого мистецтва», але «другого Франка не буде»³.

Мистецьке середовище початку ХХ ст. для Р. Іваничука важливіше від життєвих і творчих історій окремих митців. За спостереженням М. Слабошпицького, в дослідженнях з'являлися навіть застереження, що «надто багато автор приділяє уваги віддаленим від Франка епізодам»⁴, однак насправді інтенція автора – «не художня реставрація біографії Франка, а роман з його часів»⁵. «Шрами на скалі» – твір, у якому можна побачити «зміну дистанцій», «нові призми бачення героя» чи пропозицію гіпотетичного мислення: «А що було б, якби?..»⁶. Створюючи образи митців у романі «Шрами на скалі», Р. Іваничук виокремлює з їхніх біографій найважливіші епізоди, які дають змогу порушити низку фундаментальних проблем.

Зокрема, автор торкається проблеми *психології творчості*, прописує сюжети відомих творів як окремі історії, що спонукали митців взятися за

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 247.

² Там само. С. 365.

³ Там само. С. 386.

⁴ Слабошпицький М. Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1989. С. 121.

⁵ Там само. С. 116.

⁶ Там само. С. 118.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



перо. Косинюк уже в дитинстві вугіллям малював своїх односельчан із Трійці «з видовженими обличчями та великими страдницькими очима», так що «при портретній схожості люди ставали подібними до святих на стародавніх іконах»¹. У мареннях і спогадах раз у раз біля митця товпилися обличчя, домагаючись втілення на полотні. Світ безперервно пропонував йому несподівані образи і звуки для інтерпретації: втомлені селяни, фабричні димарі, колії й локомотиви, «людсько-котячо-поліцейський содом»² у Нью-Йорку, ритмомелодика українських народних пісень і негритянські тужливі мелодії. Щоправда, художник-скрипаль не мав достатньої сили «оберегти спійману красу від повсякденного бруду»³, як і себе самого – від озлобленості супроти світу і втрати власної ідентичності.

Василя Стефаника автор змушує перетнутися на сторінках роману з селянами, які згодом стануть прототипами персонажів у новелі «Камінний хрест», чи зустріти старшу доньку троїцького бідаря, що, збожеволівши від голоду і безнадії, втопив у ріці свою молодшу дівчинку. Під враженням письменник упродовж ночі створив «Новину». Подібно до біографічного автора, Стефаник-персонаж підбирає «різець», щоб показати міць і красу, приховані в дорогоцінному «мармурі» свого народу⁴.

Михайло Яцків прагне створювати «нереальну реальність, в якій панує лише всесвітнє – біль, краса, страх, сум, фатум – і не існує нічого конкретного»⁵. Він одержимий ідеєю написати новелу про дівчину, одна щока якої старіє, нагадуючи про життєві незгоди, а інша, обпечена змолоду вогнем, залишається молодою, зберігаючи пам'ять про колишню вроду. Ця новела мала стати твором про «рубець роздвоєння»⁶ у власній душі, але тема складна, і матеріал чинить опір. Зрештою, як міркує Яцків-персонаж, критик навіть не підозрює, «які гори шлаку вергає письменник, поки знайде чистий метал людського слова»: «деколи проростає зело з мертвого піску»⁷.

Леся Українка в листі-містифікації до Франка згадує про свій душевний стан у ніч написання «Одержимої», і дуже добре розуміє, які настрої могли передувати Франковим поетичним рядкам «Се ми твої невродженії діти... се ми твої невиспівані співи». Такі митці, як Франко, прагнуть стати провідниками для народу, але на них, як ні на кого іншого, можна спроектувати слова Міріам із «Одержимої»: «Яка ж то кара Месією, що світ рятує, бути!»⁸. У романі «Шрами на скалі» Франко, якого часто називають «Мойсеєм українського народу», тобто теж, у певному розумінні «Месією»,

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 246.

² Там само. С. 339.

³ Там само. С. 312.

⁴ Там само. С. 251.

⁵ Там само. С. 371.

⁶ Там само. С. 372.

⁷ Там само. С. 374.

⁸ Там само. С. 305.



своїми роздумами і сумнівами підтверджує складність шляху «обраних» особистостей: *«Я мурував дім, та чи міцні підвалини заклав?<...> чи маю право стати на звіт перед усім народом як його вчитель?»*¹.

Через спогади і рефлексії Франка Р. Іваничук розкриває передісторію написання поеми «Мойсей» – твору, який став підсумком життя для його автора. Упродовж своєї творчої діяльності митець шукав всеосяжного образу, який утілює би складність взаємин юрби та індивідуальності. У глибині несвідомого лунали звуки грому; поступово виринали у свідомості окремі фрази (*«Степом проходила буря, та в тій бурі не було Єгови...»*²); *«черепи стовчених мрій»*³ стали платою за натхнення і творчий порив. Обравши образ біблійного пророка для втілення свого задуму, письменник шукав «свого» Мойсея – втомленого духовною боротьбою з Датанами й Авіронами, зараженого духом зневіри, але сповненого сили перемагати самого себе.

Водночас автор роману залишає відкритим питання про те, які саме твори увійдуть у канон української літератури і стануть *opus magnum* у спадщині митця. Викликаючи подив і захоплення в літературно-мистецької та наукової спільноти кількістю та якістю написаного, Франко на схилі віку намагається спрогнозувати, який саме твір буде найважливішим і найбільш потрібним для народу – «Мойсей», «Лис Микита», «Абу-Касимові капці», «Зів'яле листя», «На дні», «Література, її завдання і найважливіші ціхи» або «Варлаам і Йоасаф». *«Залізо й дерево, камінь і золото – все це потрібне для будівництва замку»*, але чи можна *«ставити на шальки різні за матеріалом речі в однакових порціях»*?⁴. Для дітей важливе одне, для учених – інше, і, ймовірно, для народу матимуть найбільше значення упорядковані «Апокрифи і легенди з українських рукописів», що відсилають до *«знання минувшини»*⁵.

Прокинувшись від свисту чорного дрозда за вікном і згадуючи слова Річарда Айрона («У пущі» Лесі Українки) про близьку присутність *«янгола смерті»*⁶, Франко відчуває, як наближається до завершення власне життя. Митець намагається переосмислити свій життєвий і творчий шлях, згадує про нездійснені задуми і ненаписані твори, але, зрештою, усвідомлює: він *«встиг до вічного життя додати частку свого подиху <...> спожити краплю меду мудрості, а решту передати людям»*⁷. Те, чого не встиг зробити сам, надолужать майбутні покоління.

Усвідомлення потреби передати *творчу естафету* нащадкам приходиться також до Яцкова, який перед смертю вирішив написати рекомендацію

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 359.

² Там само. С. 434.

³ Там само. С. 435.

⁴ Там само. С. 430.

⁵ Там само. С. 380.

⁶ Там само. С. 445.

⁷ Там само. С. 445.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



«Авторові» (Р. Іваничукові) до Спілки письменників – *«поблагословити нове письменницьке покоління у світ»*¹, подібно до того, як свого часу сам отримав «хрещення» у літературі від Франка. Передчуття смерті спонукає Яцкова переосмислити свої взаємини з молодомузівцями і Франком. Яцків намагається збагнути, чи справедливо О. Луцький прийняв на себе весь удар Франкового гніву і чи правильно поведився сам Франко, який *«не обізвався до Луцького ні разу ласкавим словом»*². На схилі віку митець-новеліст допускав, що, разом з іншими молодомузівцями, був частково винен у занепаді Косинюкового таланту, адже саме вони скористалися гостинністю реемігранта, але легковажно підштовхнули в товариство шахрая. Зрештою, Яцків не може знайти відповіді на питання, чому митці зазвичай живуть *«з талантом, як прокляттям»*³.

Митці володіють даром особливого погляду на світ, але водночас залишаються людьми, яким властиве прагнення *бути почутими*. Іван Косинюк повертається з Америки до Львова, бо хоче ошчасливити своїм мистецтвом рідний народ. Якщо в Нью-Йорку власні картини приносили Косинюкові прибуток і визнання, то в себе на батьківщині люди, не надто обізнані з творчістю Сезанна, Пікассо чи Пимоненка, не сприймають його творчості: *«А то що за ломаччя росте на тій потрісканій землі? Як будяки, то най знаю, що то будяки, а коли бульба – то бульба...»*⁴; чому козак *«замовк, зажурився і на спис похилився <...> а мав би махати шаблею й витинати гопака»*⁵. Косинюк дорікає народові за те, що став зневіреним митцем, вуличним скрипалем без імені, однак поступово усвідомлює глибшу суть своєї проблеми: *«Ти захотів негайного визнання свого таланту, а воно деколи приходить доволі пізно <...> не всі готові сприйняти твою творчість <...> Чи ти навчив когось, чи поділився з кимось набутими знаннями?»*⁶.

Творчий діалог необхідний для визрівання таланту митця, для пошуку нових форм та ідей – незалежно від того, чи це буде середньостатистичний читач, чи досвідчені митці-попередники чи молодші колеги. Тому в романі «Шрами на скалі» Леся Українка, звертаючись до Івана Франка й інших галичан, наголосила: *«Я йшла за Франком <...> чому кожен другий з вас готовий мені нагадати, що якби не ви, то й мене не було б? Чому вам так важко признатися до того, що якби не я, то й ви були б інакші»*⁷.

Апелювання до постатей Франка, Лесі Українки, Стефаника, Яцкова чи молодомузівців у «Шрамах на скалі» не лише трансформує в наратив їхні

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 363.

² Там само. С. 370.

³ Там само. С. 373.

⁴ Там само. С. 401.

⁵ Там само. С. 402.

⁶ Там само. С. 405.

⁷ Там само. С. 305.



переживання, роздуми та життєві події, що забезпечують підґрунтя для наявності ознак роману про митця у творі, а й спонукає автора максимально точно відтворити погляди митців, висловлені в літературно-критичних та наукових публікаціях, відомих поінформованому читачеві. Автор так прагне, щоб відповідні думки, образи чи цитати були впізнаваними в тексті, що переважно вказує на конкретні назви праць, які виконують роль прототекстів для відповідних розділів роману, інколи фіксуючи навіть рік їхньої появи та місце публікації. Такі нарративні стратегії дають підстави простежувати жанрові ознаки **роману-есе** та **романізованої біографії** у творі.

У романі «Шрами на скалі» детально з'ясована історія з приміткою про Данила Галицького, зробленою в повісті Франка «Захар Беркут» на вимогу видавця О. Партицького. Автор реферує гостру полеміку І. Франка з Ю. Романчуком, який обурювався, що *«поет не любить Русі-України»*¹, чи О. Луцьким, актуалізуючи, зокрема, рядки відомої Франкової поезії «О. Лунатикові». Р. Іваничук передає атмосферу взаємин І. Франка і П. Куліша, а також інших представників літературно-наукового середовища, які під час гострих дискусій між двома класиками про українську літературу та історію ставали на один чи другий бік: *«Я не плевав особистої ненависті чи озлоблення до Куліша, навіть тоді, коли він, не згадуючи прізвища, обізвав мене у своїй “Крашанці” літературним гайдамакою <...> видав його переклади Шекспіра<...>»,* але він *«в один голос із Сенкевичем висміював нашу історію, називаючи козацькі літописи й думи вигадками сліпих п'яних кобзарів»*².

У романі «Шрами на скалі» згадані й інші проблемні питання, через які І. Франко дискутував зі сучасниками, і ця полеміка часто представлена з такими деталями, які могли б бути корисними для дослідника літературно-критичної діяльності відповідних митців. Наприклад, у листі до Франка Леся Українка акцентувала: *«Я й донині не згодна з вашою статтею “З кінцем року”, надрукованою в “Житті і слові” 1896 року: стільки там специфічно галицького егоцентризму, і я відповіла на неї своєю – “Не так тії вороги, як добрії люди”. Ви <...> не побоялися надрукувати її в журналі разом із своєю відповіддю “Коли не по конях, то хоч по голоблях” <...>»*³.

Подібні формулювання є також у розділах, присвячених Стефаникові, Яцкову та молодомузівцям. Стефаник розповідає своєму невидимому адресатові, що спирався на творчість В. Оркана й К. Тетмаєра, захоплювався С. Пшибишевським, але його програмі символізму протиставив власне кредо – «Моє слово». Новеліст визнає, що, попри відмінність естетичних принципів, саме у Франка «вчився форми», однак подумки дискутує зі своїм великим попередником, зокрема, щодо мови літературного твору.

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 232.

² Там само. С. 288.

³ Там само. С. 299.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



Дискусії Яцкова, Карманського, Косинюка та Франка інколи майже дослівно відтворюють відомі фрази літераторів, відсилаючи, з одного боку, до їхньої художньої творчості, а з іншого – до теоретичних поглядів на літературу та мистецтво. Персонажі згадують про сюжети низки новел М. Яцкова, про Франкову рецензію на альманах молодомузівців «Привезено зілля з трьох гір на весілля» чи збірку В. Пачовського «Розсипані перли», у якій була задекларована ідея чистого мистецтва. Коли Яцків переконує, що головне для молодих літераторів – *«освітлювати довколишнє середовище через внутрішній світ героя»*¹, то Карманський впізнає в цій ідеї міркування самого Франка, який, як персонаж роману «Шрами на скалі», захоплюється письменниками, що *«влязть у душі героїв і висвітлюють їх, мов магічною лампою, зсередини»*². У такий спосіб Р. Іваничук актуалізував основні тези відомої Франкової праці «Старе й нове в сучасній українській літературі».

О. Луцький наполягав, що цілу низку психічних явищ можна змалювати лише за допомогою художніх символів, а не *«позитивістської клітки»*³, як у старшої генерації митців, однак Яцків нагадує, що символів у творах Франка вистачить на всіх письменників молодшого покоління. Вітаючи високопробні зразки модерністської літератури, Франко наголошував, що «біль» у літературі не повинен переростати у песимізм чи неврастенію, а надто безпричинну. Письменник радив молодим митцям читати й Ібсена, і Метерлінка, адже *«література – ліс, де все росте <...>»*⁴, але головне завдання митця – дбати про самотність: *«Вам треба пам'ятати, що кожен сучасний письменник – слов'янин він чи німець, француз чи скандинавець – подібний до дерева, яке своїм корінням впирається якомога глибше й міцніше у рідний національний ґрунт, а своєю кроною поринає в інтернаціональну атмосферу<...>»*⁵. У цих словах поінформований читач може легко впізнати ідеї, висловлені у відомій праці І. Франка «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах».

Прагнення до наукової точності та проникнення у текст «елементів наукового стилю»⁶ дають підставу простежити в «Шрамах на скалі» Р. Іваничука код **інтелектуального роману**. Показово, що інтелектуалами в романі «Шрами на скалі» є не лише митці, а й **учені**, зокрема професор

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 321.

² Там само. С. 334.

³ Там само. С. 329.

⁴ Там само. С. 336.

⁵ Там само. С. 376.

⁶ Городиловська Г. Взаємодія елементів наукового та художнього стилів (на матеріалі історичних творів Р. Іваничука) // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів–Ужгород : Гражда, 2009. С. 196–202, 197.



Грималюк, якого «Автор» визначає як «збірний образ»¹ української професури (М. Драгоманов, І. Горбачевський, І. Зілінський та ін.), що, з огляду на історичні обставини, не могла знайти заслуженого визнання ні на батьківщині, ні за межами власного краю. Особливу увагу в романі привертає Іван Пулюй, який відкрив невидимі промені ще до Рентгена. «Автор» моделює зустріч українського вченого з А. Ейнштейном, у діалозі з яким постає історія винаходу вакуумної лампи та відкриття променів Ікс. Однак міркування про катоди, електроди, кристалики барію чи тверді тіла для Р. Іваничука не є головним предметом зображення. Письменника цікавить проблема українських учених, які потрапляють у казкову ситуацію *«третього затурканого брата, який виявився мудрішим від зарозумілих старших»*². Якщо в казках справедливість торжествує, то в реальному світі «третьому братові» доводиться змиритися, що його винаходи і славу приписують представникам сильніших народів: *«Хто стоїть за вами, рутенцями <...> а за Рентгеном – уся Європа!»*³. Подібна доля спіткала також Миколу Гулака, праця якого «Про четвертий вимір у геометрії» теж випередила чиєсь велике відкриття, однак ученому судилося *«у науці й літературі не залишити жодного сліду»*⁴.

Важливо, що Р. Іваничук не зупиняється на трактуванні проблеми лише в аспекті українських національних інтересів. Розмова Франка, Стефаніка і Грималюка про закони співіснування й перетворення енергії та матерії у природі та суспільстві, зрештою, виходить на філософський рівень: *«Велетенські імперії мандрують у безвість, мов космічні тіла, а в їх притягальному полі метушимося ми, думаючи молекули, які бжають вмістити в собі море вічності й розчиняються в безодні нірвани, щоб потім знову засяяти у новій формі»*⁵.

Інтелектуальний сценарій відчитування роману «Шрами на скалі» забезпечують також **інтертекстуальні елементи**. Інколи Р. Іваничук звертався до *античної культури*. Пригадати мудрість древніх автор спонукав уже епіграфом, що відсилає до філософської поеми Лукреція «Про природу речей». *«Зміна живих поколінь»*, що передають одні одним *«життя смолоскипи»*⁶, засвідчує інтелектуальну та культурну тяглість, значення якої для народу складно переоцінити.

Потужним в аналізованому романі є *біблійний код*. Спустошені ордою у XIII ст. землі наратор описував, актуалізуючи візії старозавітного пророка Ісаї: *«Вийдуть з лісів звірі дикі, і ратаї перестануть співати на нивах, дороги*

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 352.

² Там само. С. 353.

³ Там само. С. 358.

⁴ Там само. С. 353.

⁵ Там само. С. 359.

⁶ Там само. С. 221.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



запустіють, і добре буде тільки мертвим і ненародженим, а горе живим»¹. До Біблії, зокрема до Книги Псалмів, апелюють князь Данило і співець Митуса, відстоюючи кожен свою правду: «Воістину рече безумець у серці своїм, яко ність Бог»² (Пс. 14:1); «рече співець у серці своїм: єсть Бог і єсть він моїм Богом»³. Якщо князь звертається до Біблії як до авторитетного тексту, що забезпечує мудрість для прийдешніх поколінь, то Митуса, визнаючи істинність Святого Письма, проектує його на конкретні ситуації, видозмінюючи висловлювання і перетворюючи цитати на алюзії.

До біблійних, зокрема євангельських, мотивів автор також апелює, осмислюючи складні взаємини митців на зламі XIX і XX ст. О. Луцький любив І. Франка, але егоїстично, «як Юда Христа»; хотів перевірити Франкову реакцію на свої вчинки, мов Тома, що потребував торкнутися Христових ран, однак «рани бризнули кров'ю на невірного, залишивши на обличчі незмиті плями»⁴. Інших молодомузівців автор теж не виправдовує: прагнучи залишитись «чистими», вони повтікали, мов апостоли в Гетсиманському саду. Р. Іваничукові не ідеться про творення «німбів» довкола митців. Франко-персонаж неодноразово акцентував, що і з ним, і з Кулішем, і з Шевченком можна і треба полемізувати. Класики та їхні ідеї – не володарі абсолютної істини, «не релігія, яку треба без сумнівів сповідувати»⁵. Біблійні мотиви в цьому контексті лише вписують конкретні події у вимір вічності.

Діалог зі Святим Письмом у романі «Шрами на скалі» має також опосередкований характер. Пророк Мойсей, що став утіленням філософської та громадянської позиції І. Франка, цікавив Р. Іваничука не лише в контексті старозавітного П'ятикнижжя, а насамперед як персонаж Франкової поеми «Мойсей» та низки творів візуального мистецтва. Побачена в Народному домі картина К. Устияновича «Мойсей», розписи Сандро Ботічеллі «Мойсей на Хориві» та «Покарання Датана й Авірона», скульптурна фігура Мойсея у виконанні Мікеланджело, якими І. Франко захоплюється в Римі, присутні в романі як «екфразис», що передбачає і «словесний опис творів візуальних мистецтв», і «естетичну оцінку мистецького об'єкта»⁶. Мойсей у К. Устияновича – «незламної волі старець, освітлений сонячним промінням»⁷, який твердо ступає кам'янистою дорогою. Мойсей у Мікеланджело – «жива людина титанічної сили й непогамовної енергії», що «сидить на

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 225.

² Там само. С. 343.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 370.

⁵ Там само. С. 346.

⁶ Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. С. 51.

⁷ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 437.



низькому п'єдесталі в благородній величавій простоті»¹. Водночас Франко-персонаж полемізує з цими мистецькими текстами. У творах попередників письменникові бракує «печаті труду» на Мойсеевім чолі, спині, похиленої від довгого й тяжкого шляху, «змійного сичання» Датана й Авірона, зрештою, сумніву, який опановує людину в процесі виконання покладеної місії – вести за собою народ.

До інтермедіальної перспективи відчитування роману «Шрами на скалі» спонукає також картина М. Реріха «Снігова гряда», яка стає лейтмотивом твору. Спершу карпатські краєвиди біля Тустанської фортеці нагадують «Авторові» «*фіолетову окрайку*»² на Реріховому полотні. Згодом весь світ йому здається реріхівським, і йдеться не лише про монументальність гір чи майстерну колористику картин тибетського циклу, а й про візуально втілену в образах мандрівника, що прямує до неприступних вершин, і його провідника глибоку філософію: «*Якщо ти готовий іти туди, то я тобі не потрібний, якщо ж ні – не зможу допомогти*»³. Зрештою, картина асоціюється «Авторові» з таємницею буття «*усього довкола суцього*»⁴.

Р. Іваничук також вдається до інтертекстів, що відсилають до фольклору (відтворення дійства, в якому селяни виганяють русалку з жита⁵) та художньої літератури. Переважно автор пропонував діалог із творами тих письменників, які стали персонажами роману «Шрами на скалі», зокрема з текстами І. Франка. М. Яцків услід за І. Франком замислюється над тим, «*як багато важить слово...*»⁶. Зневірений Косинюк порівнює себе з героєм ліричної драми «Зів'яле листя» та згадує рефрен «*Фантастичні думи. Фантастичні мрії...*»⁷ із поезії «Якби знав я чари, що спиняють хмари...». Надаючи параболічного звучання романові, автор звертається також до притч, які І. Франко актуалізував у своїй творчості. Давньохристиянська притча про сліпого і кривого введена в контекст історії з публікацією у «Ділі» критичного відгуку І. Труша про творчість М. Яцкова. Особливу роль відіграє притча про те, як дерева обирали собі вождя: ще в поемі «Мойсей» цей «текст у тексті» забезпечив підґрунтя для символічної інтерпретації образу терну – «*колючого, жорсткого й відданого народові*»⁸ вождя.

Зрідка в романі «Шрами на скалі» простежується діалог із філософськими ідеями представників західноєвропейської світової літератури. Слова барокового поета XVII ст. Джона Донна – «*від смерті кожної людини малію*

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 439.

² Там само. С. 223.

³ Там само. С. 231.

⁴ Там само. С. 411.

⁵ Там само. С. 309.

⁶ Там само. С. 375.

⁷ Там само. С. 388.

⁸ Там само. С. 261.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



і я»¹ – розгортаються у філософські роздуми про те, чи справді відбувається «змаління» людства внаслідок фізичної смерті геніїв, чи, навпаки, такої миті відходять у небуття їхні людські слабкості, а утверджується продукт мислення і творчості. Водночас виникає питання, чи не дрібніємо ми, коли «вишукуємо в людях, які відійшли, лише потрібні нам ідеї, а забуваємо про їх звичайну земну людськість»².

Філософські ідеї – один з основних прийомів інтелектуалізації тексту Р. Іваничука. Рефлексії персонажів не лише привертають увагу до низки проблем, а й залишають їх відкритими, спонукаючи читача шукати власну перспективу бачення. Найчастіше дослідники згадували у цьому контексті вічний конфлікт між *володарем і митцем*. Данило Галицький спершу сповідує братолюбні заповіді Володимира Мономаха, але бояри і народ сприймають це як слабкість, плетуть інтриги і цим ослаблюють державу. Князь вдається до придушення бунту, але в такий спосіб налаштовує проти себе талановитого співця. Через увесь роман «Шрами на скалі» автор проводить сумнів, чи були підстави для смертної кари Митуси, чи доречним є бажання Зореслави помститися за смерть чоловіка, чи перемогти має прощення і милосердя, яке залишає суд Богові і народній пам'яті. І князь, і митець – це передусім люди, що переживають суперечливі почуття і можуть «більше злого вчинити, прагнучи творити добро»³. Вони не завжди здатні правильно визначити, «що є мірилом добра і зла – мистецтво чи закон?»⁴. Як мають поводитися володар і митець під час загрози для держави – питання, на які шукатиме відповіді не одне покоління, тому в романі воно актуальне і для Данила Галицького, і для І. Франка, і для «Автора».

У «Шрамах на скалі» персонажі розмірковують також над *призначенням мистецтва*. С. Пшибишевський наполягав, що справжнє мистецтво не служить жодній ідеї: «Ви хочете надати мистецтву певної мети. А воно мети не має жодної, мистецтво саме собою – мета, абсолют»⁵. Польський літератор вибудовував свій храм мистецтва, який, однак, на переконання інших митців, залишається «храмом без Бога»⁶. В. Стефаник, як і І. Франко, не сприймає ідеї про абстрактний біль чи красу: «безплотна душа болу не знає», і важливо збагнути, «в якому тілі душі болісніше живеться»⁷. Якщо С. Пшибишевський закликає зображати не полководців, а митців, то «Автора» цікавлять шпільмани і бояни – тобто митці, але ті, які надихали військо своїми піснями і не цуралися викликів, що їх несла із собою епоха. Власне,

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 412.

² Там само.

³ Там само. С. 416.

⁴ Там само. С. 342.

⁵ Там само. С. 258.

⁶ Там само. С. 256.

⁷ Там само. С. 258.



взаємодія мистецтва і військової сили у творчості Р. Іваничука закладає основи відомої авторської філософії «меча і мислі».

За допомогою митців автор порушив питання про *роль видатної особистості*, яка здатна увібрати в себе «загальний фермент», але «перетворити бродіння на вищий продукт»¹ спроможна лише тоді, коли має відповідне оточення. Професор Грималюк, фахівець з електротехніки, упевнений, що середовище важливе, однак головною є все-таки сила особистості: «Якщо волоконце слабке, жарівка світить недовго»². Такі асоціації між законами фізики і ситуацією в культурі інтелектуали в романі «Шрами на скалі» не завжди поділяють. «Епоха народжує особистості» та «особистості теж формують епоху»³ – це тези, які насправді є взаємодоповнювальними. На думку Франка-персонажа, І. Вагилевич і М. Шашкевич знали не менше від нього, але через брак інтелектуального середовища «були голосом, що волає в пустелі»⁴. Їхні справи стали фундаментом для діяльності митців та вчених на зламі XIX і XX ст., а вже від цього покоління переймуть естафету інтелектуали нової епохи. У цьому полягає *вічний закон життя*, який вказує на обмеженість людських можливостей, але водночас рятує від страху перед небуттям. Тому Леся Українка в романі «*повірила старому Овідієві, що над незмінною рікою життя у безперервному оновленні вічно існують народжені нею розмаїті форми <...>*»⁵.

Порушені в романі філософські проблеми Р. Іваничук не розв'язує остаточно. Адріана звинувачує «Автора» в тому, що він, подібно до Пилата, «умиває руки», однак «Автор» аргументує свою позицію. Прокуратор Юдеї дав право юрбі «*милувати або розпинати*», тобто діяти згідно зі своєю совістю. Мотивація дій письменника схожа: «*Чому я маю вам накидати своє рішення, коли у вас є власний розум? Я таки не маю права диктувати вам своїх уподобань, бо вони можуть бути помилкові. Самі вирішуйте і тим покажете, хто ви. Література виховує не приписами, а спонукуваннями до думання*»⁶.

Відсутність однозначних істин, відмова від моралізаторської авторської позиції, творення простору для філософського сумніву щодо фундаментальних проблем людського існування дають підстави трактувати роман Р. Іваничука «Шрами на скалі» як «*мислячий історичний роман*», у якому органічно поєднані ознаки історичної та інтелектуальної прози. Персонажі-інтелектуали, насамперед митці, в романі представляють три історичні епохи, що свідчить про наявність ознак «роману зв'язку часів». Актуалізація

¹ Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. С. 280.

² Там само. С. 282.

³ Там само. С. 280.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 297.

⁶ Там само. С. 346.

5.3. Жанротворча функція образу митця в романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука



біографічних фактів із життя митців, що репрезентують різні мистецькі сфери й покоління, творення їхньої символічної автобіографії, занурення у сферу психології творчості, реконструювання мистецького середовища зламу століть, переосмислення поглядів митців, увага до ідентичності творчої особистості та її зв'язків із власним текстом і читацькою спільнотою засвідчує наявність у «Шрамах на скалі» жанрового коду роману про митця. Стиль відтворення літературно-критичних публікацій та епістолярію письменників, що стали персонажами Р. Іваничука, споріднює аналізований твір з романом-есе та романізованою біографією. Образ інтелектуала (митця та вченого), риси наукового письма, інтертекстуальна поетика твору та філософські рефлексії, присвячені конфліктові/діалогові володаря і митця, сутності та призначення мистецтва, взаємодії видатної особистості та культурного середовища, вічним законам буття людини і світу дають підстави простежити в «Шрамах на скалі» жанрові ознаки інтелектуального роману.

Жанрова дифузія виявляє не лише особливий підхід Р. Іваничука до історичного роману, а й демонструє, що письменникові було надто тісно в рамках історичної прози. Окрім минулих епох, його цікавила низка філософських питань, зокрема філософія історії та творчої особистості, здатної визначати для цієї історії нові траєкторії руху.



5.4. Нова словесність: “Словник війни”

Остапа Сливинського

у перспективі літературної антропології

Дослідники вже звернули увагу на те, що з часу повномасштабного російського вторгнення в Україну російсько-українська війна має підстави стати однією з найбільш ословлених подій нашої історії. Зокрема, це зумовлено й розвитком технологій, які дають змогу будь-якому учасникові чи свідкові творити й фіксувати текст безпосередньо в процесі подій. Слід, однак, зауважити, що теперішня літературна ситуація почала формуватися не від 24 лютого 2022 р., а з часу Майдану (Революції гідності) і російського вторгнення 2014 р. Тож українська література ввійшла в 2022 р. не тільки з технологічним оснащенням, а й із тривалим досвідом взаємодії з травматичною дійсністю. Література Майдану і початку війни, що поставала в принципово нових умовах прямого насильства, засвідчила глибинні зміни, які відбувалися з художнім мовленням: від втрати самої здатності промовляти, через напрацювання нової поетики голосу й тіла, через дослівність як відновлення зв'язку між словом і реальністю та відмову від метафори на користь метонімії – до формування нового уявлення про літературу. Ці зміни мали спільнотний характер – відбувалися як наскрізний процес, не обмежений творчістю одного автора, й виразно простежувалися на прикладі численних збірок та антологій. Саме у такий спосіб формувався цілісний текст революції та війни в умовах, коли кожне конкретне висловлювання поставало як пряме свідчення про ураження – принципово неповне, уривчасте і перерване¹.

Зміни, які відбуваються сьогодні в українській літературі, суголосні також із глобальними процесами перегляду самого поняття літератури, її наповнення, внутрішньої ієрархії, комунікативної природи тощо. Саме це поняття має власну історію й увійшло до загального вжитку в західній науковій традиції щойно в XVIII ст., засвідчивши таким чином зміну уявлень про корпус текстів, які належать до окремого словесного мистецтва, попри численні структурні й функціональні відмінності між ними. Процес критичної рефлексії й уточнення об'єднаних критеріїв, визначальних для колективних уявлень про літературу, тривав також протягом наступних століть, аж до проголошення її відрубності від філософії, теології, історії та психології на початку XX ст., ознаменованого появою й подальшим становленням літературної теорії, яка проголосила своїм першочерговим завданням вивчення літератури як особливої мовленнєвої практики.

¹ Haleta, Olena. *Mined Words: An Un-Imaginable Reality and the Search for a New Language in the Poetry of Maidan // Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes: Essays in Honor of Marko Pavlyshyn* / ed. by A. Achilli, S. Yekelchuk, and D. Yesypenko. Brookline, MA : Academic Studies Press, 2020. P. 618–638.

5.4. Нова словесність: “Словник війни” Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології



Розвиток цього підходу можемо простежити від формалізму до рецептивної естетики й генетичної критики, які початково ґрунтувалися на твердженні Едмунда Гуссерля про мову як об'єктивну реальність, яка існує поза психікою окремих мовців; уявленні Фердинанда де Соссюра про знакову природу мови, де кожен елемент визначається через стосунок з іншими елементами в рамках системи; а також сприйнятих або ж критикованих в середовищі формалістів ідей Олександра Потебні. Однак у 1980-х рр. розгортається широка дискусія щодо вичерпності семіотичного підходу і розгляду літератури виключно як знакового повідомлення, яке вимагає інтерпретації відповідно до встановлених методологічних засад. Це приводить також до чергового перегляду поняття літератури: за словами Девіда Мура, приблизно у цей час «літературознавчі студії втрачають Літературу як дієве поняття, “художність” як виняткову характеристику цього поняття, а також канон як привілейований об'єкт дослідження»¹.

Зокрема, показовою у цьому контексті стала праця Джейн Томпкінс, яка 1986 р. запропонувала поняття «культурної роботи літературного твору», наголосивши у такий спосіб на здатності літературних сюжетів та характерів виконувати роль своєрідних моделей, які допомагають читацьким спільнотам у конкретних історичних обставинах «осмислювати себе, означувати окремі аспекти соціальної реальності, спільні для автора й читачів, драматизувати конфлікти і пропонувати розв'язки»². За такого підходу література розглядається у стосунку до позатекстової реальності, однак не зводиться до її відображення, критики чи коментування, залишаючись насамперед сферою творчої уяви, здатної впливати на загальні уявлення спільноти і на процес колективної самоідентифікації. Слід, однак, зазначити, що Томпкінс обмежує свої спостереження романом кінця XVIII – перших третин XIX ст. з його особливостями побудови характеру й наративу, оминаючи увагою інші літературні жанри як форми реалізації творчої уяви, так само як і особливості їхньої «культурної роботи». Подібно вирізняє роман і Франко Моретті, визнаючи його «великою антропологічною силою, яка перетворила читання на насолоду і заново визначила відчуття реальності, сенс індивідуального існування, сприйняття часу та мови»³.

Таке літературознавче привілеювання роману перегукувалося із зацікавленнями антропологів, які від 1990-х рр. звернули увагу на художні розповідні форми, здатні продукувати описи культурних ситуацій та

¹ Moore, David Chioni. *Anthropology Is Dead, Long Live Anthro(a)pology: Poststructuralism, Literary Studies, and Anthropology's "Nervous Present"* // *Journal of Anthropological Research*. 1994. Vol. 50, No. 4. P. 345–365, 359.

² Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860*. Oxford : Oxford University Press, 1986. P. 200.

³ *The Novel*. Vol. 1: *History, Geography, and Culture* / ed. by F. Moretti. Princeton : Princeton University Press, 2006.



спільнот, називати й осмислювати їх, а також встановлювати зв'язки між окремими явищами та процесами¹. У центрі таких зацікавлень закономірно опинялися реалістичні романи XIX ст. у дусі «соціального реалізму»², побудовані за принципом міметизму³. Така вибірковість, однак, сьогодні не видається виправданою: натомість все частіше виникає питання про особливі виражальні можливості різних літературних жанрів, чи навіть зумовленість виражальної форми самою структурою досвіду, який – що важливо – включає також саморозуміння й самоідентифікацію суб'єкта. У ролі такого суб'єкта виступає не тільки читач, а й автор як культурна постать, впізнавана й визнана в межах культурної спільноти. Власне, формування колективних уявлень про автора й читача як особливі культурні ролі, пов'язані певним типом стосунків, є в основі сучасного уявлення про літературу як художнє індивідуалізоване висловлювання, на чому наголошував Даніель Фабр у розмові з Павлом Родаком⁴. Ці стосунки однак підлягають постійному переглядові, аж до проблематизації уявлень про літературу через появу й поширення нових способів висловлювання, зумовлених новими обставинами письма.

Подібні зміни від 1990-х рр. стали об'єктом дослідження літературної антропології⁵, яка уможлиблює розгляд художньої літератури як особливої культурної дії, спрямованої до колективної та особистої ідентифікації. Відповідна методологічна перспектива формувалася насамперед у працях Вольфганга Ізера⁶, Фернандо Поятеса⁷, Філіпа Денніса і Вендела Айкока⁸, Джонатана Голла і Акбара Аббаса⁹, Доріс Бахманн-Медік¹⁰, Денніса Сумари¹¹,

¹ Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology / ed. by M. Cohen. Lanham : Lexington Books. 2013. 285 p. ; A Literary Anthropology of Migration and Belonging. Roots, Routes, and Rhizomes / ed. by C. Fagerlid, M. A. Tisdell. New York : Palgrave Macmillan, 2020.

² Craith, Nic Máiréad; Fournier, Sebastian. Literary Anthropology: The Subdisciplinary Context // Anthropological Journal of European Cultures, 2016, Iss. 25.2. P. 1–8, 3.

³ Rapport, Nigel. The prose and the Passion: Anthropology, Literature, and the Writing of E. M. Foster. Manchester : Manchester University Press, 1994. P. 17.

⁴ Rodak, Paweł. Czy jest antropologia literatury?: Pytanie o początek literatury // Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 2009. № 4 (118). S. 245–258, 246, 248.

⁵ Галета, Олена. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX–початку XXI століття. Київ : Смолоскип, 2015. С. 43–58.

⁶ Iser, Wolfgang. Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1991 ; Iser, Wolfgang. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore : John Hopkins UP, 1989.

⁷ Literary Anthropology: a New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature / ed. F. Poyates. Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins, 1988.

⁸ Literature and Anthropology / ed. P. A. Dennis, W. Aycok. Lubbock : Texas Tech UP, 1989.

⁹ Literature and Anthropology / ed. J. Hall and A. Abbas. Hong Kong : Hong Kong UP, 1986.

¹⁰ Bachmann-Medick, Doris. Kultur als Text: die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

¹¹ Sumara, Dennis J. Creating Commonplaces for Interpretation: Literary Anthropology and Literacy Education Research // Journal of Literacy Research, 2002. Iss. 34, No. 2. P. 237–260.

5.4. Нова словесність: “Словник війни” Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології



Рудольфа Беренса і Рональда Галле¹, а також близьких до них за проблематикою дослідженнях Кліффорда Гірца², Джорджа Маркуса³, Джеймса Кліффорда⁴ та Ганса Ульріха Гумбрехта⁵. За визначенням Найджела Раппорта, поданим в «Oxford bibliographers», літературна антропологія сьогодні є насамперед «дослідженням ролі, яку відіграє література в суспільному житті та індивідуальному досвіді, зокрема в конкретних соціальних, культурних та історичних умовах. Це дослідження включає також питання про те, чим саме є “література”»⁶; за словами дослідника, літературну антропологію можна також розуміти як розгляд різних виражальних жанрів, їхніх історичних особливостей, культурно-ціннісного та соціально-інституційного потенціалу. Таку зміну основного дослідницького питання літературної антропології можна простежити також на прикладі збірника «Сприйняття і дії», упорядники якого наголошують на нових інтерпретаційних можливостях антропологічного підходу, якщо йдеться про аналіз окремих творів, однак справжню його доцільність вбачають у поглибленні розуміння самої літератури⁷.

Розвиваючи запропонований підхід, літературна антропологія з кінця ХХ ст. готова визнати, що «літературна творчість є не лише важливою частиною реального світу, але й ключовим елементом у конфігурації самого світу»⁸. Вона не тільки звертається до літератури, а й розширює уявлення про неї, проблематизуючи межу між професійним письменством і «повсякденним письмом» як особливою соціальною й культурною навичкою⁹.

¹ Historische Anthropologie und Literature: romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft / hrsg. R. Behrens, R. Galle. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1995.

² Geertz, Clifford. A Strange Romance: Anthropology and Literature // Profession, 2003. P. 28–36.

³ Marcus, George E., Fisher, Michael M. J. Anthropology as Cultural Critique. Chicago : Chicago UP, 1986.

⁴ Clifford, James. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge-London : Harvard UP, 1988.

⁵ Gumbrecht, Hans Ulrich. “Literary Anthropology”? Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts: Wolfgang Iser, Spring 2000. URL: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/gumbrecht.html> (18.09.2022) ; Gumbrecht, Hans Ulrich. Potential einer Denkspur: zum Nachlass des Literaturtheoretikers Wolfgang Iser // Iser, Wolfgang. Emergenz. Konstanz : Konstanz UP, 2013. P. 13–17.

⁶ Rapport, Nigel. Literary Anthropology // Oxford Bibliographies Online, 2012. DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0067; URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0067.xml> (18.09.2022).

⁷ Braungart, Wolfgang; Ridder, Klaus; Apel, Friedmar. Literaturanthropologie // Wahrnehmen und Handeln: Perspektiven einer Literaturanthropologie / hrsg. W. Braungart, K. Ridder, F. Apel. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2004. S. 9–18.

⁸ Archetti, Eduardo P. Introduction // Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing / ed. by E. P. Archetti. Oslo : Scandinavian University Press, 1994. P. 11–28, 13.

⁹ The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds / ed. by D. Barton and U. Papen. London : Continuum, 2010.



Гелена Вулфф, зокрема, наголошує на популярності курсів творчого письма, вважаючи, що таке прагнення до усвідомленої текстуалізації й артикуляції у сучасному суспільстві вартує окремої уваги антропологів¹. У передмові до тематичного збірника вона закликає до розуміння літературних жанрів як змінних утворів, залежних від культурного контексту².

Обґрунтовуючи нерозривність та взаємозалежність антропології й літератури, літературна антропологія утверджується сьогодні через «підтримку діалогу між ідеями, діями та текстами» і прагне відкривати «різноманітні виражальні жанри, а також їхні історичні особливості, культурну цінність і їхній зв'язок із соціальними інституціями»³. Якщо в кінці ХХ ст. літературна антропологія тяжіла до так званого «етнокритицизму» (термін Жана-Марі Прівата), який передбачає «аналіз змісту певних творів задля кращого розуміння культурного контексту епохи, до якої належав автор»⁴, то через десятиліття вона значно розширила власний репертуар, аналізуючи не тільки зміст, а й особливості самих способів вираження. На думку Елен Вайлс, у порівняно недавній дискусії про предмет і метод літературної антропології, викликаній публікацією Пола Столлера під промовистою назвою «Що таке літературна антропологія?»⁵, найцікавішим і найобговорюванішим стало визначення її як антропологічного вивчення культурних та творчо-продуктивних практик у ділянці літератури⁶.

Самедотакихмежових,неконвенційних,напершийпогляд,маргіналь-них художніх практик належить проєкт «Словник війни» Остапа Сливинського – поета, літературознавця, перекладача, віце-президента українського ПЕН, який від початку повномасштабного російського вторгнення оприлюднює окремі частини проєкту в соціальних мережах та інтернет-виданнях⁷.

¹ Wulff, Helena. An Anthropological Perspective on Literary Arts in Ireland // *Blackwell Companion to the Anthropology of Europe* / ed. by U. Kockel, M. N. Craith, J. Frykman. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. P. 537–550.

² Wulff, Helena. Introducing the Anthropologist as Writer: Across and Within Genres // *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century* / ed. by H. Wulff. New York: Berghahn Books, 2016. P. 1–18.

³ AL-Gharib, Munirah. A Convergence between Anthropology and Literature: How Reading, Writing, and Ethnography Intertwine // *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*. 2020. Vol. 9, Iss. 5. P. 91–100, 91, 96.

⁴ Craith, Nic Máiréad; Fournier, Sebastian. Literary Anthropology: The Subdisciplinary Context // *Anthropological Journal of European Cultures*, 2016, Iss. 25.2. P. 1–8, 3.

⁵ Stoller, Paul. What is literary anthropology? // *Current Anthropology*, 2015, 56 (1). P. 144–145.

⁶ Wiles, Ellen. Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter // *Ethnography*. 2020, 21(2). P. 280–295.

⁷ Сливинський, Остап. Словник війни // Toledo. [б. д.] URL: https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/4157/n-a (18.09.2022); Сливинський, Остап. Словник війни: від сміття до складу // Читомо. 24 квітня 2022 року. URL: <https://chytomo.com/slovyk-vijny-vid-smittia-do-skladu/> (18.09.2022); Словник війни від українського поета Остапа Сливинського // Marie Claire Ukraine. 20 березня 2022 року. URL: <https://marieclaire.com/ua/words-of-war/>

5.4. Нова словесність: “Словник війни” Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології



«Словник...» складається з невеликих текстових фрагментів – розказаних реальними особами історій, чи навіть ситуацій, які знаходять відображення у мові й фокусуються в одному слові, винесеному в назву фрагмента. Окремі історії переходять із добірки в добірку, тож і покликатися на них доцільно, як на словникові статті – подаючи гасла, а не бібліографічні посилання (принаймні, до появи книжкового видання). Ці уривчасті розповіді складаються з 3–15 речень, іздебільшого вони виразно предметні: *Ведмідь, Зірка, Ванна, Какао, Алича, Квітки...* Як коментує Сливинський, «у мене таке відчуття з початку повномасштабного вторгнення, що реальність дуже насичена. Вона по вінця наповнена переживаннями, емоціями, подіями, новинами, – і там немає місця для уяви. Усе, що можна робити – документувати»¹. На зміну письменницькій уяві приходить увага – вміння слухати й чути, або ж вибирати з потоку мовлення ті епізоди, в яких відбувається саме народження мови, смислове й емоційне наповнення слів, спричинене новою реальністю. Однак робота уяви не припиняється, адже уява — це сама здатність до знакотворення, як вказав свого часу Вольфганг Ізер, додаючи, що це одна з невід’ємних ознак буття людини у світі². Ришард Нич продовжив цю думку, наголошуючи, що література відіграє водночас головну роль у культуротворенні – демонструє процес творення знаків у чистому вигляді³. Однак у «Словнику війни» ця робота відбувається внаслідок не індивідуального зусилля автора, а на рівні цілої спільноти, у висловлюваннях, які, за словами Катерини Єгорушкіної, «є водночас особистими й виходять за межі особистого»⁴.

Жодна окрема історія на момент розповіді не має остаточного завершення, бо й сама реальність позбавлена сталої форми. Однак в оприлюднених добірках виразно помітні наскрізні мотиви, які свідчать про першочергову потребу відбудови зруйнованого світу – з усвідомленням, що

ua/uk/lifestyle/slovník-vijni-vid-ukrayinskogo-poeta-ostapa-slivinskogo_(18.09.2022) ; Словник війни: історії українського спротиву // PEN Ukraine. 22 квітня 2022 року. URL: [https://pen.org.ua/slovník-vijny-korotki-istoriyi-ukrayinskogo-sprotyvu_\(18.09.2022\)](https://pen.org.ua/slovník-vijny-korotki-istoriyi-ukrayinskogo-sprotyvu_(18.09.2022)) ; Slyvynsky, Ostop. A War Vocabulary: Displaced Ukrainians shared fragmented stories of loss, trauma, absurdity / introd. by A. Hickling // Document. 2 June 2022. URL: [https://www.documentjournal.com/2022/06/a-war-vocabulary-aaron-hicklin-ukraine-lviv-kyiv-ostap-slyvynsky/\(18.09.2022\)](https://www.documentjournal.com/2022/06/a-war-vocabulary-aaron-hicklin-ukraine-lviv-kyiv-ostap-slyvynsky/(18.09.2022)).

¹ Гуцалюк, Дора. “Поезія також може бути засобом протидії пропаганді”: поет Остап Сливинський про “Словник війни”, волонтерство й іноземців // Liroom. Липень 2022. URL: [https://liroom.com.ua/books/interview-slyvynskyu-poetry-against-war/\(18.09.2022\)](https://liroom.com.ua/books/interview-slyvynskyu-poetry-against-war/(18.09.2022)).

² Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : John Hopkins UP, 1989. P. 263–264.

³ Нич, Ришард. *Світ Текстусу: постструктуралізм і літературознавство* / перекл. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. С. 13.

⁴ Богдан, Олеся. Остап Сливинський: “З війни слова не виходять невинними” // Тиктор медіа. 31 травня 2022 року. URL: [https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskyi-slovník-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwlv-yZriHODf4CmiRlTKTh5cADqRNRlvU4HupQ9A\(18.09.2022\)](https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskyi-slovník-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwlv-yZriHODf4CmiRlTKTh5cADqRNRlvU4HupQ9A(18.09.2022)).



він більше не буде таким, як досі. Найперше, це спроби осмислити природу простору й природу часу. Війна не тільки руйнує реальність – вона спонукає до гострого усвідомлення власної тілесності, зв'язку з місцем, фізичної обмеженості й уразливості. Властиво, війна переkreює простір, позбавляючи людей і речі звичного місця (*Вулиця, Житла, Душ, Автобус, Темріс, Печера, Прага, Весілля*). Водночас незмінним залишається останнє розрізнення – між тілом і річчю, живим тілом і мертвою річчю, людиною й трупом (*Труп, Склад*). Воно, власне, й набуває антропологічної ваги, визначаючи небайдужу людську спільноту. Відчуття часу також змінюється: він більше не ділиться на сумірні одиниці, не обраховується, не проминає у звичному напрямі від минулого до майбутнього (*Календар, Печера*). Доводиться наново запускати найпростіші механізми обчислення (*Числа*) або ж вдаватися до складніших засобів, як-от пам'ять чи фантазія (*Листи, Ведмідь, Радіо*). Не менш важливою людською рисою, крім вміння проживати світ як простір і час, є здатність його відчувати й відгукуватися на нього (*Сонце, Канарка, Тварини, Прощання, Їжа, Алича*). Однак, що важливо, автор проекту не узагальнює, не категоризує й не універсалізує. Навпаки, навіть абстрактні поняття проявляються через безпосередній досвід (*Краса, Любов*) й ситуації особистого вибору (*Життя, Свобода*). Значення слів ще не усталені в мові, не пояснювані іншими словами – тільки персональним одиничним досвідом, відкритим для інших через конкретне висловлювання.

За словами автора, інспірацією до створення «Словника війни» стала книжка Чеслава Мілоша «Світ. Наївні вірші», написана під час Другої світової війни. Як вказує Сливинський, «письмо було для Мілоша способом вижити. Зокрема, він створив цикл простих, на перший погляд, віршів “Світ” про різні слова, починаючи з буденних, на зразок: “вікно”, “стежка”, “хвіртка”, “сходи”, – і закінчуючи абстракціями: “віра”, “любов”, “прощання”, “Європа”. Усі вони вимагали нового значення у новій реальності. Я собі подумав, що ми теж по-новому ставимося до слів. Але тексти у “Словнику” писатиму не я, – це будуть історії, які я чую і лише надаю їм певної форми»¹. Власне, у цьому – суттєва відмінність проекту від Мілошевої збірки: він спонукає до перегляду самого поняття авторства, твору як авторського висловлювання, взаємодії між автором і читачем. Автор уподібнюється радше до антрополога, уважного й чулого, який, за висловом Кліффорда Гірца, спостерігає, фіксує й аналізує². Щоправда, новочасний антрополог вслухається не в чужу, а у власну культуру, однак виконує ту саму підставову дію, про яку говорив

¹ Гуцалюк, Дора. “Поезія також може бути засобом протидії пропаганді”: поет Остап Сливинський про “Словник війни”, волонтерство й іноземців // Ligoom. Липень 2022. URL: <https://ligoom.com.ua/books/interview-slyvynskyy-poetry-against-war/> (18.09.2022).

² Гірц, Кліффорд. “Насичений опис”: у пошуках інтерпретативної теорії культури // Інтерпретація культур: вибрані есе / перекл. з англ. Н. Комарва. Київ : Дух і літера, 2001. С. 9–42, 29.

5.4. Нова словесність: “Словник війни” Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології



Гірц, – він пише, тобто завдяки запису перетворює подію екзистенційну на подію наративну. Що більше, до створення словника долучаюся також інші особи, які, підтримуючи ідею Сливинського, збирають і долучають окремі історії. Так, в одній із публікацій згадано Анну Процук, Богдану Романцову, Олександра Моцара та Ларису Денисенко¹, інший перелік доповнюють також імена Євгена Клімакіна, Оксани Курило, Дмитра Ткачука, Станіслава Туріни, Вікторії Черняхівської, Катерини Єгорушкіної, Дзвінки Пінчук, з уточненням, що до презентацій долучалися Катерина Міхаліцина, Павло Коробчук, Олена Степаненко, Борис Херсонський, Гаська Шиян, Олег Коцарев, Анастасія Левкова². Ще в одному переліку до співавторів включено також Аріну Лепетюх і Віолетту Терлигу³. Згадані журналісти, митці, літератори долучають і власні, і почуті історії, остаточно розмиваючи різницю між автором і читачем, дослідником та інформантом, фахівцем і пересічним мовцем. Усі ці різниці втрачають вирішальне значення у зміненій реальності, однак імена мовців збережені в публікаціях, як і місце, де вони проживають чи звідки прибувають, виносячи зі собою власні історії.

Відповідно й загальний текст «Словника війни» не синтагматичний і не ієрархічний – між окремими словами-фрагментами немає встановленої послідовності чи підпорядкування. Цей текст радше калейдоскопічний, аніж наративний, дарма, що складається з окремих історій. Калейдоскоп, як підмітив свого часу ще Вальтер Беньямін, творить картину цілісну й водночас мінливу, поетичну і катастрофічну⁴. Не даремно в одній із публікацій розповіді зі «Словника війни» назвали «болючими й поетичними»⁵. Вони болючі, зокрема, й тому, що складена з фрагментів картина водночас свідчить про руйнування попереднього візерунка. Поетичне (гр. ποιησις) тут можна розуміти за одним із його перших визначень – яке пропонує Платон у «Бенкеті»: це те творче, завдяки чому «відбувається перехід із небуття у буття»⁶. До того ж, це буття специфічно людське, о-мовлене. Водночас окремі «історії» не мають часової протяжності, але вони принципово

¹ Гуцалюк, Дора. “Поезія також може бути засобом протидії пропаганді”: поет Остап Сливинський про “Словник війни”, волонтерство й іноземців // Liroom. Липень 2022. URL: <https://liroom.com.ua/books/interview-slyvynskyu-poetry-against-war/> (18.09.2022).

² Богдан, Олеся. Остап Сливинський: “З війни слова не виходять невинними” // Тиктор медіа. 31 травня 2022 року. URL: <https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskyi-slovnyk-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwlv-yZriHODf4CmiRlTkTH5cADqRNRlvU4HupQ9A> (18.09.2022).

³ Сливинський, Остап. Словник війни: від сміття до складу // Читомо. 24 квітня 2022 року. URL : <https://chytomo.com/slovnyk-vijny-vid-smittia-do-skladu/> (18.09.2022).

⁴ Benjamin, Walter. Central Park // New German Critique. Winter, 1985. No. 34. P. 32–58, 34.

⁵ Ukraine, war vocabulary: conflict also changes the meaning of words // Italian Post. 24 June 2022. URL: <https://www.italianpost.news/ukraine-war-vocabulary-conflict-also-changes-the-meaning-of-words/> (18.09.2022).

⁶ Платон. Бенкет / перекл. з давньогр. і коментарі У. Головач. Львів : Вид-во УКУ, 2005. xliv. С. 71.



поєднувані з іншими історіями, які постають і тривають у межах тієї ж спільноти. Персональні розповіді не підпорядковані загальній композиції, бо годі визначити появу, наростання, кульмінацію чи розв'язок конфлікту в непередбачуваних обставинах. Натомість кожна конкретна історія – це точка максимального напруження, й водночас точка перетворення. Як свідчить Катерина Єгорушкіна, «я прислухаюся до своїх історій та історій людей довкола <...> Шукаю в них ключові точки <...>. Ці точки можуть бути болючими, і саме записування історій сприятиме зціленню, пошуку сенсу, утвердженню в цінностях»¹. Остап Сливинський також говорив про слова як вузли, непрямо вказуючи на їхню здатність єднати, пов'язувати фрагменти зруйнованої реальності, слова і речі: «словник війни – це лише вузли, найсильніші місця розповідей, які мені доводиться чути або читати. Вони зосереджені довкола слів, які ще недавно означали щось інше, не були пов'язані з остаточними речами. З війни слова не виходять невинними»². Авторську працю з пошуку таких слів найкраще видно при порівнянні розлогих історій та рефлексій письменників, розміщених на офіційній сторінці ПЕН, та їхніх коротких уривків, які потрапляють безпосередньо до проекту.

Як автор проекту Сливинський протиставляє «Словник...» пропаганді, яка руйнує мову, її зв'язок із реальністю. Спосіб протистояти їй полягає у відновленні цього зв'язку в поезії, академічному дослідженні, документальній публіцистиці тощо. Що важливо – таке контрмовлення принципово багатоголосе, на відміну від пропаганди, яка має тотальний і тоталітарний характер. Багатоголосся складається з прямих особистих свідчень і в такий спосіб зберігає особистий вимір глобальної події. Цим «Словник війни» почасти нагадує книжки Світлани Алексієвич, які також збудовані з особистих розповідей, які авторка збрала, вибрала, опрацювала й упорядкувала. Присудження Алексієвич Нобелівської премії з літератури 2015 р. спровокувало навіть дискусію, чи можна – й чи варто – вважати літературою такий тип письма. Однак зібрані в них історії так і залишаються приватними, попри те, що сукупно насвітлюють глобальні історичні події та явища. Усі вони розказані з певної часової перспективи, виміряні міркою особистої біографії, мають власний початок і завершення. Тобто кожна з цих подій переживає й оповідає окрема особа, іноді настільки ізольовано й суб'єктивно, що загальна картина набуває шифозоїдального вигляду. «Словник війни» натомість тяжіє до ословлення й осмислення спільної реальності, до відбудови впорядкованого і ціннісно орієнтованого світу

¹ Богдан О. Остап Сливинський: “З війни слова не виходять невинними” // Тиктор медіа. 31 травня 2022 року. URL: <https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskyi-slovyk-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwlv-yZriHODf4CmiRlTkTH5cADqRNRlvU4HupQ9A> (18.09.2022).

² Там само.

5.4. Нова словесність: «Словник війни» Остапа Сливинського у перспективі літературної антропології



з руйнівного хаосу. За словами Єгорушкіної, «війна – це хаос, у тому числі емоційний, смисловий, ціннісний. Смуток, гнів, страх, невпевненість... Емоції дуже інтенсивні, та бракує осмислення. Історії для мене – це спосіб упорядкувати хаос, ословити пільму та світло, які вирують в нас і довкола»¹. Слова закладають підмурівок для цілісного простору спільноти, яка особистими зусиллями створює спільну мову – вчиться говорити наново. Не випадково ілюстраторка майбутнього книжкового видання «Словника...» Надія Кушнір називала зібрані історії пазлами, «які складуться в голові нас самих, наших дітей і всіх навколо в одну велику картину»². В іншій публікації їх називають мостами: «як тільки був побудований перший міст, слово з вуст в уста передавалося з однієї мови до іншої»³. Тут йдеться також про переклад і розширення спільного світу незалежно від мови, якою промовляють і читають: більше важать ті нові значення, яких слова набувають у зміненому світі. Відтак «Словник...» не тільки артикулює спільно пережитий досвід, а й уможливорює розуміння й порозуміння у часі і просторі, стосунок емпатії й солідарності.

«Словник війни» Остапа Сливинського можна було б розглядати на різні способи – зокрема, як приклад все більше поширюваної у після-постмодерні часи документальної поезії (*docupoetry*⁴), яка залучає мовлення інших, аж до відмови від власного художнього обрамлення чи контекстуалізації, коли авторська дія зводиться до представлення вибраного тексту/текстів як художнього, але зі збереженням чіткої вказівки на його документальну природу. Однак такий підхід обмежений аналізом прийому, жанру чи способу висловлювання, тоді як у цьому випадку йдеться про народження слова в умовах, коли література, якою її знали досі, стає неможливою. Якщо зазвичай письменник уявляється як особа, яка творить індивідуалізоване висловлювання за допомогою мови як спільного надбання, то в цьому випадку авторське зусилля полягає у виокремленні спільних слів з одиничних висловлювань. «Словник війни» переносить творче зусилля на рівень мови, підходячи до реальності впритул, проблематизуючи усталені уявлення про авторство і твір, про творця й реципієнта, про індивідуальне і колективне, про відображення і перетворення. Він підважує також стосунки влади, проявом якої зазвичай вважають саму дію письма, генерування

¹ Богдан Олеся. Остап Сливинський: “З війни слова не виходять невинними” // Тиктор медіа. 31 травня 2022 року. URL: <https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskyi-slovyk-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwIv-yZriHODf4CmiRlTkTH5cADqRNrlvU4HupQ9A> (18.09.2022).

² Там само.

³ Ukraine, war vocabulary: conflict also changes the meaning of words // Italian Post. 24 June 2022. URL: <https://www.italianpost.news/ukraine-war-vocabulary-conflict-also-changes-the-meaning-of-words/> (18.09.2022).

⁴ Harrington, Joseph. Docupoetry and archive desire // Jacket2. 2011. Oct. 27. URL: <http://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire> (18.09.2022).



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

тексту, відводячи сприймачеві роль підпорядкованого. Натомість він робить видимим і запотребованим колективне зусилля, не нівелюючи особистість, її одиничність, її закоріненість у простір і час, її емоції та рефлексії. Звісно, цей текст (а таке визначення тут значно доречніше, ніж твір) не заперечує ні авторської поезії, ні роману, ні будь-яких інших форм, у яких відображається й відобразатиметься надалі досвід сьогоденної війни, як і будь-який інший досвід. Але так само, як літературна антропологія визнала літературу самим осердям культури, унаочненням культуротворчих процесів, «Словник війни» розкриває процеси появи «нової словесності» як нової конфігурації творчих практик, покликаних назвати, осмислити та означити новочасну реальність.



5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу

У художній площині сучасної української літератури осмислення постаті Степана Бандери як унікального концепту масової свідомості зараз розгортається на перетині кількох провідних соціогуманітарних площин: культурної антропології, концептуальної історії, студій пам'яті та художньої біографіки, актуалізованої тектонічними зрушеннями в українському суспільстві в XXI ст.

А. Киридон звернув увагу на наступні аспекти, важливі у контексті розмови про нову інтерпретацію постаті Бандери і в художній, і в багатьох позахудожніх реальностях: розвиток пам'яттєвої парадигми в загальному контексті сучасного українського гуманітарного знання; специфіка «розуміння соціальної/культурної пам'яті як процесу постійного розгортання, трансформацій і видозмін»; непередбачуваний, нелінійний характер сприйняття соціальної/культурної пам'яті; мінливість мнемонічних практик, утверджених у культурі періоду великих зрушень і трансформацій; урахування у дослідженнях соціальної/культурної пам'яті таких її рис, як вибіркковість, соціальна (регіональна, національна тощо) диференціація і потенційна конфліктність; інструментальність для політики та роботи з різними соціальними групами¹. Дослідниця для з'ясування загальногуманітарної специфіки роботи з індивідуальною і колективною пам'яттю використовує обґрунтований М. Фуко «концепт гетеротопій» – «загадкових гетерогенних просторів, наділених множинністю змістів», та звертає увагу на їх мінливість, багатошаровість, розриви в часі, переходи, протиставлення реальному світові. Водночас гетеротопії розглядаються не лише як дослідницька інтенція, а і як «спосіб мислення у парадигмі студій пам'яті», і як своєрідна концептуальна метафора пам'яттєвої парадигми².

З огляду на аксіологічну специфіку різних великих регіонів в Україні Я. Верменич парадокс української системи мислення і гуманітарного знання вбачає в тому, що «пошук об'єднавчих доктрин і консенсусного суспільного ідеалу постійно обертався на практиці новими розмежуваннями й розламами», що було спричинено не лише суб'єктивними факторами, а й такими об'єктивними обставинами, як імперський тиск різних держав-метрополій, асиметрія у розвитку і цінностях регіонів, амбівалентність

¹ Киридон А. Студії пам'яті в просторі сучасного гуманітарного знання // Міждисциплінарні гуманітарні студії. STUDIA HISTORIA. Серія: історичні науки. Вип. 3. Київ, 2017. С. 195–206, 197–198.

² Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2016. С. 5–6.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

ціннісних, зокрема зовнішньополітичних, орієнтацій¹. Зауважено інтроверсійну специфіку формування української національної/громадянської ідентичності, яка виявляє відмінність від європейських і неєвропейських держав, а об'єктом прицільної уваги інтелектуальної історії України вважає ідеологію націєтворення й національного самовизначення². Водночас із погляду національного самостановлення і громадянського самоусвідомлення «комплекс ідей у зв'язці «національне/регіональне» упродовж десятиліть знаходився у зоні офіційного замовчування і відвертих фальсифікацій»³, а нинішній інтелектуальній історії належить не лише відкривати нові факти та закономірності, а й спростовувати сфальсифіковані дискурси та прокладати нові маршрути суспільної рецепції тих чи інших історичних подій та персоналій. Водночас «про національну історію, як і про національну ідею чи націоналізм, не можна розмірковувати без певної емоційної налаштованості. Тут ніколи не буде однозначності у підходах: адже і сам історичний досвід реалізації національних ідей, і, особливо, рефлексії щодо нього у різних людей відмінні»⁴.

І. Колесник, обґрунтовуючи принципи і терміносистему концептуальної історії в українському контексті, наголосив, що слід розрізняти глибинні стереотипи мислення історика, які віддзеркалюють колективну історичну свідомість, та специфічні стереотипи, «обумовлені культурними національними лояльностями історика»⁵. Вона звертає увагу і на те, що «у структурах української національної свідомості співіснують ієрархії численних лояльностей і виключної ідентичності»⁶.

Відповідно, перед сучасним українським гуманітарним знанням на тлі аксіологічної ревізії, спричиненої українськими революціями ХХІ ст. і багаторічним опором українців збройній агресії колишньої метрополії, постають кілька основних завдань, сформульованих у цитованих працях: витворення адекватної викликам ХХІ ст. аксіологічної системи, яка матиме дієві механізми впливу на українське суспільство (Я. Верменич); урахування гіпертекстової структури, нелінійності та фрагментарності пам'яті, її довільності у виборах маршрутів спогадів та прогностики

¹ Верменич Я. Національна ідентичність як соціокультурний конструкт: погляд із початку ХХІ століття на проблеми ХХ // Регіональна історія України. Київ, 2017. Вип. 11. С. 9–42, 19.

² Там само. С. 10–11.

³ Верменич Я. Конструювання української ідентичності: національні й регіональні проекти другої половини ХІХ–початку ХХ ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 2016. С. 16.

⁴ Верменич Я. Локально-регіональні рівні вітчизняного наративу // Український історичний журнал. Київ, 2013. № 5. С. 4–23. С. 23.

⁵ Колесник І. Українська історіографія: концептуальна історія. Київ : Інститут історії України НАН України, 2013. С. 132.

⁶ Там само.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



(А. Киридон); створення нового переконливого українського національного/ громадянського нарративу з урахуванням того досвіду, який напрацювали країни Центральної та Східної Європи (І. Колесник).

По суті, дискурсом української історіографії та культури Степан Бандера став лише в ХХІ ст.: безпосередньо в Україні, а не лише в діаспорі, почали з'являтися біографічні нариси і документальні видання, розгорнулися суспільні дискусії та наукові баталії, були опрацьовані раніше закриті архіви, поступово змінювалися програми і підручники з історії України, виникли одиничні художні тексти, які репрезентували дражливий для українського суспільства образ.

До цього ще з середини ХХ ст. маємо видані діаспорою документальні та історіографічні книги, які постійно актуалізували цю постать для світу – але не для України. Вони не мали однозначної спрямованості і трактували постать Бандери по-різному. Так, ще в 1950 р. Б. Михайлюк писав про «бунт Бандери» в середовищі українських націоналістів і стверджував, що власне завдяки цьому само середовище було розколото та демотивовано¹; П. Мірчук у канадському виданні 1961 р. називав Бандеру «символом безкомпромісовості» українства², а Д. Чайковський у книзі 1970 р. презентував його як очільника, натхненника і провідника українського національно-визвольного руху³. Д. Яневський називав цілу плеяду діаспорових дослідників, чиїми зусиллями зібрано й опрацьовано безцінний системний матеріал з історії українського національного опору середини ХХ ст.: Тараса Гунчака, Петра Мірчука, Володимира Косика, Зиновія Книша, Петра Содоля⁴.

Одним із перших українських драматургів, хто ще наприкінці 1980-х рр. почав опрацьовувати образ Степана Бандери, був Ярослав Верещак. У 1991 р. його п'єсу під назвою «Степан Бандера» в Українському національному театрі-студії тернопільського Палацу культури ВАТ «Ватра» поставив місцевий режисер Павло Загребельний, а в 2001 р. під назвою «Проба» – польський режисер Тадеуш Брадецький (того ж року виставу було показано в Італії на MITTELFEST).

Нечисленні українські книги кінця 1990-х-початку 2000-х рр. про Степана Бандеру⁵ уперше явили українському суспільству постать «іншого»

¹ Михайлюк Б. Бунт Бандери (III справлене видання). Canada : На чужині, 1950.

² Мірчук П. Степан Бандера. Символ революційної безкомпромісовості. Хмельницький : Поділля, 1992.

³ Чайковський Д. Степан Бандера: Людина – Борець – Провідник. Нью-Йорк : Друкарня «Луна», 1970.

⁴ Яневський Д. Бандера. Портрет на тлі епохи. Перша спроба наукової біографії. Харків : Фоліо, 2022. С. 105.

⁵ Гордосевич Г. Степан Бандера: людина і міф. Київ : Бібліотека українця, 1999 ; Дужий П. Степан Бандера – символ нації. Ескізний нарис про життя і діяльність Провідника ОУН : у 2-х ч. Львів : Галицька Видавнича Спілка. Ч. 1 – 1996 ; Ч. 2 – 1997 ; Посівнич М.



Бандери – не злочинця і фашиста, яким його представляла радянська влада, а харизматичного патріота і українського достойника, якого не можна викреслювати з національної історії. Справжньою революцією у суспільному сприйнятті постаті Бандери стає тритомне видання за загальною редакцією В. Сергійчука «Степан Бандера у документах радянських органів державної безпеки (1939–1959)»¹ загальним обсягом майже в 2 тисячі сторінок, яке містило 230 архівних документів і розкривало ганебні злочини радянської влади щодо самого Степана Бандери, його родини та українців, які чинили опір тоталітарній державі.

6 липня 2010 р. у Києві відбувся допрем'єрний показ вистави «Чорна рілля. Любов і смерть Степана Бандери» Театру української традиції «Дзеркало» за п'єсою та в режисурі Володимира Петранюка (він же грав роль Степана Бандери). Виявляється, таку виставу В. Петранюк мріяв створити ще з початку 1990-х рр., п'єсу написав у 2009 р., осмислюючи дві дати – 100 років від дня народження Степана Бандери і 50 років від дати його смерті. 17 жовтня 2010 р. цю виставу з аншлагом було зіграно у Львові в приміщенні Першого українського театру для дітей та юнацтва, а згодом театр гастролював із нею до Івано-Франківська, Тернополя, а також до великих міст Львівщини.

Так, 2011 р. виходять велика збірка статей та есеїв «Страсті за Бандерою»², виносячи на широку аудиторію матеріали трьох фахових дискусій українських та іноземних істориків щодо феномену Бандери, об'ємне видання документів і матеріалів «Життя і діяльність Степана Бандери»³, а також розрахована на школярів книжечка В. Левицької «Степан Бандера і я»⁴, написана у формі детективного «розслідування» двох українських підлітків, які хочуть з'ясувати, ким саме є Степан Бандера – бандитом чи героєм. Цього ж року починає своє довге театральне і гастрольне життя вистава «У.Б.Н.» («Український буржуазний націоналіст») за п'єсою Галі Тельнюк у Національному драматичному театрі імені Марії Заньковецької (Львів). І хоча ці п'єса і вистава Федора Стригуна були не про Бандеру безпосередньо,

Степан Бандера – життя, присвячене свободі. Торонто–Львів : Вид-во «Літопис УПА», 2008 ; Рог В. Шлях Бандери. Київ : Українська видавнича спілка, 2008 ; Рог В. Шлях Бандери. Київ : Українська видавнича спілка, 2008 ; Сватко Я. Місія Бандери. Львів : Галицька видавнича спілка, 2003 ; Степан Бандера: 1909–2009 / упор. Б. Гордасевич, М. Посівнич. Львів : Тріада Плюс, 2010 ; Степан Бандера: документи і матеріали (1920–1930 рр.) / упоряд. М. Посівнич. Львів : [б.в.], 2006 ; Частій Р. Степан Бандера. Харків : Фоліо, 2009 (е-книга).

¹ Степан Бандера у документах радянських органів державної безпеки (1939–1959): у 3-х т. / заг. ред. В. Сергійчук. Київ : ПП Сергійчук М. І., 2009. Т. 1; Т. 2; Т. 3.

² Страсті за Бандерою: статті та есеї / упор. Т. Алмар, І. Балинський, Я. Гриник. Київ : Грані-Т, 2011.

³ Життя і діяльність Степана Бандери: документи і матеріали / ред. і упоряд. М. Посівнич. Тернопіль : Астон, 2011.

⁴ Левицька В. Степан Бандера і я. Київ : Зелений пес, 2011.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



вони суттєво активізували суспільну увагу до українського національного опору та його знакових імен.

Отож, 2012 р. грузинський режисер Заза Буадзе оголосив, що зніматиме фільм «Кохання вбивці», присвячений історії взаємин між агентом КДБ Богданом Сташинським та німецькою перукаркою Інге Поль. Епізоди про вбивство Сташинським Степана Бандери та ще одного лідера ОУН Льва Ребета мали бути лише периферійними фрагментами кінооповіді, яка була покликана «олюднити» вбивцю і змусити нас зрозуміти та прийняти його мотивацію, водночас вкотре маргіналізуючи очільників українського опору.

Прозовим відкриттям 2012 р. стає роман Андрія Кокотюхи «Червоний»¹, присвячений глорифікації українського повстанського руху, розкритого через постаць ватажка повстанців Данила Червоного. «Червоний – це, звісно, вигаданий персонаж. Ніякого «Остапа», командира летючої групи УПА Данила Червоного не існувало. Це збірний образ тридцятирічних, часто безіменних героїв того часу. <...>. Це була війна без лінії фронту. Точніше, цей фронт звивисто пройшов через хутори, обійстя й окремі хати», – писав у передмові до цього видання В. Кіпіані².

2013 р. на честь 70-річчя створення УПА виходить друком на широку аудиторію книга «Степан Бандера» В. Кука³, останнього командира УПА і близького друга самого Степана Бандери. Автора книги саме тоді понад 6 років не було в живих, а її текст, оздобленої добірками фотографій, був перевиданням брошури 1999 р. для вузького кола зацікавлених читачів. В. Кук називав Бандеру «однією із головних постатей України ХХ ст.», «невмирущим, світлим Символом боротьби за Українську Самостійну Соборну Державу»⁴, розмірковує про нього не лише як про яскравого політичного діяча, а і як про здібного публіциста й теоретика націоналістичного руху⁵. Цього ж року надруковано фундаментальну книгу Є. Перепічки «Феномен Степана Бандери»⁶.

Під час Революції гідності активно використовується червоно-чорна символіка ОУН-УПА, набуває всенародного поширення гасло «Слава Україні!», праворуч від сцени на Майдані встановлюють портрет Степана Бандери. Проте відзначення смолоскипною ходою 105-ї річниці від дня його народження спричинило чимало упереджень та продемонструвало часткове несприйняття навіть у тих майданівців, хто називав себе «бандерівцями»: мотивацією опору вшануванню Бандери було те, що його не сприймають Схід і Південь, тож, мовляв, не варто відвертати від Майдану

¹ Кокотюха А. Червоний : роман. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2012.

² Там само. С. 3.

³ Кук В. Степан Бандера. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2013.

⁴ Там само. С. 3.

⁵ Там само. С. 43–45.

⁶ Перепічка Є. Феномен Степана Бандери. Львів : Сполом, 2013.



ці частини України. «Бандера «не зручний», «не бажаний», але так потрібний Україні»¹, – наполягала більш радикалізована частина Майдану, пояснюючи «поміркованим» майданівцям, що справа не у постаті чи прізвищі, а в тому, що росія несправедливо зробила з Бандери та багатьох інших українських достойників символи абсолютного Зла, і цьому треба активно протидіяти. «Бандера об'єднав і розсварив Майдан» – називався один із тогочасних оперативних матеріалів від журналістки М. П'єцух².

Післямайданний суспільний інтерес до постаті Бандери підсилюється збройною агресією росії, спрямованою на повне знищення самої української державності. На цьому тлі 2014 р. виходить окремою книжечкою праця С. Бандери «Питання атомної війни і визвольна революція»³, у книжковий паперовий формат трансформується е-книга Р. Частія, розрахована насамперед на російськомовних людей українського Сходу, яка тепер отримує назву «Степан Бандера. Мифы. Легенды. Действительность»⁴. Поступово розширюється географія книжкових видань, і в 2015 р. е-книги цього тематичного діапазону пропонують своїм читачам Клуб сімейного дозвілля (М. Посівнич «Степан Бандера»⁵) та Дискурсус («Степан Бандера: ...коли один скаже: Слава Україні»⁶), в 2016 р. Джура (П. Кононенко «Українці у світовій цивілізації та культурі. Історичний феномен Степана Бандери»⁷), у 2017 р. Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи перевидас нью-йоркське видання Д. Чайковського⁸. Показовими є книжкові серії, в які включено розвідки про Бандеру: «УКРАЇНЦІ: історія нескорених» (Клуб сімейного дозвілля); «Знамениті українці» (Фоліо), «Время и судьбы» (Фоліо), «Підривна література» (Українська прес-група), «Історія України. 12 балів» (Зелений пес), «Пластова книгозбірня» (Лілея-НВ), – тож бачимо цілком позитивний загальний контекст видавничих проєктів з елементами евристичної героїзації та меморіальної глорифікації. Географія видань (Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ, Хмельницький, Київ, Вінниця, Харків) також показує, що на тлі російської збройної агресії постать Степана Бандери

¹ Червак Б. Степан Бандера і Майдан. LB. URL : https://lb.ua/blog/bogdan_chervak/250810_stepan_bandera_i_maydan.html (8.10.2022).

² П'єцух М. Бандера об'єднав і розсварив Майдан. iPress.ua. URL : https://ipress.ua/articles/bandera_obiednav_i_rozsvariv_maydan_37280.html (9.10.2022).

³ Бандера С. Питання атомної війни і визвольна революція. Київ : Видавництво ПрАТ «Українська прес-група», 2014.

⁴ Частий Р. Степан Бандера. Мифы. Легенды. Действительность. Харьков : Фолио, 2014.

⁵ Посівнич М. Степан Бандера. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2015 (е-книга).

⁶ Степан Бандера у документах радянських органів державної безпеки (1939–1959) : у 3-х т. / заг. ред. В. Сергійчук. Київ : ПП Сергійчук М. І., 2009. Т. 1; Т. 2; Т. 3.

⁷ Кононенко П. Українці у світовій цивілізації і культурі. Історичний феномен Степана Бандери. Тернопіль : Джура, 2016.

⁸ Чайковський Д. Степан Бандера: Людина – Борець – Провідник. Київ : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2017.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



у постмайданній Україні скоріше консолідує її регіони, а не розколює їх.

Паралельно дуже цікаві процеси відбуваються у культурі та суспільній свідомості українців аж до 2020-х рр.

Отож 2015 р. виходить і зазнає перших театральних інтерпретацій (Театр Володимира Завальнюка «Перетворення», НЦТМ ім. Л. Курбаса; актриса Ганна Яремчук, вистава «Краще б я народилася кішкою...») п'єси Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь»¹, протагоністка якої, проукраїнська мешканка окупованого Донбасу, вербалізує позицію тих українців, які не зрадили свою країну і свою армію у 2014 р. У своєму довгому сценічному монолозі вона проговорює власне життя до війни і під час перших місяців окупації, створює певну територію пам'яті своєї родини в кількох поколіннях, і водночас усвідомлює, що дискурс прагнення громадянської свободи, опору фашизму і тоталітаризму в неї та її дітей присутній на генетичному рівні. У цій сповіді «бандерівський дискурс» виникає майже непомітно. Інформаційну правду про події на Майдані та російську агресію проти України лояльні до росіян місцеві мешканці називають «бандерівськими байками»², а свою нелюбов до власної землі та її героїв камуфлюють вірою у велич сильнішої сусідньої держави: «Куди нашим бандерам проти великої Росії? Найбільша країна, ядерна держава! <...> Нащо мені та гробана Україна?»³. На наших очах протагоністка п'єси починає щиро сповідувати ту філософію національного опору, яка в очах російських нападників робить кожного свідомого українця «бандерівцем», і в такий спосіб спростовує хибний наратив роспропаганди про «неукраїнський» Схід і тотальне бажання місцевих мешканців прийняти нову російську реальність.

У 2017 р. в Україні з'являється фільм за романом Андрія Кокотюхи «Червоний», його відзняв Заза Буадзе, анонсувавши, що це буде ціла трилогія, яка ще включатиме фільми «Червоний. Вогняне коло» (книга і фільм з'явилися 2018 р.) та «Червоний. Західний рейд». А в Німеччині в цей же час український співак єврейської національності Юрій Гуржи приймає запит *Maxim Gorky theater* у Берліні створити щось дражливе про Україну (в контексті російсько-української війни театр прагнув бути в тренді), і разом із німецькою акторкою Мариною Френк, уродженкою Молдови, створює та грає на сцені Студії Я цього театру хіп-хоп оперу «Бандера – міфи реальності». Ю. Гуржи прагнув показати Бандеру як складну і суперечливу постать, надто вип'ятивши негативні погляди окремих бандерівців на єврейське питання (звісно, Юрія як українського єврея це дуже хвилювало, а ментального, ціннісного зв'язку з Україною та її боротьбою за свободу він уже давно не відчував). Ю. Гуржи спробував довести, що росія абсолютно штучно зробила

¹ Неждана Н. Кицька на спогад про темінь: Прощальний монолог Донбасу. Майдан. До і після: Антологія актуальної драми. Київ : Світ знань, 2016. С. 223–250.

² Там само. С. 241.

³ Перепічка Є. Феномен Степана Бандери. Львів : Сполом, 2013. С. 241.



з цієї історичної постаті гіпертрофованого антигероя; проте українське коло особистого спілкування також переконувало Юрія в тому, що українці здебільшого теж не сприймають Бандеру як «свого» героя. У червні 2019 р. Юрію Гуржи вдалося організувати музично-театральний перформанс у PostPlay театрі на Подолі, де він виконав пісні зі своєї хіп-хоп опери «Бандера – міфи реальності», заявленої в афішах театру під назвою «BANDERA».

Велику читацьку увагу привернула книга С. Плохія «По червоному сліду. Убивство у Мюнхені»¹, яка в 2017 р. пролила максимум світла на долю Богдана Сташинського як вершинного представника кілерської ієрархії і водночас як людини, яка повстала проти своїх ляльководів з тоталітарної держави і порятувалася втечею та втратою своєї особи. Як пам'ятаємо, це кореспондує із заявленим Заза Буадзе, але так і не реалізованим задумом 2012 р.

У 2019 р. надруковано книгу О. Шинкаренка «Бандера Distortion»², де створено модерністську інтелектуальну псевдобіографію Степана Бандери завдяки вигаданому сюжету, опосередкованому біографічному дискурсу та накладанню планів двох воєн – Другої світової та сучасної російсько-української. У контексті Другої світової війни постать Бандери зі Сталіним порівнював і військовий кореспондент нинішньої російсько-української війни Ю. Бутусов: «Бандеру називають «нацистом», хоча німці кинули його в концтабір і вбили його родичів. А Сталін із Гітлером уклав мирний договір і окупував Західну Україну разом із нацистами. <...> Бандера нікого не закликав окупувати. І якби Сталін не співпрацював із нацистами і не здійснив голодомор мільйонів українців в СРСР, то причин воювати з російськими окупантами у Бандери би не виникло»³.

У 2020 р. в кінопрокаті з'явився фільм «Наші котики», в якому горить палає Кремль. Одним із продюсерів цього фільму на запрошення подружжя Уляни та Марка Супрунів став онук Степана Бандери Стефко Бандера (молодший).

У серпні 2021 р. у Чернівцях до Дня Незалежності проходили театральні батли, які мали відбутися на Театральній площі міста, але через погодні умови були перенесені в Палац культури. Там Народний театр «Темп» Центрального палацу культури Чернівців показав виставу «Дорога до Раю» як сюрреалістичну історію від драматурга Ярослава Верещака та режисерки Тетяни Маслюк.

Із книжкових новинок початку 2000-х рр. варто згадати наступні: «Пластовий характер Степана Бандери» Ю. Юзича⁴; «Степан Бандера:

¹ Плохій С. По червоному сліду. Убивство у Мюнхені. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017.

² Юзич Ю. Пластовий характер Степана Бандери. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2020.

³ Бутусов Ю. Бандера і Сталін – хто більший «нацист» і ворог народу? Цензор.Нет. URL : https://censor.net/ua/resonance/3104863/bandera_i_stalin_hto_bilshyui_natsyst_i_vorog_narodu (9.10.2022).

⁴ Юзич Ю. Пластовий характер Степана Бандери. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2020.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



міфологія української свободи» І. Загребельного¹; «Фронда Степана Бандери в ОУН 1940 р. Причини і наслідки» П. Балея, що є перевиданням 1996 р.²; чергове перевидання книги Г. Гордосевич «Степан Бандера: людина і міф»³, яка до цього видавалася та перевидавалася у 1999, 2000, 2002, 2008, 2015 та 2018 рр.; «Світ ідей Степана Бандери та виклики XXI століття»⁴ – матеріали ІХ Бандерівських читань, кошти від реалізації яких скеровано на українську армію; електронне⁵ та паперове⁶ видання наукової біографії Степана Бандери авторства Д. Яневського, зрештою – об'ємне перевидання творів самого Бандери «Перспективи української революції»⁷, яке вперше обмеженим накладом друкувалося 1999 р.

Звертаємо увагу, в яких категоріях осмислюється постаць Бандери авторами біографічних та історичних розвідок про нього: з одного боку – «феномен», «символ нації», «Провідник», з іншого – людина-«міф», у чийому життєписі нереального і легендарного значно більше, ніж фактологічного. Про це щодо постаті Бандери міркував і Д. Яневський, адже, попри безліч публікацій та спеціальних досліджень «на сьогодні в загальнодоступному інформаційному середовищі функціонують головним чином міти»⁸, проте «дискутувати з мітами та їхніми адептами – річ невдячна. Міт на те і є міт. Як і кожен міт, він стосується сфери віри, а не розуму»⁹. Версія Ю. Бутусова щодо причин та наслідків невинуватої міфологізації постаті Бандери несе цілком історичний зміст у структурі стосунків колонії та метрополії: «Час визнати – міф про Бандеру створено радянською і російською пропагандою, аби виправдати голодомор, аби виправдати змову з Гітлером і окупацію Західної України, аби виправдати радянський терор ГПУ-НКВС-КДБ в Європі проти лідерів українського спротиву, і найголовніше – щоб відмовити українцям у праві на збройний спротив»¹⁰.

¹ Загребельний І. Степан Бандера: міфологія української свободи. Тернопіль : Крила, 2021.

² Балея П. Фронда Степана Бандери в ОУН 1940 р. Причини і наслідки. Київ : Центр учбової літератури, 2021.

⁴ Гордосевич Г. Степан Бандера: людина і міф. Київ : КМ-Букс, 2022.

⁴ Світ ідей Степана Бандери та виклики XXI століття // Матеріали ІХ Бандерівських читань. Тернопіль : Крила, 2022.

⁵ Яневський Д. Бандера. Шухевич. Мельник. Коновалець. Стецько. Сташинський. Судоплатов. Портрет на тлі епохи. Харків : Фоліо, 2021 (е-книга).

⁶ Яневський Д. Бандера. Портрет на тлі епохи. Перша спроба наукової біографії. Харків : Фоліо, 2022.

⁷ Бандера С. Перспективи української революції. Київ : Наш формат, 2021.

⁸ Яневський Д. Бандера. Портрет на тлі епохи. Перша спроба наукової біографії. Харків : Фоліо, 2022. С. 10.

⁹ Яневський Д. Бандера. Портрет на тлі епохи. Перша спроба наукової біографії. Харків : Фоліо, 2022. С. 12.

¹⁰ Бутусов Ю. Бандера і Сталін – хто більший «нацист» і ворог народу? Цензор.Нет. URL: https://censor.net/ua/resonance/3104863/bandera_i_stalin_hto_bilshyyi_natsyst_i_vorog_narodu (9.10.2022).



Також цікава тенденція – вписувати постать Бандери в множинні ряди, підкреслюючи в такий спосіб і складність її персонального тлумачення, і логічність у ширших контекстах за якимось універсальним критерієм. Наприклад, В. Петранюк під однією обкладинкою об'єднує власні п'єси про Івана Мазепу, Тараса Шевченка та Степана Бандеру за моделлю Святої Трійці, називаючи цей тріумвірат «духовний тризуб українця»¹, а у виданні Інституту національної пам'яті «Фактор свободи»² Іван Мазепа, Симон Петлюра та Степан Бандера об'єднані в тріумвірат героїв-борців за незалежну Україну саме через свій добровільний вибір: «Ніхто не народжується бути героєм. Тим паче – ніхто не призначений стати символом. Це усвідомлений вибір шляху людьми, цілком звичайними за народженням. До того ж, це не одномоментний вибір. Його доводиться постійно повторювати у змінних обставинах. Плата за нього – життя. Але стати символом – це не просто здійснити геройський вчинок всупереч страху померти. Це жити, перетворюючи своє існування на міф, який триватиме й після смерті. Це стати водночас об'єктом захоплення для своїх та ціллю для ненависті чужих. <...> Це чекати смерті кожної миті, але встигати жити, творити, боротися»³. Д. Яневський взагалі користується постмодерним прийомом тиражування біографічних контекстів, його Бандера вписаний у реєстр біографічних постатей, так чи інакше пов'язаних із українським повстанським опором – або безпосередніх учасників і провідників (Роман Шухевич, Андрій Мельник, Євген Коновалець, Ярослав Стецько), або в якості тих, хто упосліджував його лідерів (Богдан Сташинський, Павло Судоплатов)⁴.

Після 24 лютого 2022 р. суспільне сприйняття постаті Бандери в Україні зазнало швидких трансформацій: більшість людей відчула, що означає боротися за власне існування, за свою ідентичність та за незалежність своєї країни, проти якої застосовано всю міць великої ядерної держави. Бандеро-дискурси стали охоплювати різні сфери українського суспільного життя. І так само, і «після Другої світової бандерівцями стали не лише українці, але й представники народів Балтії, Кавказу та взагалі будь-хто, здатний піднятися проти кремля»⁵, і під час повномасштабного нападу на Україну найменування «бандерівці» стало розмежувальною ознакою для «своїх» – у соцмережах, на фронті, в побутовому спілкуванні йшлося про «бандерівців» Джо Байдена, Бориса Джонсона, Ллойда Остіна, Анджея Дуду, Урсулу фон дер Ляєн, Халюка

¹ Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця: П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018.

² Фактор свободи: Мазепа, Петлюра, Бандера. Київ : Український інститут національної пам'яті; Центр досліджень визвольного руху, 2019.

³ Там само. С. 1.

⁴ Яневський Д. Бандера. Шухевич. Мельник. Коновалець. Стецько. Сташинський. Судоплатов. Портрет на тлі епохи. Харків : Фоліо, 2021 (е-книга).

⁵ В'ятрович В. Чому Росія досі боїться Бандеру? Високий замок. URL : <https://wz.lviv.ua/blogs/455035-chomu-rosiia-dosi-boitsia-banderu> (8.10.2022).

5.5. Постать Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



Байрактара, які у той чи інакший спосіб допомагають українцям боротися з агресором.

Бандеро-дискурс буквально пронизав увесь волонтерський рух: пікапи для ЗСУ, на які українці постійно донатять власні кошти, переобладнуються під потреби війни, їх стали називати «бандеромобілями». У Львові на Двірцевій площі волонтери в перші дні прийому біженців годували їх гарячим бограчем, який у своїх волонтерських колах називали «бандерівським супом», і пояснювали людям із зони бойових дій, що сам Степан Бандера записав їм цей рецепт.

У виставі «Кицька на спогад про темінь» (за п'єсою Неди Нежданой) Херсонського обласного академічного театру імені Миколи Куліша, який у вересні 2022 р. поновив свою діяльність у Києві, глядачів частували звареним на сцені під час вистави борщем, і режисер вистави Сергій Павлюк наголошував, що це зараз «найбільш бандерівська» трапеза: у такий спосіб херсонці, яким вдалося виїхати з окупації, символічно «причащалися» у сприйнятті Степана Бандери як «свого» героя.

У контексті усіх нових відгалужень строкатого Бандеро-дискурсу зараз знову надзвичайно актуально зазвучали створені раніше драматургічні твори, присвячені Бандері. Можливо, саме тепер настає час їх нових сценічних інтерпретацій.

Українські драматурги уникають прямого біографізму, створюючи художні тексти про Бандеру. Вони працюють переважно у символіко-алегоричній площині, що наочно демонструють драматургічні тексти Володимира Петранюка і Ярослава Верещака.

Володимир Петранюк в епіграфі до своєї трагедії-одноактівки «Чорна рілля (Любов і смерть Степана Бандери)» наголосив на її нереалістичному, візіонерському характері: *«Я не розповідаю про те, що всі знають. Я пишу про те, чого не знає ніхто. Не знає ніхто, бо такого не було ніколи. Все це я вимислив. Скоріше навіть і не вимислив. Це все мені наснилося і ніч на 13 вересня, коли я перебував у сердечному смутку за Ним, за нашим Провідником Світлої пам'яті Степаном Андрійовичем Бандерою. Слава Героям!»*¹. Це єдиний момент, де звучить голос і заявлено ставлення Автора до подій твору та постаті його головного героя. Та й автор постає таким собі співцем-віщуном, уподібненим до давньоруського Бояна, який закликав собі на допомогу стихії та небесне натхнення. З цього короткого епіграфу ми вже розуміємо, що Степан Бандера є великою і трагічною людиною для драматурга, і переймаємося його *«сердечним смутком»*. Боянів інтертекст налаштовує нас також і на трагічний фінал та оплакування героя, що вповні відповідає заявленому жанру трагедії, і на проповідницьке Слово.

¹ Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця: П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018. С. 78.



Для глядача між собою у Мюнхені спілкуються два шляхетних пана-емігранта – агроном Штефан Попель та фотограф-орнітолог Юзеф Леман. Одразу все смислове поле п'єси розпадається на текст для посвячених (тих, хто точно знає, яку особу приховує фіктивне ім'я Штефан Попель) і на просто текст цікавого драматургічного дійства. Читача драматург одразу вводить у категорію «посвячених», адже, на відміну від глядача, який інтуїтивно сприймає виставу і лише поступово втягується у процес «розуміння», читач може працювати з текстом п'єси повільно, з паузами і зупинками, звертатися до довідкових джерел, аби зрозуміти, хто є хто і яку роль всі ці люди відіграли в житті протагоніста. Таке повільне читання з виходом за межі власне тексту перетворює драму на великий гіпертекст, прозорий для тих, хто обізнаний із тонкощами українського повстанського руху, та закодований і наповнений знаками для тих, хто готовий причаститися до цього ознайомлення. Роблячи необхідні «зупинки», сучасному читачеві-неофіту нескладно дізнатися, хто такі Богдан Сташинський, Ольга Басараб, Юлія Якимович, Анна Чемеринська, Ярослава Опарівська, Василь Кук. Але, при тому, що Бандера-Сташинський звертаються один до одного підмінними іменами, для читача автор їх одразу маркує тими прізвищами, під якими вони увійшли в історію. Посвяченому реципієнтові вже багато, що скаже дата 15 жовтня 1959 р., особливо укупі з містом Мюнхеном, а неофіт дізнається про дату, місце та обставини вбивства Степана Бандери та зрозуміє, чому він приховував свою особистість і чого не втік до Америки від свого ката. Неофіт прочитуватиме зустрічі героя з різними віртуальними жінками як його здатність закохуватися, посвячений же інтерпретатор зрозуміє, що за цим зовні простим набором сюжетних ходів стоїть історія свідомого самозречення героя в ім'я вищого життєвого покликання.

Уявні діалоги протагоніста з трьома головними жінками його життя (перше юнацьке кохання Юлія Якимович, нерозділене кохання Анна Чемеринська, дружина і соратниця Ярослава Опарівська) обрамлені своєрідною «жіночою» рамкою діалогів Степана Бандери – з одного боку, з кельнеркою пані Абер, яка на наших очах із функції перетворюється на живу людину зі своєю трагічною історією, а з іншого – зі Смертю, якій він не дозволяє відправити себе в безіменне забуття. Сексуальна, юна і пристрасна Юлія, жінка, яка наче зійшла зі сторінок книги Клариси Естес «Жінки, що біжать з вовками», транслює наратив про те, як, вражений смертю закатованої дипломатки УНР та ЗУНР Ольги Басараб, ще підлітком наш протагоніст готував себе до майбутніх випробувань, як, аби бути незламним і не відчувати фізичного болю, *«провадив над собою такі самі тортури»*¹. Спокійна, розважлива і обережна Ярослава унаочнює розуміння великої самопожертви чоловіка та його свідомого самозречення від буденного людського щастя, яке було би можливе при втечі від своєї політичної справи.

¹ Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця: П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018. С. 81.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



Ображена Анна доводить до апофеозу внутрішній трагізм Степана Бандери, звинувачуючи його в розколі повстанського руху та вбивстві свого чоловіка, хоча цього смертного гріха наш протагоніст не скоював. А кельнерка і Смерть узагалі стають своєрідними театральними масками проминального фізичного побуту та непроминальної духовної Вічності.

Також цікавими можна вважати діалоги між Бандерою і Сташинським, в яких містифіковані протагоніст і антагоніст спочатку мають чимало спільного і сприймаються ледь не як брати-близнюки, потім у процесі проговорювання кожен із них у той чи інший спосіб видає себе справжнього, а не позірною, зрештою, у фіналі один із них стає Христом, проходить свій шлях на Голготу, вмирає і воскресає, а інший обертається на Пілата і прирікає себе на блукання довічними колами Агасфера

13 яв одноактної трагедії «Чорна рілля», які послідовно розгортаються від метафори «чудового світу», сповненого поезії, музики, бродвейських мюзиклів, кохання, реалізації власного покликання у Хресний шлях, маркований назвами яв (Одкровення, Небесне, Цілунок, Вирок, Голгота, Воскресіння). Окрім яскравої євангельської лінії страстей Христових, текст містить безліч явлених і прихованих апеляцій до світової культури різних країн та епох: завдяки ним Бандера сприймається як рафінований інтелектуал, як свічадо справжньої української еліти, відкритої світу та його культурі. Епізодичними зонговими вставками у різних фрагментах п'єси стають джазова композиція Луї Армстронга «Який чудовий світ» (постаць афроамериканського музиканта для Бандери важлива тому, що той відмовлявся виступати в СРСР) і бродвейський мюзикл «Вестсайдська історія», «Фауст» Гете і «Самотній кедр на стромині» Гайне, «Роберт Брюс, король шотландський» Лесі Українки і відома козацька пісня «Чорна рілля», Одкровення Іоанна Богослова і православна хрестильна молитва. Прихованим інтертекстом через дію проходять Книга Еклезіяста або Проповідника, неканонічне «Євангеліє від Юди», а ще – складний метафоричний комплекс «саду», обернений і до сковородинівського «Саду Божественних пісень, що проросли із зерен Святого Письма», і до Вольтерівського афоризму «Треба доглядати наш сад», і до шевченкового «садка» як ментальної моделі українського сакруму, а також до крилатого рядка М. Рильського «...і не лінуйтесь доглядати свій сад».

У контексті розгортання метаметафори саду виникає розмова про його справжню цінність і метафізичну сутність. Узагалі більшість символів, метафор та діалогічних ліній у драматургічному творі В. Петранюка розгортаються поступово. Те ж саме і з садом. Спочатку Степан Бандера під впливом осінньої природи і музики віддається *«романтичному почуттю ностальгії, яке викликає з минулого тіні»*¹, згодом представляється своєму візаві як «агроном»

¹ Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця: П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018. С. 80.



з Галичини, і водночас як людина, яка завжди «за кермом», а вже потім розіграє, як дописує до часопису «*різні поради щодо садівництва "Як захищати сад від шкідників"*»¹. Шлях захисту єдиний і дуже простий: зі шкідниками не домовляються, їх знищують, адже після їхньої навали «зі сходу» всі «*ліси стоять мертві, виморені*»². На зауваження Сташинського, що це не боротьба, а війна, протагоніст відповів: саме так, «*війна, в якій уже чимало садівників загинуло*», а на запитання, чи став той сад його батьківщиною, – озивався: «*Чому став? Він був і буде моєю вітчизною і материзною. Мій сад, мій ліс, мої річки і гори. Я мушу це боронити. Я приречений на це*»³.

Другим Я протагоніста стає сич, який випадково залетів у вікно кав'ярні пані Абер, оскільки не вмів користуватися свободою. Символіка сича створює певні образні рамки – з одного боку, мудрості, пізнання і пророцтва, які властиві усамітненому філософу, а з іншого – мороку і близької смерті в контексті віщування та демонічності. У коротеньких монологах до сича Степан Бандера висловлює те, що в діалозі з будь-якою людиною звучало би занадто пафосно: «*Сич! Що, брате? Ти так само розбиваєшся об прозоре і холодне скло, що з кожним часом зменшує простір життя твого пташиного роду, як і я, якому немає місця на власній землі*»⁴; «*Сумуєш, брате Армстронг? За рідними лісами і лісовими побратимами? Так само як і я, пташе. Скільки їх загинуло від кривавих мисливців. І скільки ще загине? Але ми з тобою чоловіки. З виразними ознаками чоловічої статі. Чоловік мушить боронити власний рід, гніздо*»⁵.

Ближче до фіналу п'єси образ ката Сташинського роздвоюється, цей персонаж позбувається не лише цілісності, а й ознак персональної ідентифікації, стаючи безликим Юдою, а фрагментарний до цього образ Степана Бандери набуває опуклої цілісності та акцентованої трагедійності.

Ярослав Верещак своїм драматургічним текстом «Пекельна дорога до Раю» прагнув створити такий драматургічний текст, в якому Бандера би не був заявленим ідеологічним штампом і який міг би втілити сучасний український театр. Його задум про «відважного гайового» зафіксовано ще в середині 1980-х рр., коли навіть сама згадка цього імені автоматично ставила автора поза літературним і театральним процесом. Очевидно, що початковий текст було написано наприкінці 1980-х рр., адже в 1991 р. маємо його першу сценічну інтерпретацію. Твір про Бандеру має безліч авторських варіацій. Проте, незалежно від текстового варіанту, ключова ситуація твору лишається незмінною: актори самодіяльного театру в непристосованому

¹ Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця: П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018. С. 95.

² Там само.

³ Там само. С. 96.

⁴ Там само. С. 85.

⁵ Там само. С. 95.

5.5. Постать Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



для цього приміщенні грають п'єсу про Степана Бандеру, чие ім'я у її тексті не називається – насамперед через неготовність українського суспільства його адекватно сприймати.

Разом із еволюцією задуму та зміною амплуа персонажів трансформувалися заголовки вистражданого рукопису: «Відважний гайовий», «Ішов відважний гайовий», «Проба», «Проба (С. Б.)», «Стефка», «Стефко», «Проба (Степан Бандера)», зрештою, всі друковані варіанти цього тексту оприлюднені під різними назвами: «Дорога до Раю» (сайт НЦТМ імені Леся Курбаса, збірка Ярослава Верещака «144000», антологія біографічних драм «Таїна буття»), «Стефко продався мормонам» (альманах «Сучасна українська драматургія»), «Пекельна дорога до Раю» (збірка Я.Верещака «Центрифуга», антологія сучасної історичної драми «Часо&Простір»).

Змінився родо-жанровий різновид репрезентації тексту – від рукописної повісті, яку кваліфіковано дослідила Л. Бондар¹, до названих варіацій драматургічних творів. Інакшали не лише жанрові варіанти й назви твору, але й еволюціонували маркери впізнаваності постаті Степана Бандери – від абстрактного «відважного гайового» до абрєвіатури «СБ» і, зрештою, до відкритого називання персонажа історичним іменем «Степан Бандера».

За період еволюції задуму суттєво оновився контекст сприйняття постаті Бандери в українській суспільній свідомості: від табуйованого імені – до визнаного (принаймні, інтелектуальною частиною суспільства) національного героя; від заміфологізованої постаті «державного злодія-націоналіста» до деміфологізованої знакової фігури очільника національного спротиву російській агресії; від образу, який не має нічого спільного з художніми матеріями – до естетично потенційного символу або навіть концепту, здатного продукувати гуманітарні смисли. У такому плетиві зрідка зринають окремі факти реальної біографії Бандери, згадки про трагічні долі представників його родини, поодинокі приналежні йому мікроцитати. Відмовляючись від лінійної подачі біографії головного персонажа, Я. Верещак використовує цю постать як емблематичний ресурс. Драматург запрошує реципієнта до евристичної співпраці, самостійного пошуку релевантних джерел та перегляду власних мисленнєвих шаблонів і упереджень щодо свого основного персонажа, і саме через ігрові стратегії розмова стає легкою та невимушеною, а історична постать – такою, що вимагає не лише загального, а й персонального переосмислення.

Модель «театрувтеатрі» найчастіше має на меті створити опосередкований діалог з реципієнтами. Природа такого діалогу антиофіційна, відтак у п'єсі Ярослава Верещака він відбувається не в офіційному українському театрі, де сцена вищає над глядачами, а в периферійному самодіяльному театрі, який

¹ Бондар Л. Повість Я. Верещака «Стефко продався мормонам»: історико-театральний наратив в умовах сюрреалістичного хронотопу // Кременецькі компаративні студії. Хмельницький, 2014. Вип. IV. С. 7–17.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

повністю протиставлений усім моделям стандартних офіційних театрів: він функціонує у підвальному приміщенні – геть непридатному для театральної справи просторі; імпровізована театральна трупа не має твердої упевненості, що вони доросли, аби говорити з глядачами про цю постать – і громадянське дорослішання акторів відбувається під час визрівання та реалізації творчого задуму; продемонстровано відхід від лінійної подачі біографії ключового персонажа – до художнього арсеналу долучаються натяк, деталі, контексти інших дискурсів.

У текст п'єси введено чимало зонгових та документальних вставок, завдяки чому відбувається не лише апелювання до «епічного театру» Брехта, а й задекларована художня реабілітація чотирьох різних дискурсів: самої постаті Степана Бандери, його спадщини та ролі в українському національному каноні; спадку та персоналій Івана Мазепи як проукраїнського гетьмана і мецената, Симона Петлюри як персоналії українського опору, Андрея Шептицького як видатного українського митрополита; УПА та її фольклорної традиції; зрештою – сучасної української драматургії, яка може бути актуальною і животрепетною – і водночас художньо вартісною та непроминальною, яка в жодному разі не орієнтується на російські «взірці», а творить власну традицію і має власну культурну пам'ять. Оскільки драматург розширює дискурс Бандери до контексту ширшого національного опору¹, то фольклорний мотив мандрів до Раю у п'єсі увиразнюється гоніннями радянського режиму, скерованими на українських націоналістів, відтак сам художній текст набуває агіографічних ознак, які тут же деструктуруються ігровою матрицею «театру в театрі».

Визначивши жанрово-стильову програму п'єси як «великий український сюр», драматург приводить реципієнта до неочікуваного фіналу, де одна з дійових осіб мовчки вдивляється у глядацьку залу – *«Так, наче не вона, а ми негодні боротися за свою свободу й незалежність. Так, наче не вона, а ми вкотре стаємо жертвами політичних блазнів. Так, наче не вона, а ми готові продатися за ламаний гріш... І чим довше відчуваємо на собі її зневажливий погляд, тим більше нам здається, що не одна вона так дивиться на нас – їх сотні, тисячі, мільйони синів і дочок наших, яких ми щодня заганяємо в духовну безвихідь своїм хохляцьким нікчемством і рабською відданістю чужинським ідолам. Амінь»*².

Дуже прикро, що на тлі такого потужного суспільного переосмислення не лише постаті Степана Бандери, а й усього повстанського руху, в незавершеній боротьбі за українську ідентичність, на тлі російської агресії в українському гуманітарному просторі мають місце і активно поширюються антиукраїнські

¹ Бондарева О. Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica. Київ, 2021. Вип. 21. С. 242–263, 252.

² Верещак Я. Центрифуга. Варіанти. Збірка п'єс. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. С. 84.

5.5. Постаць Степана Бандери в сучасній українській драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу



у своїй основі книжки, оманливо перекладені гарною українською. Так, буквально напередодні повномасштабного російського вторгнення, наприкінці 2021 р., вийшла об'ємна псевдонаукова розвідка тенденційного і контрверсійного німецького історика польського походження Гжегожа Россолінського-Лібе «Життя Степана Бандери. Тероризм. Фашизм. Геноцид. Культ»¹, автор якої є свідомо антиукраїнським у своїх базових поглядах і вважає всю національну пам'ять українців демонстративним відродженням фашистських ідей. Видавництво, в якому видано цей опус, відкрито саме під це видання і зареєстровано на українофоба Антона Пугача, який неодноразово виявляв лояльність до російських зазіхань на українську культурну і гуманітарну сферу. Осередки визвольного руху тут називаються терористичними організаціями, до того ж автор книги стверджує, що Степан Бандера сформувався під впливом комплексу фашистських і расистських ідей, і це суттєво вплинуло на деформацію його особистості.

Проте, підсумовуючи, зазначу, що іншої постаті в українській історії ХХ ст., яка би зазнала такої радикальної і такої масової переоцінки на тлі нової війни, якої зазнала особистість Степана Бандери, напевно, більше не існує. Ця переоцінка засвідчує, наскільки в громадянському плані виросло українське суспільство і наскільки зменшився діапазон його колоніальних лояльностей, поставивши на порядок денний саме український, а не імперський погляд на власну історію і власних героїв. Довкола постаті Степана Бандери, яку тільки зараз повноцінно «привласнює» наша національна культура, виникає цілий персоналістичний та соціокультурний дискурс із великим смислотворчим потенціалом, причому однією з його проактивних зон стає сучасна українська література (твори О. Шинкаренка, Н. Нежданой, В. Петранюка, Я. Верещака). Жоден із проаналізованих авторів не береться опрацьовувати образ Степана Бандери в традиційній біографічній площині, а реалізує його у форматах яскравих модальностей та умовностей, опосередкованих оповідей, діалогічних та дискурсивних практик із залученням напрацювань студій пам'яті, постколоніального письма, культурної антропології та концептуальної історії. Саме цим художня рецепція цього образу вирізняється на тлі огрому літературних творів біографічного спрямування, присвячених іншим персоналіям української історії та культури. Безумовно, художні моделі інтерпретації постаті Степана Бандери зараз будуть напрацьовуватися ще інтенсивніше, що ставитиме дослідникам цього дискурсу нові виклики і значно вищі інтерпретаційні планки.

¹ Россолінський-Лібе Г. Життя Степана Бандери. Тероризм. Фашизм. Геноцид. Культ. Київ : Видавництво ТОВ «Антропос-Логос-Фільм», 2021.



5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст

Упевнено можемо стверджувати, що в ХХ ст. європейська філософія головно «зрікається» концептуально історично-об'єктивного, лінарного світосприйняття, а сповідує переважно суб'єктивні форми людського тривання у часі. До прикладу, визначальними стали концепти Едмунда Гусерля – німецького філософа, заслуженого носія наукової метафори «*батько феноменології*», адже він дійсно кардинально заперечив позитивістське кредо філософії і науки, абсолютизувавши суб'єктивний досвід як засіб пізнання об'єктивних феноменів, узалежнив особистісні і суспільні форми тривання людства в часопросторі відповідно до розвитку і «висоти» свідомості індивідуума. Його філософська доктрина по-своєму, навіть, можна сказати, – демонстративно зневажила позитивістську орієнтацію пізнання, висунувши на перший план суб'єктивізм. Подібно розвивались ідеї Анрі Бергсона, який створив свою систему «*позитивної метафізики*», теж долаючи позитивізм, також вказуючи на недоліки цієї філософської концепції, натомість абсолютизуючи конкретний та безпосередній досвід, що його філософ називав «*первинною інтуїцією*», яку «*розум*» зазвичай органічно доповнює. І «розум» для Бергсона – це тільки інструмент свідомості, а не її джерело, знаряддя або засіб пізнання чи аналітики. Ядром, ґрунтом свідомості вчений вбачав неподільний тривалий час, а основними філософськими константами, що визначають і дають змогу з'ясувати й описати еволюцію, Бергсон називав *інтуїтивізм* та *іраціоналізм*. У його філософській системі «*еволюцію*» (у сенсі – розвиток) урухомлює «*життєвий порив*», що має знову ж таки три складові: інстинкт, інтелект, чуттєвість. Ці загальноєвропейські філософські напрямні не оминули й розвиток української науки, не зважаючи на домінування у фактично окупованій Україні марксистських (насправді – псевдомарксистських) доктрин, утопічної ідеї про буцїмто ідеальну в економічному й суспільному плані державу загальної рівності й свободи, яка прикривала й освячувала жакливу репресивну терористичну організацію, що й показав розвиток історії. Отож українська література, поділена територіально й ідеологічно, не залишалась осторонь загальних європейських тенденцій розвитку. Принаймні, – її «західне крило», адже говорити про розвиток персоналізму чи неотомізму в умовах комуністичного більшовицького войовничого атеїзму навіть не доводиться. Натомість, навіть в умовах національного протистояння і часто жорсткого соціального пресингу в Польщі, «західноукраїнська» власне літературна сфера продовжувала розвивати загальноєвропейську філософську парадигму, зберігаючи для української культури статус «повної» (за означенням Д. Чижевського – В. М.). Що важливо, навіть в умовах колоніальних, відносно вільна українська культура поза межами советської «тюрми народів», загалом і переважно почала сповідувати ідеологію так званого *інтегрального*

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



гуманізму, а це передбачало активне заперечення *тоталітарних тенденцій* у суспільстві, детерміністичних матеріалістичних концепцій буття людини і соціуму.

Об'єктом статті обрано українські і зарубіжні літературознавчі і філософсько-публіцистичні праці та мистецькі процеси міжвоєнного двадцятиліття, а **предметом дослідження феномен української католицької літературної критики означеного періоду** через проявлення у ній загальноєвропейських тенденцій відстоювання християнських традицій, утвердження первинної цінності особи (персони), права й обов'язку людини на свободу вибору. Розвідка є продовженням авторових студій про загальноєвропейські тенденції української католицької критики у Львові 1-ї половини ХХ ст.¹, співвідношення української версії *філософії персоналізму і християнського культуралізму* міжвоєнного двадцятиліття², місця християнського націоналізму Константина Чеховича в персоналістичній літературній критиці означеного періоду³. В українському літературознавстві не має активного вжитку саме термін «персоналізм», «персоналістична літературна критика», натомість на стало використовуються терміни-означення «католицька критика», «християнський націоналізм» та інші, які є похідними і, відповідно, видовими щодо загальноєвропейської рецепції і відображення мистецьких та наукових процесів між світовими війнами. Тому для розвитку гіпотези широко залучено теоретичні праці європейських науковців⁴ передовсім

¹ Микитюк В. Загальноєвропейські тенденції української католицької критики у Львові 1-ї половини ХХ ст. // *Literatura ukraińska XIX i XX wieku w kontekście europejskim | Українська література XIX–XX століть у європейському контексті / pod redakcją Ludmyły Siryk | за ред. Людмили Сірик*. Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin, 2008. С. 119–127. (Матеріали конференції «Українська література XIX–XX сторіччя в європейському контексті»).

² Микитюк В. Персоналізм і християнський культуралізм Константина Чеховича // Патріярхат. Греко-католицьке аналітичне видання. Львів, 2019. № 6 (476).

³ Микитюк В. Християнський націоналізм Константина Чеховича і персоналістична літературна критика. Рецензія : [Чехович К. Християнський націоналізм] // *Слово і Час*. Київ, 2019. № 11 (707). С. 115–121.

⁴ Dybciak, Krzysztof. *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wydawnictwo PAN, 1981 ; Kuźma, Erazm. *Człowiek wobec Boga, religiji i kościoła w polskim ekspresjonizmie // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Lublin, 1997. S. 7–37; Kwiatkowski, Jerzy. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa, 1990, 2002 ; *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Kraków, 1979 ; *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Kraków, 1979 ; Pride, Jacob Patrick. «Catholic Literary Theory: The Conditional Existentialism of Four Protagonists and Their Creators» (2017) // *Electronic Theses and Dissertations*. URL : <https://digitalcommons.du.edu/etd/1280> ; *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1996 ; arębianka, Zofia. *Bóg skamandrytów // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Lublin, 1997. S. 81–117 ; Zarebianka, Zofia. *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*. Bydgoszcz : «Homini», 2001.



польських, адже українська Галичина власне і перебувала у складі сусідньої держави після програшу визвольних змагань 1918–1920 рр. Безперечно, що це великою мірою і визначало різницю між основними тенденціями розвитку. Зокрема, – і літературного, і наукового. Для поляків початок міжвоєнного періоду був періодом зрозумілої ейфорії та ентузіазму внаслідок відновлення незалежності. Основним вислідом цього ставало розуміння того, що у своїй країні митці нарешті будуть звільнені від обов'язку служити своїм мистецтвом батьківщині, тому вже могли – й охоче проявляли цю творчу свободу. Що не можна сказати про наше мистецтво, яке – навпаки – творчо осмислювало причини і глибину поразки. Однак невдовзі розчарування національною суспільно-політичною дійсністю зростає й у наших сусідів: польські письменники повертаються до своїх патріотичних обов'язків, притягуючи владу та суспільство до відповідальності за помилки та злочини, які ще більше обтяжують, бо їх уже не можна приписувати чужим державам.

Також варто зазначити, що міжвоєнне було доволі потужним у філософії, яка закономірно все ще мала сильний вплив на мистецтво. Визначальними, знаковими філософськими струменями для цього періоду з тих, що однозначно впливали на літературний розвиток, впевнено й об'єктивно варто назвати екзистенціалізм, адже розчарування, апатія, межові ситуації, недавно пережиті під час Першої світової війни, економічна депресія, колапс патріархального суспільства і розвиток технологічного безпосередньо виражались і через літературні тексти. Тривала епоха, межі якої позначила політика, а хронологічно – дві світові війни. Це був час великих цивілізаційних змін. Закономірно, що наслідувати їх прагнули також культура та мистецтво, тому бачимо багато авангардних пропозицій і експериментів, а також засадничий, програмний відхід від реалізму, про що зазначено у вступі цього дослідження. Ще можна відзначити такі дві визначальні тенденції: по-перше, мистецтво стає більш елітарним, складним для сприйняття та по-своєму вимогливим до читача; по-друге, внаслідок появи численного середнього класу, доволі заможного, з'являється і поп-культура, й так звана «висока», елітарна культура. Відбувається процес комерціалізації читання, література і журналістика поширюється кількісно, все більше людей хочуть мати вдома бібліотеки, картини та взагалі – красиві речі! Врешті, – з'являється новий вид мистецтва – кінематограф, а з ним і новий рівень реклами. Апогеєм цього напрямку «розвитку» суспільства – засобів масової інформації – стає радіо, а потім і телебачення. Однак це зовсім не час політичного та соціального спокою, навпаки – до влади у Європі нахвилях економічної кризи приходять тоталітарні партії та їхні смертельно харизматичні лідери. Тому екзистенціалізм розвивається паралельно із, можна сказати, – «поведінковими» психологічними теоріями: психоаналізом й біхевіоризмом. Зовнішнє середовище зумовлює сукупність реакцій конкретної людини, тому так важливо окреслити, описати

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



й передбачити його стимули для прогнозування поведінки особистості, – вважали біхевіористи. Знову ж таки, – до одного з основних принципів психоаналізу належить принцип детермінізму, що реалізується на гіпотезі про те, що нічого в психічному житті індивідуума не є випадковим, а зумовлене і може бути поясненим причинно-наслідковими подіями, відносинами в ранньому віці людини. Що цікаво, в українському науковому середовищі цей процес модернізації дослідницької методології «запустив» ще Іван Франко своєю статтею «*Із секретів поетичної творчості*», яка була реакцією на, можна сказати, – «дофройдівський» етап психоаналізу, а багато хто з українських науковців взагалі вважає Франка своєрідним «предтечею» психоаналітичного дискурсу. І щодо вітчизняного наукового поля це фактично доведено.

Отож стрижневим і глобальним питанням для європейської філософії і літературознавства зокрема, стає об'єктність чи ж суб'єктність людини як творця, роль індивідуального в мистецтві, свободи творчості та співвідношення матеріальної і духовної культури. Звісно, були й інші, локальні проблеми. Зокрема, як зазначено, для українського літературознавства міжвоєнного двадцятиліття (на відміну від польського) все ще залишався визначальним і диференційним критерій автономності чи ангажування літератури. Це було провідним у сусідів для доби Молодої Польщі, а після, в означений період міжвоєнтя, дозволило сконцентруватися переважно на програмній критиці і методології естетичного аналізу. Нас же зобов'язувала політична і суспільна ситуація, адже мистецтво поневоленої бездержавної нації має заступати «храм держави». Саме диференціація за ідеологічними критеріями стала визначальною рисою українського літературного процесу в Галичині в часі між Першою та Другою світовими війнами, переконливо вважав Микола Ільницький¹. Про те, що і в польській науці та мистецтві все ж таки домінували утилітарність та прагматичність, свідчить оцінка провідного дослідника означеної проблематики про поліфункціональність літературної критики Кшиштофа Дибцяка: «*Specyficzną cechą krytyki literackiej jest pragmatyczność podwójnie ukierunkowana: ku literaturze i ku zewnętrznym wobec niej ukladom społecznym. Krytyka oddziałuje zarówno na literaturę, tworząc i dynamizując życie literackie, jak i na system społeczno-kulturalny "poprzez" czy "z powodu" literatury*»². Літературознавець визначав цю функцію як «metaliterackość», що українською можна перекласти як «багатофункційність літератури», «металітературність» звучить невідповідно.

Між тим, в українському літературознавстві доволі багато неакцептованих наукових європейських термінів, зокрема й у довідковій літературі. У справді якісній і по-справжньому «титанічній» роботі

¹ Ільницький М. В атмосфері ідейних протистоянь // Критики і критерії. Львів, 1998. С. 20–21.

² Dybciak, Krzysztof. Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych. Wydawnictwo PAN, 1981. S. 6–7.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

Юрія Коваліва¹ уже з'явилась стаття «Персоналізм», що по факту дуже поступово, адже в попередньому літературознавчому словнику-довіднику (1997), співредактором якого був Ю. Ковалів разом із Р. Гром'яком, Ф. Погребенником, П. Федченком, М. Кодаком, М. Чернописким та колективом авторів, статті про персоналізм не було. У «ЛЕ» дуже коротко вказано історію терміна (увів Ф. Шлеєрмахер, 1799), дефініювано як «визначення особистості та духовних цінностей як найвищого сенсу культури»², та пунктирно, контрапунктно описано його історію у європейському та світовому контексті. Жодної згадки про українську локалізацію, чи хоч би про «східнослов'янську» католицьку, немає. Звісно, немає і статей «католицька література», «католицька критика», а ці терміни є органічними видовими складниками ширшого родового поняття європейського персоналізму. Що варто відзначити у статті про персоналізм у «ЛЕ», так це слушне наголошування на органічному зв'язку персоналістів та екзистенціалістів, на різних тенденціях висвітлення особистості (екстеріоризація й інтеріоризація), увазі персоналістів до аксіологічних цінностей та д тому, що «Вони спрямовували християн на активний діалог із сучасністю»³. Тобто потребує подальшого усталення та наповнення українським «контентом» і філософське поняття, і літературознавчі терміни «персоналізм», «філософія персоналізму», «персоналістична течія чи напрям», «персоналістична критика», «католицька література», «католицька критика», що в українській науці досі не систематизовано. Власне, коли говоримо про літературну критику як про мистецтво інтерпретації і маємо на увазі не просто предмет досліджень чи дослідницький інструментарій (часто дуже суб'єктивний та індивідуальний), але саме філософські критерії, то однією із таких відмінних інтерпретаційних доктрин визначаємо **католицьку критику**. І йдеться у часовому плані передусім в українському літературознавстві про період 20–30-х рр. ХХ ст. Врешті, як головно і в французькому чи іспанському, польському чи італійському літературознавстві, де персоналізм у міжвоєнний утвердився на теологічному та антропологічному досвіді християнства, тому маємо майже завжди на увазі саме **християнський персоналізм**, що опонував насамперед натуралістичним і колективістським доктринам.

Щодо висловлених «закидів» щодо неповноти «ЛЕ» Ю. Коваліва, то заради об'єктивності треба визнати, що в загальновідомих англійських довідкових виданнях про персоналістичну критику окремих словникових чи енциклопедичних статей немає, натомість інформація також обов'язково подана в рамках «Персоналізму». [Personalism, стаття в *Encyclopædia Britannica Online*; Personalism, стаття (автор Thomas Buford) в *Internet*

¹ Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Київ : Видавничий центр «Академія». 2007. С. 207–208.

² Там само. С. 207.

³ Там само. С. 208.

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



Encyclopedia of Philosophy; Personalism, стаття в *Stanford Encyclopedia of Philosophy*; René Wellek (Р. Веллек) в «*Geschichte der Literatur kritik 1750–1950*» («*Історія літературної критики 1750–1950*») у розділі «Американська критика», де історик літератури окремо розглядає й Персоналізм (Personalismus)]. Знову ж таки, з відомих причин, про які зазначалося і ще буде наголошено, особливого резонансу набула католицька персоналістична критика в польському, а паралельно – в українському літературознавстві. Головно і через перебування в одній державі, хоча в різних суспільно-національних, а насправді – часто опонуючих іпостасях. Все ж таки – хай паралельне, але підпорядкування Римові, християнський світогляд... Саме у цьому загальноєвропейському ракурсі особливе місце в українській Східній Галичині для формування культурної простороні закономірно посідала католицька критика, католицький світогляд, який становив органічну частину **персоналізму** – релігійно-ідеалістичної течії у філософії ХХ ст., що розглядала особу як первинну реальність і найвищу духовну цінність, а світ – як вияв творчої активності верховної особи – Бога. Всі довідкові видання акапельно і соло відзначають, що персоналізм безпосередньо пов'язаний із **теїзмом**, є своєрідним синтезом екзистенційної та релігійної філософії. Вважають, що персоналізм оформився як окремий філософський напрям наприкінці 19 ст. у США (Б.-П. Боун, В.Е. Хокінг, Е.-Ш. Брайтмен та інші), а в 30-х р. ХХ ст. сформувався французький варіант персоналізму (Е. Муньє, Ж. Лакруа). Узагальнено зазначають, що значну увагу персоналісти приділяли проблемам взаємин особи і суспільства, духовної і матеріальної культури, які вони розв'язували з позицій ліберального християнства. Нині, незважаючи на виражену соціальну і національну доктрину, або ж власне завдячуючи цьому, бо ж ще донедавна часто уникали з ідеологічних причин саме цього інструментарію, персоналістична теорія невинувато втратила свій вплив, не набувши значного впливу загалом в українській науці. Між тим, проблематика персоналізму розроблялася й використовується досі в методології екзистенціалізму, філософській антропології, феноменології, герменевтиці.

Без сумніву, що українська персоналістична католицька критика в українській версії мала свої регіональні й національні особливості. Що можливо виокремити із власних студій процесу, в цьому ракурсі для нашого літературознавства важливе значення мала особистість літературного критика чи науковця, який «відчитує» текст, автора, а також його (автора) особистість (зумисна тавтологія – В. М.). Отож з обидвох боків таким чином взаємодіє «творча особистість», тому для синергії, «помноження» тексту таке важливе значення має здатність до емпатії або ж відторгнення. Тобто, у випадку персоналістичної критики, а української особливо, насамперед виходить умовна «літературно-критична аксіологія», яка визначає і якість, й адресацію звернення чи маніфесту, і морально-етичні



та світоглядні апелі до читача або ж відбирача наукової чи публіцистичної продукції. Католицька літературна критика була ангажована і просякнута особистістю автора, наповнена критеріями не так історико-літературними, як етичними, естетичними, психологічними, філософськими, політичними, національними і – безумовно – релігійними. І так було подібно в сусідній літературі. Прикладом ангажування літератури міжвоєннн в релігійну проблематику може слугувати влучне спостереження Еразма Кузьми про те, що польський експресіонізм найбільше з усіх модерністських «ізмів» мав есхатологічну, релігійну тематику¹. Або ж аналіз Софії Заремб'янки про модифікації образу Бога у творчості Я. Івашкевича, які дослідниця вважає ніцшеанськими інспіраціями².

Порівнюючи системні риси американської версії персоналізму (а виокремлюють такі дві його провідні особливості: в центрі філософських інтересів лежить релігійно-етична проблематика, основна увага приділяється питанням свободи та морального виховання), можна зазначити, що це магістральні напрямні й польського персоналізму. Натомість для української персоналістичної літератури й науки внаслідок реальних історичних обставин на перший план виходить проблематика національного усвідомлення, співвідношення християнського й національного. І якщо теза про те, що моральне самовдосконалення громадянина веде до суспільства гармонії особистостей – це основна ідея американського персоналізму, то для цілковитої більшості українських «католицьких» авторів тема симбіозу християнина й націоналіста-патріота, особливо в умовах бездержавності, посідає чільне місце в науковій продукції і творчості. Це стосується майже всіх діячів персоналістичного керунку міжвоєнного двадцятиріччя: К. Чеховича, М. Гнатишака, П. Ісаїва, О. Муха, Ю. Редька, Г. Костельника, О. Назарука, В. Децикевича, М. Чубатого, М. Дзеровича, М. Конрада, С. Семчука, В. Мельника, Г. Лужницького, «академістів» І. Свенціцького, М. Возняка, К. Студинського та ін. Дискусії на тему «Хто більший католик?» чи «Хто правильний українець?» ніколи не затихали, однак і тривали доволі толерантно та в певних межах: все ж таки провадили їх люди з християнським світоглядом і високими морально-етичними якостями. Це питання уже деталізоване і проаналізоване в багатьох розвідках³.

¹ Kuźma, Erazm. Człowiek wobec Boga, religiji i kościoła w polskim ekspresjonizmie // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. S. 7–37, 7.

² Zarebianka, Zofia. Bóg skamandrytów // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. S. 81–117, 73.

³ Зайцев О., Беген О., Стефанів В. Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки) / за заг. ред. О. Зайцева. Львів : Видавництво УКУ, 2011 ; Ільницький М. В атмосфері ідейних протистоянь // Критики і критерії. Львів, 1998 ; Микитюк В. Загальноєвропейські тенденції української католицької критики у Львові 1-ї половини ХХ ст. // *Literatura ukraińska XIX i XX wieku w kontekście europejskim* | Українська література ХІХ–ХХ

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



Для французького персоналізму (завдяки значному впливу марксистської теорії) більш притаманною була тенденція до наголошування соціальної обумовленості особистісного існування, надання переваги у визначенні основ суспільної організації життя особистості та її духовним орієнтаціям. Навіть «інтегральний гуманізм», соціальні ідеї Жака Марітена, який вбачав розв'язання проблем сучасності в комплексному християнському ключі, в утвердженні «теоцентричного гуманізму», «персоналістичної демократії» та зближенні релігій, порівняно спокійно акцептував ідеї К. Маркса. Однак для нашої католицької критики такий світоглядний симбіоз був неприйнятним: для української версії персоналізму через реальне зіткнення із «марксизмом» у вигляді «більшовизму», превалюючим було не тільки категоричне відкидання французьких ілюзій щодо «ідеального суспільства», а й безпосередня активна боротьба з ідеями марксизму. Чільний представник української персоналістичної католицької критики К. Чехович, якого номінуємо і як речника українського християнського націоналізму, категорично писав: *«Російська форма комунізму дає нам змогу бачити, що комунізм – це послідовна і безпощадна війна проти релігії і Церкви, проти людської гідності, проти європейської культури, а одночасно проти української національної індивідуальності»*¹. Очевидно, що безпосереднє протистояння із таким відвертим й активним імпералізмом, як московський, формувало безкомпромісну позицію українських інтелектуалів.

Закономірно, що теоретичне обґрунтування та поглиблений аналіз персоналізму знаходимо в польському літературознавстві, адже релігійність польського суспільства загальновідома, а – відповідно – вплив і розвиток ідеалістичних світоглядних засад у культурній та науковій сферах був незіставно потужнішим. Знову ж таки, – це стосовно частини України, колонізованої радянською російською імперією, але українська Галичина, програвши визвольні змагання полякам, саме через Греко-католицьку церкву, очолювану Митрополитом А. Шептицьким, «перегрупувала» національні сили, готувалась до подальшої боротьби, плекаючи освіту та духовне і культурне виховання нації. Патронована особисто очільником Церкви католицька преса (передусім це «Мета» і «Дзвони»), була місцем для дискусій, для вироблення культурних і ідеологічних позицій, простором розвитку та еволюції національного українського суспільства.

століть у європейському контексті // pod redakcją Ludmyły Siryk | за ред. Людмили Сірик. Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin, 2008. С. 119–127. (Матеріали конференції «Українська література XIX–XX сторіччя в європейському контексті»); Микитюк В. Персоналізм і християнський культуралізм Константина Чеховича // Патріярхат. Греко-католицьке аналітичне видання. Львів, 2019. № 6 (476); Микитюк В. Християнський націоналізм Константина Чеховича і персоналістична літературна критика. Рецензія : [Чехович К. Християнський націоналізм] // Слово і Час. Київ, 2019. № 11 (707). С. 115–121.

¹ Чехович К. Ідейні основи російського комунізму // Католицька Акція. Львів, 1937. Ч. 4.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

Або ж попросту майданчиком для різноманітних текстів, часто дуже плюралістичних, адже відомо про певне протистояння між українською церквою та частиною націоналістичного руху. Ця проблематика доволі повно та поліваріантно осмислена в колективній монографії «*Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки)*» істориків УКУ у Львові¹. Натомість у польській державі і суспільстві міжвоєнної католицизм був своєрідною «національною ідеєю». Навіть у час комуністичної «Польщі трудової» внаслідок феноменального впливу католицького Костелу в суспільстві проблематика не була табуованою і, – навпаки – активно досліджуваною, а методологія – використовуваною. Класичною у польському літературознавстві цього часу стала монографія про персоналістичну критику Кшиштофа Дибцяка (*Krzysztof Dybciak. Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych. Wydawnictwo PAN, 1981. (Персоналістична літературна критика. Теорія та опис течії тридцятих років)*); дослідження Еразма Кузьми (*Erazm Kuźma. Człowiek wobec Boga, religiji i kościoła w polskim ekspresjonizmie // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. (Людина стосовно Бога, релігії і церкви в польському експресіонізмі)*); Софії Заремб'янки (*Zofia Zarębianka. Bóg skamandrytów // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. (Бог скамандрумів)*) та інші. Власне, вся наукова серія *Religijne tradycje literatury polskiej (Релігійні традиції польської літератури)*, що його видає Наукове товариство Люблінського католицького університету (відділ студій релігійної культури) від 1983 р. (а це понад 10-ти томів), так чи так стосується проблематики католицької персоналістичної критики та самого поняття у філософії, є значущою частиною розвитку європейської філософської думки, загального християнського універсуму. Тобто започаткований й інституціоналізований у 20–30-х рр. ХХ ст. на території тодішньої Польщі персоналістичний дискурс знайшов своє продовження і після закінчення Другої світової. Відповідно – і белетристика, і літературознавство органічно тривали в загальнокультурному потоці, творили за відомою формулою-означенням французького ідеолога католицького персоналізму Емануеля Муньє «*рух персоналізації*». На жаль, після повної нової окупації українська персоналістична література та критика вимушено реалізовувалися лише через діяльність окремих представників в еміграції. Діяльність декотрих представників персоналістичного руху «в екзилі», безперечно, ставала предметом дослідження, однак цілісного огляду уже розрізаних процесів продовження діяльності літературознавців цього напрямку немає. Все ще потрібен аналіз та узагальнені синтетичні огляди українських часописів міжвоєнного двадцятиріччя «Поступ», «Католицька акція», «Нова зоря»,

¹ Зайцев О., Беген О., Стефанів В. Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки) / за заг. ред. О. Зайцева. Львів : Видавництво УКУ, 2011.

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



«Мета» та інших. Зразковим та системним на цьому перспективному полі є бібліографічні та історико-літературні студії Мар'яни Комариці про місячник «ДЗВОНИ»¹, її ж розвідки про одного з найбільш оригінальних українських персоналістів К. Чеховича, зокрема компендіум матеріалів про нього, який Комариця упорядкувала разом з Олегом Петруком².

Знову ж таки, покажемо щодо розвитку й осмислення персоналістичного руху є досвід польського літературознавства, бо якщо говоримо про розвій української і польської католицької преси, то в 1920–1930-х рр. процеси тривали паралельно, доволі подібно і потужно, але наш наратив фактично припиняється внаслідок московської радянської окупації. Натомість польська культура культивувала філософію персоналізму і після Другої світової, маючи маріонеткову, так звану соціалістичну, але свою державу.

Варто пунктирно окреслити цю проблематику на прикладі двох пар польських католицьких часописів міжвоєння і «післявоєння». Візьмімо, до прикладу, часописи 1930-х: «*Verbum*» (Варшава, 1934–1939) і «*MARCHOLT*» (1934–1938). «*Verbum*» визначав своєю аудиторією головно польську католицьку інтелігенцію, був своєрідним рупором ідей *неотомізму*. Тобто журнал був інтелектуально елітарним і мав виразно окреслену ідеологічну редакційну лінію: поширював філософську католицьку парадигму неотомізму, переважно – католицький персоналізм Ж. Марітена. Зокрема, як зазначають польські історіографи: «*Програма оновлюваного католицизму була пов'язана з протиставленням до традиційної релігійності католицької, опертої на хитких почуттях, позбавлених інтелектуальної глибини віри...*»³. Власне, персоналісти, що об'єднались навколо «*Verbum*»-у, подібно українським католицьким інтелектуалам, жорстко протистояли тогочасним ліберальним течіям: «*Спроби відродження релігійності йшли поруч із конфронтацією релігійних засад із світом тодішньої культури, діалогом між католиками і творцями культурних надбань, наголошування етичних постулатів, виразна вразливість і реакція на сучасність...*»⁴. Визначаючи у загальних рисах філософсько-світоглядну платформу журналу як «*інтегральний гуманізм*» Ж. Марітена і католицький персоналізм, можна провести типологічні паралелі з українськими «посестрами» – часописами «Нова зоря» і «Дзвони», де також часто використовували постулати двох основних розвідок Марітена: «*Католицизм і філософія*», «*Філософія натури*».

¹ Комариця М. Ідейно-естетична концепція журналу «Дзвони» // Журнал «Дзвони». 1931–1939. Систематичний покажчик змісту. Львів, 1997.

² Чехович Константин. Християнський націоналізм / упоряд. : Олег Петрук, Мар'яна Комариця; наук. ред. та передм. Мар'яни Комариці. Львів : ЛА «Піраміда», 2019.

³ Słownik literatury polskiej XX wieku. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1996. S. 1160.

⁴ Ibid.



РОЗДІЛ 5. ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНА БІОГРАФІЯ: ОСОБИСТЕ, КОЛЕКТИВНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ

Як і в українському літературознавстві, етичні, політичні розв'язки, соціологічні, естетичні і культурологічні знання та висновки приймали автори «Вербуму» в душі католицького персоналізму, що передбачав беззаперечний примат прерогативи людської істоти як автономної духовної цілості, індивідуума з його правами матеріальними і натуральними стосовно суспільства. Відповідно до марітенівської концепції «інтегрального гуманізму», що вбачав справжню гідність людини в її єдності з Богом, підкреслюючи водночас і значення, й автономію людини і культури, обов'язок формування особистості, потребу моральної автокреації й окремої особи, і суспільства загалом. *«Домінуючий в "Мархольті" поворот до персоналістичного бачення світу мав – на відміну від ідеологічної лінії часопису «Werbum» – світський підставовий характер, акцентував значення творчої і вільної особи людини для духовного буття, підкреслював індивідуальне кшталтування людської особистості, протиставлявся водночас як позитивістичним, частковим знанням про людину, так також ірраціоналістичним концепціям, і – врешті – обмежуючим індивідуума тенденціям тоталітарним і фашистським»*¹.

Як було зазначено, після закінчення Другої світової війни в Польщі персоналістична преса хоч із певними цензурними рамками, але продовжувала функціонувати. Притаманним прикладом є журнал «Znak» – католицький місячник культури, що виходить у Кракові від 1946 р. У його історії була перерва з 1953 р. до 1957 р., а потім часопис, адресований до широкого кола католицької інтелігенції, що цікавилася справами філософії, культури і суспільствознавства, був відновлений. Інтелектуальна ранга, елітарність та об'єктивність актуальної інформації спричинила те, що читала місячник й атеїстична публіка. Із цим виданням пов'язаний тижневик «Tygodnik powszechny», що мав той самий спільний редакторський колектив та подібне інтелектуальне і читацьке середовище. *«Значення "Znak"-у в польській культурі дуже важливе. Видання відіграло велику роль у кшталтуванні світогляду польської інтелігенції; виражало і виражає прагнення до оновлення католицизму, до повного християнства. Водночас широкий мисленнєвий горизонт часопису, його різноманітна тематика (теологія, філософія, етика, естетика і мистецтво, література, історія, соціологія, психологія, природознавство), відкритість на нові віяння та ідейні напрями сучасного світу спричинили, що "Znak" став не тільки чільним органом християнської думки і культури, але також місцем зустрічі і діалогу різних виявів інтелектуального і духовного доробку ХХ ст. – як журнал європейського рівня – міцно укорінився в сучасній культурі»*². Метою видання, яке продовжувало традиції «Verbum»-у 30-х р., стала боротьба

¹ Słownik literatury polskiej XX wieku. Wyd. 2. Wrocław-Warshawa-Kraków, 1996. S. 617.

² Ibid. S. 1234.

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



за нову якість католицької формації у Польщі, ширше – відновлення католицької культури в напрямі інспірації французького персоналізму, ідей II Ватиканського Собору, Папських енциклік. Тобто формування та утвердження релігійної концепції людини, реалізація християнського універсуму філософії, культури, науки і суспільствознавства, і – звісно – теології.

З 1958 р. у Варшаві виходить місячник «*Więź*», ініціаторами якого стала «молода католицька інтелігенція», що належала до середовища «Знак»-у, «КУЛ»-ю (католицький університет у Любліні), «Клубу Інтелігенції Польської» у Варшаві або ж «Загальнопольського Клубу Прогресивної Інтелігенції Польської». Спільним чинником, що об'єднував ці середовища, був сповідуваний християнський світогляд, акцептування проголошуваних Костелом християнських цінностей. Врешті, як показала новітня історія Польщі, ця аудиторія стала пасіонарною частиною руху «*Солідарності*», зіграла визначальну роль у здобутті справжньої незалежності і побудові сучасної демократичної держави. Фундаментальною платформою і цього журналу був християнський персоналізм, найглибше переконання, що людська істота не може бути редукована виключно до історичних і суспільних умов її буття. Проперсоналістична опція переважала із самого початку виходу «*Więź*»-а, а редакція відкрито декларувала прихильність до думок Е. Муньє – французького філософа католицької лівиці, який заснував у 1932 р. знаменитий місячник «*Ésprit*». Однією із перших публікацій у рамках бібліотеки часопису стали вибрані праці цього мислителя, зокрема фундаментальна «*Що то є персоналізм*». Персоналізм часопису зміцнювався і виражався через тематику прав людини, загрози цінностей демократії, плюралізму, самоуправління і суб'єктності суспільства, що залишається актуальним й у теперішній Польщі.

Про те, що проблематика католицької літературної теорії є актуальною та перспективною і сьогодні для західного наукового світу засвідчує, до прикладу, недавня дисертація Джейкоба Патріка Прайда (*Pride, Jacob Patrick, «Catholic Literary Theory: The Conditional Existentialism of Four Protagonist sand the ir Creators» («Католицька літературна теорія: умовний екзистенціалізм чотирьох протагоністів та їхніх творців»), 2017¹*). Необхідність дослідження і систематизації цієї наукової проблеми підтверджують різнопрофільні сучасні науковці, адже, як зазначив історик Олег Беген, покликаючись водночас на думку провідної дослідниці питання філолога М. Комариці, багато реципієнтів все ще помилково сприймають дефініцію «українська католицька критика» як «конфесійну» локальну течію в українському

¹ Pride, Jacob Patrick. «Catholic Literary Theory: The Conditional Existentialism of Four Protagonists and Their Creators» (2017) // Electronic Theses and Dissertations. URL : <https://digitalcommons.du.edu/etd/1280>.



літературознавстві міжвоєнного періоду¹. Тому так важливо увести в українську сучасну наукову терміносферу саме європейську рецепцію в нашому літературознавстві й гуманітаристиці загалом ідей провідних європейських митців та ідеологів персоналізму. Діяльність українських науковців католицького табору в час міжвоєнтя виявляла спільні тогочасні загальноєвропейські тенденції літературної критики: програмотворчість, постулативність, відхід від біографізму, наголошування естетичних та етичних критеріїв оцінки літератури, протистояння моральному релятивізму, сповідування етичного максималізму, естетизму, пошани до особистості.

Підсумовуючи, основними загальними якостями і маркерами персоналізму в європейській науці та культурі традиційно **відзначаю** теїстичні засади, які передбачають основне місце людини (персони) у світобудові як істоти створеної Богом за подобою та образом Його. Доцільно наголосити на провідній тезі про самодостатність індивідуума, але відкритість для світу, і – відповідно – заохочення до суспільного та національного активізму, до розвитку міжлюдських стосунків. Наголошу в персоналізмі також принцип інтегральності, цілісності і свободи особи як найвищої суспільної мети, що спонукає до активізації динаміки існування людини та інтенсивного міжособового спілкування і співпраці. Теж актуальним залишається визнання у персоналістичній філософії мистецтва, науки та літератури передовсім засобом для комунікації між персонами-особистостями і, так, «олюднення», гуманізації суспільства. Відповідно, сьогодні персоналістична парадигма залишається важливою у творенні спільнот для розвитку особистості і знаходження свого місця для пересічної людини в глобалізованому світі.

Очевидно, що персоналізм мав безпосередній вплив на слов'янські католицькі спільноти. Безперечно, що ця релігійно-ідеалістична філософська течія, яка в нашій культурній рецепції знайшла свій вияв у *католицькій критиці* і була органічною частиною європейського *персоналізму*, мала специфічні особливості в Східній Галичині, а в українському варіанті – саме католицький чи, точніше, християнський греко-католицький світогляд. Унаслідок колоніального бездержавного становища України та паралельного буття в двох цілком різних соціальних системах між світовими війнами, український персоналізм мав специфічні особливості. І якщо в Україні, окупованій московською радянською імперією, можна побачити лише окремі прояви персоналізму в естетиці і філософії літератури екзистенціалізму, то на українському обширі християнської Польщі персоналізм набув дещо оксюморонного вияву і видозміни – **християнський націоналізм**.

¹ Зайцев О., Беген О., Стефанів В. Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки) / за заг. ред. О. Зайцева. Львів : Видавництво УКУ, 2011. С. 339.

5.6. Українська персоналістична літературна критика: гене́за і європейський контекст



Для українського літературознавства як інтегральної частини загальноєвропейського ще раз визначу такі опорні реперні точки і вузли: **1.** Теорію і практику літературної критики в 20–50-х рр. XX ст. визначала постійна напруга, дихотомія між двома основними напрямками: автотелічна орієнтація (літературний твір є самодостатнім, існує сам для себе) та гетеротелічне спрямування (художній твір має виконувати суспільні, ідеологічні, педагогічні, пізнавальні та інші функції). **2.** Панівною стала ідеологічна шкала цінностей, що, не ігноруючи повністю естетичних критеріїв, підпорядковувала їх певним поза-літературним системам вартостей та прагнула їх виражати у літературному тексті. Визначальною у філософії персоналізму стала теза, що людина як персона, богоподібна істота, не може бути редукована до суспільних та історичних умов. **3.** Властивим для розвитку української літературної критики цього часу, зокрема представників християнського персоналізму (сиріч – католицької критики), було те, що вони у своїх наукових і філософсько-публіцистичних працях виявляли інтервенційне, постулативне ставлення до літературного процесу, на відміну від попереднього аналітично-описового. **4.** Роль критики у формуванні суспільної думки (внаслідок розвитку літературної преси, різкого збільшення читацької аудиторії) помітно зросла, і тому поряд з естетичною інтерпретацією художньої літератури, з окресленням її впливового місця у культурному процесі, насамперед виходить реконструкція реалізованого в конкретному тексті світогляду письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамов І. Розшуки про П. О. Куліша й його батьківщину // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Київ, 1931. Вип. 3. С. 45–51.
2. Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ–початок ХХІ ст. Київ, 2008. С. 351–370.
3. Аверинцев С. Софія–Логос : словник. Київ : Дух і літера, 2004. 640 с.
4. Агеєва В. Координати урбаністичного простору // Кур'єр Кривбасу. 2006. № 198. С. 153–163.
5. Азарова Л. «Золота пропорція» як вияв гармонії у поетичній творчості Тараса Шевченка // Одеський лінгвістичний вісник : зб. наук. праць. Спеціальний випуск, присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2014. Вип. 3. С. 4–12.
6. Айдачич Деян. Образ сербів у історично-пригодницькій повісті «Михайло Чарнишенко» Пантелеймона Куліша // Дриновський збірник. Харків, 2016. Т. ІХ. С. 92–98.
7. Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 384 с.
8. Андрусів П. Чому в нас нема історичного малярства? Київ. Філадельфія, 1950. Ч. 2. С. 105–111.
9. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль : Джура; Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2000. 340 с.
10. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. Тернопіль : Джура, 2000. 338 с.
11. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. 288 с.
12. Аністратенко А. В. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика : монографія. Чернівці : БДМУ, 2020. 548 с. URL : http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/dis_Anistratenko.pdf.
13. Антонич Б.-І. Повне збір. творів. Львів : Літопис, 2009. 937 с.
14. Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури : Дискурсус, 2015. 275 с.
15. Ассман А. Пам'ять міста // Питання літературознавства, 2015. Вип. 92. С. 7–25.
16. Ассман А. Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.



17. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Київ : Смолоскип, 1998. 314 с.
18. Баган О. Дмитро Донцов, вісниківство, націоналізм: питання спадщини і спадковости // Донцов Д. Літературна есеїстика. Дрогобич : Відродження, 2009. С. 667–685.
19. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму : автореф. дис.... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2002. 29 с.
20. Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу (Українські письменники-націоналісти – «вісниківці»). Дрогобич : Відродження, 1996. 288 с.
21. Багрянний І. Тигролови. Огненне коло. Київ : Український письменник, 1996. 350 с.
22. Багрянний І. Україна біля Тихого океану // І. Багрянний. Вибрані твори: у 2 т. Т. 2. Київ : ЮНІВЕРС, 2006. С. 675–702.
23. Балей П. Фронда Степана Бандери в ОУН 1940 р. Причини і наслідки. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 372 с.
24. Бандера С. Перспективи української революції. Київ : Наш формат, 2021. 664 с.
25. Бандера С. Питання атомної війни і визвольна революція. Київ : Видавництво ПрАТ «Українська прес-група», 2014. 70 с.
26. Барабаш Ю. Ліричний дискурс гніву та каяття. Вірш Т. Шевченка «Чи то недоля та неволя...»: спроба «повільного (пере)прочитання» // Слово і Час. 2014. № 3. С. 19–25.
27. Барабаш Ю. Просторинь Шевченкового Слова: текст – контекст – семантика – структура. Київ : Темпора, 2011. 506 с.
28. Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1965. 316 с.
29. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
30. Белей Л. Індустріальний «клясицизм» Павла Вольвача // ЛітАкцент. URL : <http://litakcent.com/2010/05/31/industrialnyj-kljasycyzm-pavla-volvacha/#comments> (02.10.2021).
31. Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового Заповіту / Із мови давньоєврейської і грецької на українську дослівно наново перекладена. Ukrainian Holy Bible (revised). Книга псалмів. С. 665.
32. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
33. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
34. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. 519 с.
35. Богдан О. Остап Сливинський: «З війни слова не виходять невинними» //Тиктор медіа. 31 травня 2022 року. URL: <https://tyktor.media/portret/ostap-slyvynskiy-slovyuk-viiny/?fbclid=IwAR0-M1rL7goosLzm5IDwIv-yZriHODf4CmiRITkTH5cADqRNRlvU4HupQ9A> (18.09.2022).
36. Боднар О. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. Львів : Українські технології, 2005. 197 с.
37. Бондар Л. Повість Я. Верещака «Стефко продався мормонам»: історико-театральний наратив в умовах сюрреалістичного хронотопу // Кременецькі компаративні студії. Хмельницький, 2014. Вип. IV. С. 7–17.



38. Бондарева О. Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica. Київ, 2021. Вип. 21. С. 242–263.
39. Боронь О. Мотив шляху // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. Київ : Наукова думка, 2008. 376 с.
40. Бритва О. І таке буває : Фейлетони, гуморески, нариси. Мельборн : Просвіта, 1980. 126 с.
41. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ : Радянський письменник, 1988. 183 с.
42. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології [розділ монографії] // Культурологія: Могилянська школа : кол. монографія. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 130–165.
43. Булаховська Ю. Проблематика і фактографізм в історичному романі XIX ст. (Микола Гоголь, Генрик Сенкевич, Болеслав Прус) // Київські полоністичні студії. 2015. Т. 26. С. 332–335. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2015_26_34.
44. Бутусов Ю. Бандера і Сталін – хто більший «нацист» і ворог народу? Цензор. Нет. URL: https://censor.net/ua/resonance/3104863/bandera_i_stalin_hto_bilshyyi_natsyst_i_vorog_narodu (9.10.2022).
45. В'ятрович В. Чому Росія досі боїться Бандеру? Високий замок. URL : <https://wz.lviv.ua/blogs/455035-chomu-rosiia-dosi-boitsia-banderu> (8.10.2022).
46. Вавринюк Т. І. Невласне пряма мова в новелах М. Коцюбинського // Науковий вісник Криворізького держ. пед. ун-ту. Кривий Ріг, 2014. Вип. 11. С. 157–164.
47. Вергеліс О. Життя драми // Ар'є Павло. Баба Прися та інші герої. Брустури : Дискурсус, 2015. С. 5–10.
48. Верещак Я. 144000: п'єси-фентезі. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2008. 344 с.
49. Верещак Я. Дорога до раю. Маленька п'єса про великий український сюр. НЦТМ ім. Л. Курбаса. URL : <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/vereschak%20doroga.html> (15.05.2021).
50. Верещак Я. Стефко продався мормонам. Маленька повість про великий український сюр. Ярослав Верещак. Рукопис автора. 2007. 36 с.
51. Верещак Я. Центрифуга. Варіанти // Збірка п'єс. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. 344 с.
52. Верменич Я. Конструювання української ідентичності: національні й регіональні проекти другої половини XIX–початку XX ст. Київ : Інститут історії України НАН України, 2016. 356 с.
53. Верменич Я. Локально-регіональні рівні вітчизняного наративу // Український історичний журнал. Київ, 2013. № 5. С. 4–23.
54. Верменич Я. Національна ідентичність як соціокультурний конструкт: погляд із початку XXI століття на проблеми XX // Регіональна історія України. Київ, 2017. Вип. 11. С. 9–42.
55. Винниченко В. Щоденник. Т. 1: 1911–1920. Едмонтон ; Нью-Йорк : Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. 500 с.
56. Випасняк Г. Як речі і простори пам'ятають (на матеріалі роману В. Амеліної «Дім для дома») : матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія». Запоріжжя, 11–12 жовтня 2018. С. 36–38.



57. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 662 с.
58. Волинський П. Вірш Шевченка як складова частина його поезики // Зб. праць ювілейної тринадцятої наукової шевченківської конференції. Київ : Наукова думка, 1965. С. 94–135.
59. Волокита Г. Дар любови. Мельборн : Просвіта, 1983. 208 с.
60. Воробйов М. Гора і квітка: вибрані вірші 1965–2015 рр. Київ : Абабагаламага, 2018 (у серії «Українська поетична антологія»).
61. Вороніж і вороніжці в життєтворчості П. О. Куліша / упоряд., передм. і прим. Міллер Н. В. Київ : Ліра-К, 2019. 151 с.
62. Вусатий С. Еміграція в поході. Буенос-Айрес : Вид-во Юліана Середяка, 1958. 191 с.
63. Габор В. До історії львівської літературної групи «Дванадцятка». «Дванадцятка» // Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. С. 13–28.
64. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного // Іван Багряний. Сад Гетсиманський. Київ : Дніпро, 1992. С. 5–18.
65. Гайдегер М. Мова // І. № 9. Львів, 1997. С. 134–148.
66. Гак А. На двох трибунах: Оповідання та фейлетони. Новий Ульм – Філадельфія : Видавництво «Українські вісті», 1966. 319 с.
67. Галан А. Міркування серйозні, не дуже серйозні і так собі... Філадельфія–Рочестер: Власна Хата, 1971. 180 с.
68. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ–початку ХХІ століття. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
69. Гармата Г. Козакоцентризм у творчості Т. Шевченка і П. Куліша: порівняльний аналіз // Шевченкознавчі студії. 2013. Вип. 16. С. 171–179. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_23.
70. Гашич Н. Дев'ять життів пані Адели / пер. з хорв. Н. Хороз. Чернівці : Книги ХХІ, 2021. 199 с.
71. Герасименко Н. Архетип Дому в романі С. Жадана «Інтернат» // Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки», 2022. Вип. 1. С. 9–16.
72. Гірц, Кліффорд. «Насичений опис»: у пошуках інтерпретативної теорії культури. Інтерпретація культур : вибрані есе / перекл. з англ. Н. Комарва. Київ : Дух і літера, 2001. С. 9–42.
73. Голик Р. Львів : місто і міф. Львів : Піраміда, 2005. 192 с.
74. Голик Р. Місто радостей і страждань: Львів у художньому, науковому, (авто)біографічному та публіцистичному дискурсах Івана Франка // Українське літературознавство. 2019. Вип. 84. С. 12–31.
75. Голубовський І. Розмахом могутніх крил: повість-есе про Олексу Новаківського. Львів : Аз-арт, 2002. 116 с.
76. Горболіс Л. М. Образи п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів»: інтермедіальний вектор дослідження // Літературознавчий процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філологічні науки)/ Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: О. Є. Бондарева, І. Р. Бунятова та ін. Київ, 2019. № 13. С. 106–110.
77. Гординський С. З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігоревім» // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади (Серія «Ed fontes» – «До джерел»). Львів : Світ, 2004. С. 103–118.



78. Гординський С. Поезії: вірші оригінальні і перекладні. Джерсі-Сіті ; Мюнхен : Сучасність, 1989. 447 с.
79. Гордосевич Г. Степан Бандера: людина і міф. Київ : Бібліотека українця, 1999. 140 с.
80. Гордосевич Г. Степан Бандера: людина і міф. Київ : КМ-Букс, 2022. 352 с.
81. Горинь Б. Любов і творчість Софії Караффи-Корбут : докум. роман-колаж : у 2 кн. Кн. 1. Львів : Априорі, 2013. 576 с.; Кн. 2. Львів : Априорі, 2015. 700 с.
82. Горобчук Б.-О. Поет Іван Семененко: Нічого не мали, але читали вірші й чекали комунізму // Читомо: культура читання і мистецтво книговидання. URL : <https://chytomo.com/ivan-semenenko-nichoho-ne-maly-ale-chytaly-virshi-j-chekaly-komunizmu/> (18.05.2022).
83. Городиловська Г. Взаємодія елементів наукового та художнього стилів (на матеріалі історичних творів Р. Іваничука) // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів-Ужгород : Гражда, 2009. С. 196–202.
84. Гоўзіч І. М., Рак М. С. Жанравая стратэгія творчасці Людмілы Рублеўскай // Труды БГТУ. 2016. № 5 (187). С. 190–194. URL : <https://elib.belstu.by/bitstream/123456789/20450/1/0190-0195.Houzich.pdf>.
85. Грабович Г. Мітологізації Львова: відлуння присутності та відсутності // Грабович Г. Тексти і маски. Київ : Критика, 2008. С. 155–181.
86. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Тексти і маски. Київ : Критика, 2005. С. 237–257.
87. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ : Генеза, 2000. 360 с.
88. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота. Київ : Критика, 2005. 631 с.
89. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. Т. 1. 9 кн. Київ : Либідь, 1993. 392 с.
90. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча: URL : <http://litakcent.com/2011/03/08/voroshylvograd-i-porozhnecha>.
91. Гуцалюк Д. «Поезія також може бути засобом протидії пропаганді»: поет Остап Сливинський про «Словник війни», волонтерство й іноземців // Liroom. Липень 2022. URL: <https://liroom.com.ua/books/interview-slyvynskyy-poetry-against-war/> (18.09.2022).
92. Гуцуляк О. Олег Лишега як поет – шаман – лицар Буття // Відлуння : матеріали Перших Лишегівських читань, присвячених 70-річчю від дня народження / упоряд. Є. М. Баран, М. В. Бігусяк, Х. М. Нагорняк. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2019. С. 25–39.
93. Габор В. «Скриня» (1971) // Від Джойса до Чубая: есеї, літературні розвідки та інтерв'ю. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 101–106.
94. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ : Темпора, 2012. 304 с.
95. Гудзь Ю. Знаки білої крові: поезії. Житомир : КВО «Газета “Житомирський вісник”», 1992. 56 с. («Бібліотека журналу “Авжеж”»).
96. Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи / упор. О. Левченко. Житомир : ПП «Рута»; ПП Левченко О. Г., 2012. 252 с.



97. Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети Лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко (вступне слово до зустрічі з поетами Лаврської школи 1993 року в Будинку вчителя [добірки віршів цих поетів у додатку до статті]) // Артанія: мистецький журнал. Книга. 01. 1995. С. 29–33. URL: <http://artanija.com/journal/kniga-01-1995>.
98. Даниленко В. Золота жила української прози // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа ; упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. Київ : Генеза, 1997. С. 5–12.
99. Дашкевич Я. Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини // Донцов Д. Твори. Т. 1. Геополітичні та ідеологічні праці. Львів : Кальварія, 2001. С. 7–19.
100. Дашкевич Я. Роман Бжеський, життя й історико-публіцистична діяльність // Українські проблеми. 1998. № 1. С. 122–127.
101. Демчук Р. В. Семантика морських сюжетів та їх наявність у системі розпису християнських пам'яток доби Київської Русі. URL: <https://cutt.ly/iLde0KA> (22.03.2022).
102. Денисюк І. Мислячий історичний роман // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів–Ужгород : Гражда, 2009. С. 32–46.
103. Державин В. Антологія української поезії. Лондон, 1957. 564 с.
104. Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика. 1930. Ч. 5. С. 27–48.
105. Державин В. Лицар духа // Авангард. 1951. Ч. 2. С. 17–18.
106. Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ : Плай, 2005. 492 с.
107. Державин В. Поезія героїзму. До четвертих роковин скону О. Ольжича (1900–1944) // Промінь. 1948, 13 червня. Ч. 11. С. 5.
108. Державин В. Поет епохи (Євген Маланюк) // Наше життя. 1947. Ч. 4. С. 4–5.
109. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції // Народний календар на звичайний 1949 рік. Париж, [1948]. С. 157–172.
110. Дзюба І. Антиутопія чи пересторога? // З криниці літ: у 3 т. Київ, 2006. Т. 1. С. 507–513.
111. Довгополова О. «Через Чорнобиль Україна може нарешті заговорити зі світом зрозумілою йому мовою»: Лівий берег. URL : https://lb.ua/culture/2021/04/26/482098_oksana_dovgopolova_cherez.html (26.04. 2021).
112. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1991. 296 с.
113. Донцов Д. Козацька жінка у Шевченка. Літературна есеїстика. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. 688 с.
114. Донцов Д. Націоналізм. Львів : Нове життя, 1926. 271 с.
115. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря. (Містика лицарства запорозького). Торонто, Онтаріо, Канада : Накладом Видавництва «Гомін України», 1961. 231 с.
116. Донцов Д. Поет твердої душі // Літературно-науковий вісник. 1927. Кн. 5. С. 142–154.
117. Дужий П. Степан Бандера – символ нації. Ескізний нарис про життя і діяльність Провідника ОУН : у 2-х ч. Львів : Галицька Видавнича Спілка. Ч. 1 – 1996. 190 с.; Ч. 2. – 1997. 383 с.
118. Думанська О. Графіна з Куткора: Біографічна оповідь з голосів самовидців. Львів : Каменярь, 2004. 128 с.



119. Евентуальний І. Проти шерсти. Буенос-Айрес : Вид-во Юліана Середяка, 1962. 208 с.
120. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Критика; Літературознавство; Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 45–54.
121. Єшкілев В. Унія. Харків : Фоліо, 2019. 618 с.
122. Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
123. Життя і діяльність Степана Бандери: документи і матеріали / ред. і упоряд. М. Посівнич. Тернопіль : Астон, 2011. 496 с.
124. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і Час. 1991. № 10. С. 11–17.
125. Загребельний І. Степан Бандера: міфологія української свободи. Тернопіль : Крила, 2021. 96 с.
126. Задека М. Міжпланетні люди. Новий Ульм : Український Час, 1947. 34 с.
127. Задеснянський Р. Що нам дав М. Хвильовий? Торонто : Критична думка, 1979. 266 с.
128. Зайцев О., Беген О., Стефанів В. Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920–1930-ті роки) / за заг. ред. О. Зайцева. Львів : Видавництво УКУ, 2011. 384 с.
129. Запольська Г. Каська Каріатида. Львів : Каменярь, 2007. 574 с.
130. Зарівна Т. Мовчання цезію : роман [передмова Л. Тарнашинської]. Київ : Дух і літера, 2022.
131. Засвіт встали козаченьки // Українська література. URL: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/usna-narodna-tvorchist-ta-davnya-ukrajinska-literatura/1254-pisni-marusi-churaj-zasvit-vstali-kozachenki/> (26.08.2022).
132. Захер-Мазох Леопольд фон // Вибрані твори. Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. І. Франка, 1999. С. 38–79.
133. Зярянюк А. Ідіоми емансипації. «Визвольні» проекти і галицьке село в середині ХІХ століття. Київ : Критика, 2007. С. 81.
134. Збірник «Слово дружби» та інші архівні матеріали // Приватний архів Володимира Лучука. Тека п/н «Слово дружби».
135. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
136. Зборовська Н. Пояснення до тексту «Українська реконкіста» // Українська реконкіста : антироман. Тернопіль : Джура, 2003. С. 4–10.
137. Зборовська Н. Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма // Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи / упоряд. О. Левченко. Житомир : Міжнародне братство Юрка Гудзя, 2012. С. 106–109.
138. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. С. 33.
139. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка : поезії 1847–1861. Київ : Наукова думка, 1968. 416 с.
140. Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. Київ : Наукова думка, 1984. 248 с.
141. Іваничук Р. Четвертий вимір. Шрами на скалі. Харків : Фоліо, 2007. 448 с.
142. Івашків В. М. Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року»: штрихи до характеристики художнього простору // Діалогічні



- обертони: науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської. Львів, 2014. С. 199–208.
143. Івашків В. М. Український світ історичного роману Пантелеймона Куліша «Алексей Однорог» // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці. Нова серія. Нью-Йорк, 2021. Т. 2–3. С. 145–165.
144. Івашків В. Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша: роман «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» у контексті його ранньої романтичної творчості. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIX. Праці Філологічної секції. Львів, 2000. С. 58–79.
145. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 448 с.
146. Іди, сину, пріч от мене // Українська пісня. URL: <http://pisny.net/idy-synu-prich-od-mene-ukrayinska-narodna-pisnyu/> (17. 08. 2022).
147. Ільницький М. В атмосфері ідейних протистоянь // Критики і критерії. Львів, 1998. 148 с.
148. Ільницький М. М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. 356 с.
149. Ільницький М. Юрій Дараган – перший поет «Празької школи» // У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. Львів, 2005. С. 409–416.
150. Історія української літератури : у 12 т. Т. 4. Київ : Наукова думка, 2014. 783 с.
151. Калинчук А. «Хустина» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6: Т–Я. Київ, 2015. 1120 с.
152. Картавий П. «Не журись!». Інформаційно-аналітично-координаційне Агентство Авторської Пісні України // Інформаційний бюлетень. 2007. № 2 (77). URL : <https://www.pisni.org.ua/articles/126.html>.
153. Кашка В. Житло : роман-робітня. Київ : Український письменник, 2007. 191 с.
154. Квіт С. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет. Київ : ВЦ «Київський університет», 2000. 260 с.
155. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2016. 320 с.
156. Киридон А. Студії пам'яті в просторі сучасного гуманітарного знання // Міждисциплінарні гуманітарні студії. STUDIA HISTORIA. Серія: історичні науки. Вип. 3. Київ, 2017. С. 195–206.
157. Кісь Р. Написи на румовищах: вірші та поеми. Львів : Манускрипт, 2003. 128 с.
158. Клімчук Ю. Міський текст у термінологічному полі сучасного літературознавства: історія вивчення празьких мотивів та празького тексту // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2013. № 28 (277). С. 47–53.
159. Кліффорд Г. «Насичений опис»: у пошуках інтерпретативної теорії культури. Інтерпретація культур : вибрані есе / перекл. з англ. Н. Комарва. Київ : Дух і літера, 2001. С. 9–42.
160. Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70–80-х рр. XX ст.: антологія прози та есеїстики / упоряд. В. Габор. Львів : Піраміда, 2017. 260 с.
161. Кокотюха А. Червоний : роман. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2012. 320 с.



162. Колесник І. Глобальна історія. Історія понять. Київ : НАН України; Інститут історії України, 2019. 348 с.
163. Колесник І. Українська історіографія: концептуальна історія. Київ : Інститут історії України НАН України, 2013. 566 с.
164. Колядки і щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового народу. Київ, 1963. 803 с.
165. Комариця М. Ідейно-естетична концепція журналу «Дзвони» // Журнал «Дзвони». 1931–1939. Систематичний покажчик змісту. Львів, 1997. 227 с.
166. Кондратюк М. Жанрова специфіка українських романів «зв'язку часів» // Вісник Житомирського педагогічного університету. 2004. Вип. 15. С. 146–149.
167. Кониський О. Варіанти на декотрі Шевченкові твори // Записки НТШ. 1901. Т. XXXIX. Кн. 1. С. 1–22.
168. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. Київ : Дніпро, 1991. 702 с.
169. Кононенко П. Українці у світовій цивілізації і культурі. Історичний феномен Степана Бандери. Тернопіль : Джура, 2016. 416 с.
170. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
171. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
172. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту // Актуальні проблеми слов'янської філології. Львів, 2010. Вип. XXIII. С. 388–395.
173. Корнійчук В. Гармонія «золотого перетину» в ліриці Івана Франка // Studia Ingardeniana. Lublin, 2011. Т. 2. С. 156–171.
174. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Івана Франка // Слово і Час. 2014. № 8. С. 81–93.
175. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Тараса Шевченка (доба «романтичного націоналізму») // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія філологічна ; Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. Вип. 70. С. 52–63.
176. Корнійчук В. Золоті пропорції поезії Тараса Шевченка (період «трьох літ») : колективна монографія // Полігранна філологія без кордонів. Харків : Видавництво Іванченка І. С., 2022. С. 445–455.
177. Корнійчук В. Образ Івана Франка у романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука // Українське літературознавство. 2008. Вип. 70. С. 230–237.
178. Костенко Н. «І знов мені не привезла» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. 888 с.
179. Костенко Н. «Коло гаю в чистім полі» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 3: І–Л. Київ, 2013. 888 с.
180. Костомаров М. Лист до видавця-редактора «Русской старины» М. І. Семевського // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 138–145.
181. Костомарова А. [Спогади] (Уривок) // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 173–174.
182. Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с.
183. Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2004. 336 с.



184. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975.
185. Кравців Б. Від «Каменярів» до «Конкістадорів» // Свобода. Джерзі Ситі і Нью-Йорк, 1956. Ч. 155. 15-го серпня. С. 1, 6.
186. Кралюк П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. 394 с.
187. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
188. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 424 с.
189. Кубійович В. Зелений Клин // Енциклопедія українознавства. Львів : Молоде життя, 1993. Т. 2. С. 768–780.
190. Кук В. Степан Бандера. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2013. 50 с.
191. Куліш П. Чорна рада, хроніка 1663 року. Санкт-Петербург : В топографіи Александра Якобсона, 1857. С. 3–4.
192. [Куліш П.]. Життя Куліша. Куліш П. О. // Твори : в 2 т. Київ : Наукова думка, 1994. Т. 1. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / упоряд. і приміт. Є. К. Нахліка; ред. тому М. Д. Бернштейн. С. 234–264.
193. Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. 288 с.
194. Куліш П. Оріся // Пантелеймон Куліш. Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика. Київ : Критика, 2015. Т. III: Записки о Южной Руси: [у 2 кн.] / упоряд., комент. Василь Івашків; підгот. ноти Ірина Федун; відп. ред. Олесь Федорук, Степан Захаркін. Кн. 2. С. 135–142.
195. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук; відпов. ред. Степан Захаркін. Київ : Критика, 2005. Т. 1. 1841–1850. 648 с.
196. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи / упоряд., коментарі Олесь Федорук; відпов. ред. Віктор Дудко. Київ : Критика, 2009. Т. 2. 1850–1856. 672 с.
197. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ : Критика, 2005. Т. I: 1841–1850 / упор., комент. О. Федорук. 648 с.
198. Куліш П. Твори / за ред. О. Дорошкевича. Харків–Київ : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. 198 с.
199. Куліш П. Чорна рада (Хроніка 1663 року); Михайло Чарнишенко: іст. романи / упор. та передм. А. Яцько. Київ : ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. 452 с.
200. Куліш П. Огненный змей. 1840 [Копія]. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського НАН України. Ф. І. Од. зб. 28535. 35 арк.
201. Курдидик Я. Р. То не так як вдома: гуморески. Торонто : Наша слава, 1993. 92 с.
202. Лавринович Л. Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: минуле vs сучасність // Актуальні проблеми слов'янської філології, 2010. Вип. 23. С. 310–320.
203. Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Київ : Рось, 1994. Кн. 2. С. 612–617.
204. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 395 с.
205. Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ : Видавець О. Савчук, 2020. 258 с.
206. Левицька В. Степан Бандера і я. Київ : Зелений пес, 2011. 48 с.



207. Левицький С. Як Василя Стефаника було врятовано від страти // Історична правда. URL : [http:// https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/09/9/158101/](http://https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/09/9/158101/) (20.01. 2023).
208. Левченко О. Глеки споминів. Юрко Гудзь у літературних осередках Житомира 1999–2002 рр. // Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи ; упоряд. О. Левченко. Житомир : Міжнародне братство Юрка Гудзя, 2012. С. 178–182.
209. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія. Львів, 2021. 606 с.
210. Лигіна А. Д. Василь Гайдучок – поет одного циклу // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. 2022. Т. 3. С. 49–52. URL: <http://nrplit.ukma.edu.ua/article/view/263232>.
211. Лишега О. Laterna Magica (Чарівний ліхтар) : немонтоване кіно. Брустрів : Дискурсус, 2017. 72 с.
212. Лишега О. Великий міст : вірші. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. 160 с.
213. Лишега О. Високі жовті квіти : проза / упоряд., комент., післям. Т. Пастуха. Дрогобич : Коло, 2021. 136 с.: іл.
214. Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу : проза. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 35–57.
215. Лишега О. Людина в просторі : проза. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 12–26.
216. Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд : есеї, переклади, вірш. Київ : Абагаламага, 2015. 240 с.
217. Лишега О. Старе золото : есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. 248 с.
218. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
219. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / авт.-укладач. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. URL : <https://archive.org/details/literaturoznavchat2/mode/1up?view=theater>.
220. Ломачка С. Свирид Ломачка в Канаді: Фейлетони / передм. Хведосія Чички. Торонто : Накладом В. Усатюка, 1951. 104 с.
221. Лукань В. Олег Лишега (1949–2014) та Григор Крук (1911–1988). Непричесані думки, зумовлені переглядом фільму О. Лишеги про Г. Крука // Наукова бібліотека Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. URL : <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4596/1/%D0%9E%D0%9B%D0%95%D0%93%20%20%D0%9B%D0%98%D0%A8%D0%95%D0%93%D0%90.pdf>.
222. Лукіянович Д. Василь Стефаник. Передмова до збірки новел «Земля» // Василь Стефаник у критиці і спогадах. Київ : Дніпро, 1970. С. 80–84.
223. Лукіянович Д. Нова фаза творчості Василя Стефаника. Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр. : Антологія / [упоряд. : Василь Ґабор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]. Львів, 2021. С. 173–176.
224. Луців Л. Т. Шевченко – співець української слави і волі. Нью-Йорк–Джерсі-Сіті, 1964. 189 с.
225. Лучук В. Польські пастелі : [Вірші] // Літературна Україна. 1980. 1 серп. (Рубрика «Поезія»).



226. Луцій С. Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка // Слово і Час. 2006. № 10. С. 21–31.
227. Львів – місто натхнення. Література: іл. худож.-енциклопед. путівник / упоряд. О. Муха; іл. Н. Сидоряка. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 435 с.
228. Лысова Н. Б. Гістарычная проза Людмілы Рублеўскай: да характарыстыкі жанру // Вестник ПГУ. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. № 10. С. 12–17. URL : http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/1229/1/Lysova_2013-10-p12.pdf.
229. Магомедова Д. М. Понятие «голоса» в эстетике М. М. Бахтина // Филологический журнал. № 1. 2005. С. 194–201.
230. Майфет Г. Композиційна архітектоніка поезії «Мені однаково» та її відтворення в німецькому та англійському перекладах // Шевченко. Харків, 1930. С. 191–203.
231. Максимович М. Дні та місяці українського селянина. Київ : Обереги, 2002. 189 с.
232. Максимчук С. Григорій Чубай і театр // Збруч. URL : <https://zbruc.eu/node/113660> (04.11.2022).
233. Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) / упоряд. Л. Куценко. Київ : Темпора, 2008. 336 с.
234. Маланюк Є. Перстень і посох. Епілоги. Мюнхен : Сучасність, 1972. 79 с.
235. Маркс Л. Загреб у фольклорі та літературі / пер. з хорв. М. Карацуба // Народна творчість та етнологія. Київ, 2011. Вип 5. С. 16–27.
236. Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.
237. Мечник С. Початок невідомого. Спогади 1945–1954. Мюнхен : Укр. видавництво, 1984. 264 с.
238. Микитюк В. Загальноєвропейські тенденції української католицької критики у Львові 1-ї половини ХХ ст. // Literatura ukraińska XIX i XX wieku w kontekście europejskim | Українська література ХІХ–ХХ століть у європейському контексті / pod redakcją Ludmyły Siryk | за ред. Людмили Сірик. Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin, 2008. С. 119–127. (Матеріали конференції «Українська література ХІХ–ХХ сторіччя в європейському контексті»).
239. Микитюк В. Персоналізм і християнський культуралізм Константина Чеховича // Патріархат. Греко-католицьке аналітичне видання. Львів, 2019. № 6 (476).
240. Микитюк В. Християнський націоналізм Константина Чеховича і персоналістична літературна критика. Рецензія : [Чехович К. Християнський націоналізм] // Слово і Час. Київ, 2019. № 11 (707). С. 115–121.
241. Михайлюк Б. Бунт Бандери (ІІІ справлене видання). Canada : На чужині, 1950. 106 с.
242. Мірчук І. Історія української культури // Віктор Петров, Дмитро Чижевський, Микола Глобенко. Українська література. Мюнхен–Львів, 1994. С. 243–374.
243. Мірчук П. Степан Бандера. Символ революційної безкомпромісовості. Хмельницький : Поділля, 1992. 144 с.
244. Мовчан Р. Василь Стефаник і експресіонізм в українській літературі 1920-х років // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2. С. 112–121.
245. Мовчан Р. Український модерністичний роман «Місто», невеличка драма В. Підмогильного // Дивослово. 2001. № 2. С. 11–14.



246. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1 : Українська література : навч. посіб. для студ. вищ. закл. Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.
247. Морачевський Ю. Візантинізація чи варваризація! Сучасність. 1977. № 11. С. 21–22.
248. Моренець В. Празька поетична школа // Хроніка 2000. «Україна–Чехія». Ч. II. Київ, 1999. С. 291–305.
249. Москалець К. Вокресіння чаю. Стежачи за текстом: вибрана критика та есеїстика. Львів : ВСЛ, 2019. С. 7–29.
250. Москалець К. Досвід коронації. Зірка на ім'я Марія : вибрана проза. Львів : ВСЛ, 2019. С. 64–97.
251. Москалець К. П'ять медитацій на «Плач Єремії» // Критика: часопис. 2002. VI. Ч. 7–8 (57–58). С. 27–34.
252. Москалець К. Старе кіно [текст] // Victor Morozov & MO Production. URL : <http://www.victormorozov.com/ukr/frame.html>.
253. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.
254. Мушкетик Ю. Яса. Харків : Фоліо, 2006 . (Серія «Українська література»). Т. 2 : Розділи 18–33. 2006. 415 с.
255. Набитович І. Пам'ять, історична проза та формування національної ідентичності // Слово і Час. 2022. № 4. С. 45–57.
256. Наливайко Д. «Борислав сміється» І. Франка в порівняльно-типологічному аспекті // Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури. Київ, 1981.
257. Науменко Н. Чи можливий принцип «золотого перерізу» у вільному вірші? : наук. зб. // Питання літературознавства. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2011. Вип. 84. С. 62–69.
258. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненарожденим», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. Львів, 2014. 471 с.
259. Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель : наук. монографія : у 2-х т. Київ : Український письменник, 2007. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. 462 с.
260. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років ХІХ ст. Київ : Наукова думка, 1988. 320 с.
261. Нахлік Є. Франкові «Конкістадори»: поетизація здобувницького героїзму // Слово і Час. 2018. № 8. С. 26–32.
262. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові і боротьби: Українська поезія празької школи. Київ : Український письменник, 1995. С. 3–19.
263. Неділько Г. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя. Київ : Радянська школа, 1988. 213 с.
264. Неждана Н. Кицька на спогад про темінь: Прощальний монолог Донбасу. Майдан. До і після: Антологія актуальної драми. Київ : Світ знань, 2016. С. 223–250.
265. Незабудько П. Еміграційні родинки. Буенос-Айрес : Вид-во Юліяна Середяка, 1978. 204 с.



266. Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт // Куліш Пантелеймон. Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства (Збірник історично-філологічного відділу УАН). Київ, 1927. № 53. С. 127–156.
267. Немира К. Кольорові оповіді ; ілюстр. Володимира Немири. ТОВ «Тріада Плюс», 2014. 63 с.
268. Нижанківський Б. Дні Степана Гайди // «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. С. 52–62.
269. Нижанківський Б. Я вернувся до свого міста // «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози. Львів : ЛА «Піраміда», 2006. С. 128–151.
270. Нич Ришард. Світ Тексту: постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 64 с.
271. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Репа. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
272. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). Київ : Четверта хвиля, 1999. 240 с.
273. Отаман С. Володимир Єшкілев: «Україна впродовж усієї своєї історії була не оселею, а коридором...». «Галичина», 2019. URL : <https://galychyna.if.ua/analytic/volodimir-yeshkilyev-ukrayina-vprodovzh-usiyeyi-svoyeyi-istoriyi-bula-ne-oseleyu-a-koridorom>.
274. П'єцух М. Бандера об'єднав і розсварив Майдан. URL: https://ipress.ua/articles/bandera_obiednav_i_rozsvaryv_maydan_37280.html (9.10.2022).
275. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
276. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
277. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, 1999. 447 с.
278. Павловський А. Імперія Корського. Київ : Темпора, 2020. 456 с.
279. Пагутяк Г. Мій близький і далекий Схід. Львів, 2014. 136 с.
280. Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження. Львів–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2000. 413 с.
281. Панченко Володимир. Цей загадковий Куліш // Український тиждень. 2019. № 43 (623). С. 54–57.
282. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 257 с.
283. Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 26–32.
284. Первні поетичної влади // Україна і світ. 1954. Зошит 12–13. С. 80–82.
285. Перепічка Є. Феномен Степана Бандери. Львів : Сполом, 2013. 744 с.
286. Петранюк В. Мазепа, Шевченко, Бандера – духовний тризуб українця : П'єси для театру. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2018. 182 с.
287. Петров В. Вальтерскоттівська повість з української минувшини // Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 5–35.
288. Петров В. Вальтерскоттівська повість з української минувшини // Куліш П. Михайло Чарнишенко. Київ : Сяйво, 1928. С. 3–32.



289. Петров В. Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень–травень 1847 р.) // Шевченко Т. Казематні поезії, квітень–травень 1847. Мюнхен, [Б. р.]. С. 5–17.
290. Петров Віктор. Пантелімон Куліш у п'ятдесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість. Київ : 3 друкарні ВУАН, 1929, Т. 1. VI+572 с.
291. Пиркало С. Павло Вольвач: в житті не буває однієї барви [інтерв'ю] // BBC Україна. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2005/12/printable/051216_books_volvach_ie_sp (03.10.2021).
292. Платон. Бенкет / перекл. з давньогр. і коментарі У. Головач. Львів : Вид-во УКУ, 2005. xlv+178 с.
293. Плерома. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. № 3. Проект «Повернення деміургів». Мала українська енциклопедія актуальної літератури (МУЕАЛ). 287 с. URL : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-il.htm>.
294. Плохій С. По червоному сліду. Убивство у Мюнхені. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 512 с.
295. Плохій С. Українська Кліо: Нариси про історію, істориків та пам'ять. Київ : Видавництво «Кліо», 2022. 352 с.
296. Плющ Л. «Вільготно гойдається зламана віть...» // Слово і Час. 1991. № 11. С. 38–47.
297. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. Київ : Критика, 2018. 800 с.
298. Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Старобільськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2016. 209 с. URL : https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Polischuk_O_L_Disertatsiya_na_zdobuttya_naukovogo_stupenya_kandidata_filologichnikh_nauk.pdf.
299. Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 26–31.
300. Поліщук Я. Місто, варте культу // Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2011. С. 9–25.
301. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. 192 с.
302. Поліщук Я. Хрест Харити // Українська літературна газета. Ч. 17 (335), 2 вересня 2022.
303. Посівнич М. Степан Бандера – життя, присвячене свободі. Торонто–Львів : Вид-во «Літопис УПА», 2008. 110 с.
304. Посівнич М. Степан Бандера. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2015 (е-книга).
305. Потебня А. А. І. О нѣкоторыхъ символахъ в славянской народной поэзіи. II. О связи нѣкоторыхъ представлений въ языкѣ. III. О купальскихъ огняхъ и сродныхъ съ ними представленьяхъ. IV. О долѣ и сродныхъ с нею существахъ. 2-е изд. Харьковъ, 1914. 243 с.
306. Про Інститут [екранних мистецтв] // Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого [офіційний сайт]. URL : <https://knutkt.com.ua/institute-ekran-powers.html>.
307. Про того, хто бачив усе... (Епос про Гільгамеша) // На ріках вавилонських. З найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини. Київ, 1991. С. 98–151.
308. Пухонська О. Білі плями пам'яті на темному тлі історії (за романом «Дім для дома» Вікторії Амеліної) // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства, 2018. Вип. 23. С. 279–282.



309. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
310. Пухонська О., Поліщук Я. Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної Дім для Дома) // *Poznaskie Studia Slavistyczne*. Pozna, 2021. С. 143–157.
311. Пять глав из нового романа П. Кулеша «Чёрная рада» // *Современник*. 1845. Т. XXXVII. С. 332–376; Т. XXXVIII. С. 5–37; 135–196.
312. Рак М. С. Раманы Людмылы Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» і «Сутарэнні Роомула» як мастацкі дыялог з постмадэрнізмам // *Весці БДПУ*. 2019. № 2. С. 168–171. URL : <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/43945/1/120192168.pdf>.
313. Ренесансні студії. Запоріжжя, 1998. Вип. 2. 133 с.
314. Рильський М. Балада Шевченка «У тієї Катерини» // *Зібрання творів : у 20 т.* Т. 12. Київ : Наукова думка, 1986. С. 287–293.
315. Рихло П. Українські письменники Буковини в період Першої світової війни // *Науковий вісник ЧНУ. Слов'янська філологія*. 2008. Вип. 394/398. С. 251–256.
316. Рог В. Шлях Бандери. Київ : Українська видавнича спілка, 2008. 48 с.
317. Романенко О. Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної «Дім для дома» // *Синопис: текст, контекст, медіа*, 2018. № 3. С. 1–16.
318. Романенчук Б. «Тигрлови». Багрянний Іван. Повість // *Літаври*. 1947. № 4–5. С. 88–90.
319. Россолінський-Лібе Г. Життя Степана Бандери. Тероризм. Фашизм. Геноцид. Культ. Київ : Видавництво ТОВ «Антропос-Логос-Фільм», 2021. 624 с.
320. Рот Й. Вибране / пер. з нім. М. Ільтичної. Київ : Україна : Український письменник, 2011. 307 с.
321. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // *Дзеяслоў*. 2008. № 33. С. 18–79. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11612>.
322. Рублеўская Л. І. Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію // *Дзеяслоў*. 2008. № 34. С. 16–105. URL : <https://kamunikat.org/?pubid=11613>.
323. Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) // *Розсипані перли: поети «Молодої Музи»*. Київ : Дніпро, 1991. С. 18–41.
324. Рудик Д. Василь Стефаник «Земля» // *Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр.: Антологія / [упоряд.: Василь Ґабор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]*. Львів, 2021. С. 187–190.
325. Рудницький М. Нова збірка Стефаника // *Діло*. Львів, 1926. № 79. 11 квітня.
326. Руснак І. «Я був повний Україною...»: Художня історіософія Уласа Самчука. Вінниця : ДП ДКФ, 2005. 406 с.
327. Рябухіна Ю. «Іван і Феба. Любов, якої не було» // *ЛітАкцент*. URL : <http://litakcent.com/2020/01/23/ivan-i-feba-lyubov-yakoyi-ne-bulo/> (02.10.2021).
328. Рябчук М. Неси свій німб // *Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70–80-х рр. XX ст.: антологія прози та есеїстики / упор. В. Ґабор*. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 119–122.
329. Савка М. «Дім для Дома» – ключ до порозуміння між далекими і близькими людьми одного міста. URL : <https://starylev.com.ua/news/dim-dlya-doma-klyuch-do-porozuminnya-mizh-dalekymi-i-blyzkymy-lyudmy-odnogo-mista> (26.10.2017).



330. Сатира і гумор в українській літературній традиції : матеріали Всеукр. наук. конф. Чернівці : ЧНУ імені Юрія Федьковича, 1994. 283 с.
331. Сварник Г. Загадковий «вісниківець» Роман Бжеський, листи до Дмитра Донцова // Українські проблеми. 1997. № 2. С. 144–150.
332. Сварник Г. Чи існувала «празька школа» української літератури? // Українські проблеми. 1995. Ч. 2. С. 87–97.
333. Сватко Я. Місія Бандери. Львів : Галицька видавнича спілка, 2003. 64 с.
334. Світ ідей Степана Бандери та виклики XXI століття // Матеріали ІХ Бандерівських читань. Тернопіль : Крила, 2022. 275 с.
335. Сидоренко Г. Естетичне значення віршового ритму // Радянське літературознавство. 1986. № 1. С. 38–45.
336. Сиротюк М. Й. Український радянський історичний роман (Проблема історичної та художньої правди). Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1962. 396 с.
337. Слабошпицький М. Дорога від себе і до себе: повість про Рафаеля Багаутдінова // Вітчизна. 1991. № 8. С. 201–210.
338. Слабошпицький М. Іван Багряний. Вжити й розповісти світові // 25 поетів української діаспори. Київ : Ярославів Вал, 2006. С. 436–456.
339. Слабошпицький М. Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1989. 206 с.
340. Слабошпицький М. Талант, помножений на волю (Нотатки про Романа Іваничука і мистецтво історичного роману) // Меч і думка: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. праць (Українська філологія: Школи, постаті, проблеми. Вип. 9). Львів–Ужгород : Гражда, 2009. С. 10–25.
341. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка. Никифор Дровняк із Криниці : Роман-колаж (фрагменти). Київ : Рада, 1995. 142 с.
342. Сливинський Остап. Словник війни. Toledo. [б. д.] URL: https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/4157/n-a (18.09.2022).
343. Сливинський Остап. Словник війни: від сміття до складу // Читомо. 24 квітня 2022 року. URL: <https://chytomo.com/slovyk-vijny-vid-smittia-do-skladu/> (18.09.2022).
344. Словник війни від українського поета Остапа Сливинського // Marie Claire Ukraine. 20 березня 2022 року. URL: <https://marieclaire.ua/uk/lifestyle/slovyk-vijni-vid-ukrayinskogo-poeta-ostapa-slivinskogo> (18.09.2022).
345. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ : УРЕ, 1985. 966 с.
346. Словник української мови : в 11 т. Т. 2 : Г-Ж. Київ : Наукова думка, 1970–1980. 550 с.
347. Слухай Н. «Ми вкупочці колись росли» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 4 : М–Па. Київ, 2013. 808 с.
348. Смілянська В. «А. О. Козачковському» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 1 : А–В. Київ, 2012. 744 с.
349. Смілянська В. Чужа мова // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6. Київ, 2015. С. 807–813.
350. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія. Київ : Вища школа, 2000. 205 с.



351. Соловей Е. «В неволі, в самоті немає» // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 1 : А–В. Київ, 2012. 744 с.
352. Сосюра В. Третя Рота / упор. та прим. С. Гальченка ; післям. Н. Бернадської. Київ : Знання, 2010. 352 с.
353. Степан Бандера у документах радянських органів державної безпеки (1939–1959) : у 3-х т. / заг. ред. В. Сергійчук. Київ : ПП Сергійчук М. І., 2009. Т. 1 – 680 с.; Т. 2 – 639 с.; Т. 3 – 648 с.
354. Степан Бандера: ...коли один скаже: Слава Україні! Біографії, мемуари. Брустурів: Дискурсус, 2015 (е-книга).
355. Степан Бандера: 1909–2009 / упор. Б. Гордасевич, М. Посівнич. Львів : Триада Плюс, 2010. 218 с.
356. Степан Бандера: документи і матеріали (1920–1930 рр.) / упоряд. М. Посівнич. Львів : [б.в.], 2006. 248 с.
357. Степовик Д. Християнство Тараса Шевченка. Жовква : Місіонер, 2014. 389 с.
358. Стефанік В. Вона – земля та інші новели. Краків : Українське видавництво, 1940. 40 с.
359. Стефанік В. Земля. Нариси й оповідання. З передмовою Д. Лукіяновича. Львів : Заходом і накладом Видавн. кооп. спілки «Громада», 1926. 68 с.
360. Стеценко С. Війни художників : роман. Харків : Фоліо, 2016. 559 с.
361. Сторощук І.І. Роман про митця у контексті літературних дискусій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2012. Вип. 17. С. 217–226.
362. Страсті за Бандерою : статті та есеї / упор. Т. Алмар, І. Балинський, Я. Гриник. Київ : Грані-Т, 2011. 397 с.
363. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. Т. 3. Кн. 2. Львів : ВС «Просвіта», 1999. 495 с.
364. Суходуб Т. Д. «Топос» как предмет и проблема философского дискурса // Δόξα / Докса : зб. наук. праць з філософії та філології. Вип. 2 (32). Одеса, 2019. С. 21.
365. Сучасна конструкція та деконструкція історії на прикладах України та Польщі. Семінар за участю Богуміли Бердиховської (Польща) та Андрія Заярнюка (Україна) // Часопис «І». 2003. URL : <https://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2003/sem29-03.htm>.
366. Сучасна українська драматургія. Альманах. Вип. 4. / упоряд. і авт. передмови Я. Верещак. Київ : Фенікс, 2007. 344 с.
367. Сучасна українська мова : підручник / О. Д. Пономарів та ін. 3-тє вид., перероб. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
368. Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. Київ : Світ Знань, 2015. 304 с.
369. Тарнавський З. Вітер над Янівською // Дванадцятка. Львів : Приватна колекція, 2006. С. 163–192.
370. Тарнавський О. Три поети еміграції // Відоме й позавідоме. Київ : Час, 1999. С. 281–289.
371. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій // Слово і Час. 2009. № 5. С. 48–61.
372. Тарновський В. Дрібниці з життя Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 112–115.



373. Театр-кабаре «Не журись!» // Ukrmusic.online: енциклопедія: все про українську музику та її звукозапис. URL : <https://ukrmusic.online/encyclopedia/ne-zhurys-teatr-kabare>.
374. Теліга І. Куліш-критик. Принцип етнографічної точности // Україна. 1929. Липень–серпень (35). С. 87–102.
375. Теряєв Д. Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) // Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко : зб. наук. праць та спогадів. Київ, 2008. С. 43–55.
376. Ткач-Лишега Д. Згадуючи Олега Лишегу // Вісник Міської ради: додаток до газети «Добра справа». 2020. № 4 (822). С. 6–7.
377. То є Львів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с.
378. Трофимук М. Провідні мотиви латиномовної літератури XVI–XVII ст. // Слово і час. 2014. № 7. С. 18–25.
379. Труш І. Із статті «Василь Стефаник» // Василь Стефаник у критиці та спогадах : статті, висловлювання, мемуари / упоряд., вступ. ст. та приміт. Федора Погребенника. Київ : Дніпро, 1970. С. 64–70.
380. Турченко Ф. Запоріжжя на шляху до себе... (Минуле і сучасність у документах та свідченнях учасників подій). Запоріжжя : Просвіта, 2009. 368 с.
381. Українка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Т. 7 : Літературно-критичні та публіцистичні статті. С. 97–112.
382. Українське століття (1921–2021): витоки, уроки, перспективи державотворення / Т. Водотика, В. Головка, С. Кульчицький, Л. Якубова ; відповід. ред. В. Смолій; наук. ред. Г. Боряк. Київ : Видавництво «Кліо», 2021. 560 с.
383. Українські письменники діаспори : матеріали до біобібліогр. слов. : у 2 ч. / авт.-уклад. О. Білик. Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2007.
384. Фактор свободи: Мазепа, Петлюра, Бандера. Київ : Український інститут національної пам'яті; Центр досліджень визвольного руху, 2019. 20 с.
385. Федорак Н. «Вічні» образи в інтерпретації Романа Іваничука // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / гол. ред. М. Литвин. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 782–786.
386. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. Київ : Наукова думка, 1985. С. 78–82 ; 219–220.
387. Філатова О. Український роман 20–30-х рр. XX ст. Типологія авторської свідомості: монографія. Миколаїв : Ліон, 2010. 235 с.
388. Фогель Д. Композиція простору / перек. з польськ. Анастасії Любас. Білі слова: есеї, листування, рецензії та полеміки. Київ : Дух і Літера, 2019. С. 46–49.
389. Фоменко В. Місто і література: українська візія. Луганськ : Знання, 2007. 312 с.
390. Фоменко В. Українська урбаністична проза XX століття : еволюція, проблематика, поетика : автор. дис. на здобуття д-ра філол. наук. Київ, 2008. 40 с.
391. Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 360 с.



392. Франко І. Поступ славістики на Віденському університеті // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 31. С. 8.
393. Франк Л. Батько. Франк Л. Зліва, де серце. Карл і Анна. Оповідання / пер. з нім. О. Логвиненко. Київ : Дніпро, 1975. С. 229–237.
394. Франко І. В плен-ері // Зібрання творів : у 50 т. Київ, 1976. Т. 3. С. 33–49.
395. Франко І. Для домашнього огнища // Збір. творів : у 50 т. Т. 19. С. 7–143.
396. Франко І. До Бразилії // Свобода. Джерзі Ситі і Нью Йорк, 1956. Ч. 155. 15-го серпня. С. 6.
397. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 52. Оригінальні та перекладні поетичні твори ; редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. ; ред. тому М. П. Бондар. Київ : Наукова думка, 2008. 1040 с. : іл.
398. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976–1986.
399. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 31. Київ : Наукова думка, 1981. 595 с.
400. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. Київ : Наукова думка, 1984. 685 с.
401. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. АН УРСР / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. П. Кирилюк [голова] та ін. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
402. Франко І. Лель і Полель // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 17. С. 283–473.
403. Франко І. Перехресні стежки // Збір. твори : у 50 т. Т. 20. С. 173–459.
404. Франко І. Поема про сотворення світу // Зібрання творів : у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 266–300.
405. Франко І. Потопа світу: оповідання з Письма Святого // Додаткові томи до зібрання творів : у 50 т. Київ, 2008. Т. 53. С. 67–107.
406. Франко І. Старе і нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів : у 50 т. Т. 35. Київ : Наукова думка, С. 92–112.
407. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів : у 50 т. Т. 35. Київ : Наукова думка, 1982. С. 91–111.
408. Фройд Зигмунд. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької ; пер. Ів. Герасима. Львів : Літопис, 1996. С. 85–90.
409. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 247 с.
410. Хвильовий М. Повне зібрання творів : у 5 т. Т. 2. Етюди / за заг. ред. Р. Мельникова ; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова ; передм. В. Агеєвої. Київ : Смолоскип, 2018. 344 с.
411. Хвильовий М. Повне зібрання творів : у 5 т. Т. 3. Осінь / за заг. ред. Р. Мельникова ; упоряд., ред., прим. Р. Мельникова ; передм. Ю. Безхутрого. Київ : Смолоскип, 2019. 360 с.
412. Хобзей Н., Сімович К., Ястремська Т., Дидик-Меуш Г. Слово і місто. Місто в словах / Лексикон львівський: поважно і на жарт / вид. 2-ге, доповн. і випр. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 9–43.
413. Хороб С. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми? // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2 (34). С. 405–422.
414. Хотомська В. Казка про білий сніг / з польськ. перекл. Тарас та Іван Лучуки. Ленінська молодь. 1978. 12 груд. (Рубрика «Малечі на добрий вечір»).



415. Цимбал Я. Привиди урбанізму // Критика. 2007. № 4. С. 26–29.
416. Чайковський А. Сагайдачний. Київ : Дніпро, 1989. 585 с.
417. Чайковський Д. Степан Бандера: Людина – Борець – Провідник. Київ : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2017. 96 с.
418. Чайковський Д. Степан Бандера: Людина – Борець – Провідник. Нью-Йорк : Друкарня «Луна», 1970. 50 с.
419. Чалий Д. Франко і Некрасов // Творчість Івана Франка : зб. статей. Київ : Вид-во АН УРСР, 1956. С. 277–322.
420. Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 294 с.
421. Чамата Н. Типи віршової інтонації // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1980. С. 380–443.
422. Часо&Простір: антологія історичної української драми. Київ : Саміт-Книга, 2021. 512 с.
423. Частий Р. Степан Бандера. Мифы. Легенды. Действительность. Харьков : Фолио, 2014. 128 с.
424. Частий Р. Степан Бандера. Харків : Фолио, 2009 (е-книга).
425. Червак Б. Степан Бандера і Майдан. LB. URL: https://lb.ua/blog/bogdan_chervak/250810_stepan_bandera_i_maydan.html (8.10.2022).
426. Червінська О. Жанровий потенціал тексту // Аргументи форми. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2015. С.144–176.
427. Черінь Ганна. Хитра макітра. Вінніпег : Український Золотий Хрест, 1974. 320 с.
428. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Нью-Йорк : Сучасність, 1989. 280 с.
429. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Нью-Йорк : Сучасність, 1977. 145 с.
430. Черниш А. Модус художніх біографій М. Слабошпицького // Питання літературознавства. 2013. Вип. 87. С. 393–403.
431. Чехович К. Ідейні основи російського комунізму // Католицька Акція. Львів, 1937. Ч. 4.
432. Чехович Константин. Християнський націоналізм / упоряд. : Олег Петрук, Мар'яна Комариця; наук. ред. та передм. Мар'яни Комариці. Львів : ЛА «Піраміда», 2019. 556 с.
433. Чик Д. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П.КулішатароманиВ.Скотта:проблемирецептивноїтакомпаративноїпоетики// Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. № 2. 2014. С. 265–275.
434. Чому важливо говорити про 1989–1991 роки? П'ята частина розмови редактора видавництва «Темпора» Андрія Мартиненка і письменника Андрія Павловського. Вид-во «Темпора». URL : https://www.youtube.com/watch?v=csc-dWg8MxE&ab_channel=%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0 (02.10.2021).
435. Черногай В. Поема всепереможного оптимізму // Наші дні. 1953. № 41. С. 23–25; № 42. С. 7–12.
436. Чубай Г. П'ятикнижжя [вірші]. Львів : ВСЛ, 2013. 256 с.



437. Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край : материалы и исследования. Санкт-Петербург, 1872. Т. III. С. 41–55.
438. Шевельов (Шерех) Ю. Я–мене–мені... (і докруги). Т. 1. В Україні. Харків–Нью-Йорк, 2001. 431 с.
439. Шевельов Ю. Зустрічі з Романом Якобсоном // Сучасність. 1994. Ч. 12. С. 93–128.
440. Шевельов Ю. Після «Княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Сучасність. 1982. Ч. 4–5. С. 51–81.
441. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1: Поезія 1837–1847. 784 с.
442. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1. Поезії, 1837–1847 рр. Київ : Наук. думка, 1989. 528 с.
443. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. Київ : Наук. думка, 1989. 592 с.
444. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1991. 590 с.
445. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 2001. 784 с.
446. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 6. Київ : Наукова думка, 2001. 632 с.
447. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12-ти т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. Поезія 1837–1847. 784 с.
448. Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Третя сторожа. Балтимор–Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 116–143.
449. Шерех Ю. Думки проти течії. Публіцистика. [Новий Ульм]: Україна, 1949. 100 с.
450. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія. Балтимор–Торонто : Смолоскип, 1991. 455 с.
451. Шинкаренко О. Бандера Distortion. Вінниця : Дім Химер, 2019. 304 с.
452. Шлемкевич М. Привіт письменникам. І. Багрянний – Євг. Маланюк // Листи до приятелів. 1957. Ч. 6. С. 9–10.
453. Шостак О. О. «Еміграційний» текст Івана Франка : монографія. Рівне : «Волинські береги», 2019. 288 с.
454. Штейнбук Ф. Текстові стратегії сучасної літератури в контексті антропології тілесно-міметичної категорії голосу. Сіверянський літопис. № 1. 2008. С. 103–112.
455. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : ў 6 т. Т. 1. / рэдкал. : М. В. Біч і інш. ; прадм. М. Ткачова ; Маст. Э. Э. Жакевіч. Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 1993. 494 с.
456. Юзич Ю. Пластовий характер Степана Бандери. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2020. 160 с.
457. Юнак Р. Василь Стефаник «Земля» [Василь Стефаник «Земля»] // Василь Стефаник в європейській пресі 1899–1936 рр. : Антологія / [упоряд. : Василь Габор, Мар'яна Комариця, Лідія Сніцарчук]. Львів, 2021. С. 185–186.
458. Юриняк А. Критичним пером : у 3 ч. Лос-Анджелес–Денвер–Вінніпег : [б. в.], 1989.
459. Яворівський В. Автопортрет з уяви: роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2018. 296 с.



460. Як працювати з пам'яттю про Чорнобиль: дискусія із Сергієм Плохієм// Лівий берег. URL: https://lb.ua/culture/2021/06/15/487079_yak_pratsyuvati_z_ramyattu_pro.html (15.06.2021).
461. Яневський Д. Бандера. Портрет на тлі епохи. Перша спроба наукової біографії. Харків : Фоліо, 2022. 512 с.
462. Яневський Д. Бандера. Шухевич. Мельник. Коновалець. Стецько. Сташинський. Судоплатов. Портрет на тлі епохи. Харків : Фоліо, 2021 (е-книга).
463. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. Луцьк : Твердиня, 2013.
464. Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 279–307.
465. Яусс Ганс Роберт. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і час. 2007. № 6. С. 37–46.
466. A Literary Anthropology of Migration and Belonging. Roots, Routes, and Rhizomes / ed. by C. Fagerlid, M. A. Tisdell. New York : Palgrave Macmillan, 2020. 230 p.
467. AL-Gharib, Munirah. A Convergence between Anthropology and Literature: How Reading, Writing, and Ethnography Intertwine // International Journal of Applied Linguistics and English Literature. 2020. Vol. 9, Iss. 5. P. 91–100.
468. Andruchowycz J. Czas i miejsce albo moje ostatnie terytorium / tłum. L. Stefanowska. Ostatnie terytorium. Wołowiec, 2002. S. 140.
469. Archetti, Eduardo P. Introduction // Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing / ed. by E. P. Archetti. Oslo : Scandinavian University Press, 1994. P. 11–28.
470. Bachmann-Medick, Doris. Kultur als Text: die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. 350 s.
471. Barbarić T. Nada Gašić: Zagreb je u svome centru i srcu trenutno turoban, tmuran grad koji ostavlja dojam ne samo zapuštenog, već i ostavljenog starca // Tportal. URL : <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nada-gasic-zagreb-je-u-svome-centru-i-srcu-trenutno-turoban-tmuran-grad-koji-ostavlja-dojam-ne-samo-zapustenog-vec-i-ostavljenog-starca-20201207>.
472. Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York : New York University Press, 1964. 323 p.
473. Benjamin, Walter. Central Park // New German Critique. Winter, 1985. No. 34. P. 32–58.
474. Božić M. Nada Gašić: Devet života gospođe Adele // Moderna vremena. URL : <https://mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-devet-zivota-gospodje-adele>.
475. Braungart, Wolfgang; Ridder, Klaus; Apel, Friedmar. Literaturanthropologie // Wahrnehmen und Handeln: Perspektiven einer Literaturanthropologie / hrsg. W. Braungart, K. Ridder, F. Apel. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004. S. 9–18.
476. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London : Cornell University Press, 1978. 277 c.
477. Clifford, James. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge-London : Harvard UP, 1988. 381 p.
478. Craith, Nic Maireiad; Fournier, Sebastian. Literary Anthropology: The Subdisciplinary Context // Anthropological Journal of European Cultures, 2016, Iss. 25.2. P. 1–8.



479. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook / ed. by: A. Erll and A. Nünning. Berlin; New York : De Gruyter, 2008. 398 p.
480. Derk D. Nije na piscu da stvaraju iluziju pitomog svijeta // Večernji list. URL: <https://www.pressreader.com/croatia/vecernji-list-hrvatska/20201130/281479278976269>.
481. Derrida J. The Law of Genre / trans. by A. Ronell // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. No. 1. P. 55–81.
482. Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge-Massachusetts : MIT Press, 2006. 215 p.
483. Doll M. Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. 579 s.
484. Dybczak, Krzysztof. Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych. Wydawnictwo PAN, 1981. 225 s.
485. Eckardt R. The Semantics of Free Indirect Discourse: How Texts Allow Us to Mind-Read and Eavesdrop. Leiden (Netherlands) : Brill, 2015. 283 p.
486. Europa erlesen. Lemberg. Herausgegeben von Alois Woldan. Klagenfurt/Celovec : Wieser Verlag, 2008. 292 s.
487. Fludernik M. The Many in Action and Thought: Towards a Poetics of the Collective in Narrative // Narrative. Vol. 25. N 2. May 2017. P. 139–163.
488. Geertz, Clifford. A Strange Romance: Anthropology and Literature // Profession, 2003. P. 28–36.
489. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1980. 285 p.
490. Germer K. (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik. Göttingen : VSR, 2012. 312 s.
491. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 2008. 706 s.
492. Gumbrecht, Hans Ulrich. «Literary Anthropology»? Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts: Wolfgang Iser, Spring 2000. URL: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/gumbrecht.html> (18.09.2022).
493. Gumbrecht, Hans Ulrich. Potential einer Denkspur: zum Nachlass des Literaturtheoretikers Wolfgang Iser // Iser, Wolfgang. Emergenz. Konstanz : Konstanz UP, 2013. P. 13–17.
494. Haleta, Olena. Mined Words: An Un-Imaginable Reality and the Search for a New Language in the Poetry of Maidan. Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes: Essays in Honor of Marko Pavlyshyn / ed. by A. Achilli, S. Yekelchik, and D. Yesypenko. Brookline, MA : Academic Studies Press, 2020. P. 618–638.
495. Harrington, Joseph. Docupoetry and archive desire // Jacket2. 2011. Oct. 27. URL: <http://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire> (18.09.2022).
496. Havwachs M. On Collective Memory. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 244 p.
497. Helman A. Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina. Intermedialność w kulturze końca XX wieku / red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak. Białystok 1998. S. 267.



498. Historische Anthropologie und Literature: romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft / hrsg. R. Behrens, R. Galle. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1995. 262 s.
499. Ilić D. Uspješan pandemijski roman // Kritika HDP. URL : <https://kritika-hdp.hr/index.php/hr/kritika-proza/uspjesan-pandemijski-roman>.
500. Iser, Wolfgang. Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1991. 522 s.
501. Jergović M. Knjiga Nade Gašić nije lažni Rolex suvremene hrvatske književnosti // Express. URL: <https://express.24sata.hr/kultura/ovo-nije-lazni-rolex-nase-suvremene-knjizevnosti-25097>.
502. Keymer T. Jane Austen: Writing, Society, Politics. Oxford : Oxford University Press, 2020. 168 p.
503. Knez A. Nada Gašić: Napisala sam prvi roman kad više nisam mogla držati literaturu u sebi // Beli Zagreb Grad. URL : <https://belizagrebgrad.com.hr/nada-gasic-napisala-sam-prvi-roman-kad-vise-nisam-mogla-drzati-literaturu-u-sebi>.
504. Kubas T. Wibracje: [Wiersze]. Rzeszów : KAW [Krajowa agencja wydawnicza; Oddział w Rzeszowie], 1979. 48 s.
505. Kuźma, Erazm. Człowiek wobec Boga, religiji i kościoła w polskim ekspresjonizmie // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. S.7–37.
506. Kwiatkowski, Jerzy. Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa, 1990, 2002.
507. Lagaay A. Voice in Philosophy : Between sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language URL : http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Lagaay_POS3.pdf.
508. Leech G. N., Short M. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. 2nd ed. London : Longman, 2007. 404 p.
509. Literary Anthropology: a New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature / ed. F. Poyates. Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins, 1988. 348 p.
510. Literatura polska w okresie międzywojennym. T. 1. Kraków, 1979. 459 s.
511. Literature and Anthropology / ed. J. Hall and A. Abbas. Hong Kong : Hong Kong UP, 1986. 294 p.
512. Literature and Anthropology / ed. P. A. Dennis, W. Aycock. Lubbock : Texas Tech UP, 1989. 227 p.
513. Marcus, George E., Fisher, Michael M. J. Anthropology as Cultural Critique. Chicago : Chicago UP, 1986. 205 p.
514. Matić Đ. Deveti život grada. Tačno. URL : <https://www.tacno.net/kultura/deveti-zivot-grada>.
515. Moore, David Chioni. Anthropology Is Dead, Long Live Anthro(a)pology: Poststructuralism, Literary Studies, and Anthropology's «Nervous Present». Journal of Anthropological Research. 1994. Vol. 50, No. 4. P. 345–365.
516. Neral T. Osvrta na knjigu Nade Gašić «Devet života gospođe Adele». Pučko Otvoreno Učilište. URL : <https://www.pou.hr/novosti/novosti/osvrt-na-knjigu-nade-gasic-devet-zivota-gospode-adele>.
517. Nora P. Between memory and history. Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, 1989. P. 7–24.



518. *Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology* / ed. by M. Cohen. Lexington Books. 2013. 285 p.
519. Nünning A. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wiss. Verl. Trier, 1995. 373 s.
520. Nünning A. *Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteile für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart* / Hrsg. von Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp. Berlin, New York : Walther de Gruyter, 2002. S. 541–570.
521. Perls F., Hefferline R., Goodman P. *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*. London : Souvenir Press, 1994. (Or. ed. 1951). 300 p.
522. Pollack M. *Topografia pamięci* / tłum. K. Niedenthal. Wołowiec, 2017. S. 202.
523. Popiel M. *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu // Z problemów prozy – powieść o artyście* / pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S. 9–14.
524. Poulet G. *Phenomenology of Reading* // *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / ed. by V. B. Leitch. New York ; London : W. W. Norton&Company, 2001. P. 1320–1333.
525. Pride, Jacob Patrick. «Catholic Literary Theory: The Conditional Existentialism of Four Protagonists and Their Creators» (2017) // *Electronic Theses and Dissertations*. URL : <https://digitalcommons.du.edu/etd/1280>.
526. Rapport, Nigel. *Literary Anthropology* // *Oxford Bibliographies Online*, 2012. DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0067. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0067.xml> (18.09.2022).
527. Rapport, Nigel. *The prose and the Passion: Anthropology, Literature, and the Writing of E. M. Foster*. Manchester : Manchester University Press, 1994. 256 p.
528. Rodak, Paweł. *Czym jest antropologia literatury?: Pytanie o początek literatury* // *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2009. № 4 (118). S. 245–258.
529. Roland Robertson. *Globalisation: Social Theory and Globature*. London : Sage, 1997.
530. *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheit im beginnenden 21. Jahrhundert* / Hrsg. von D. Fulda, S. Jaeger. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019. 502 s.
531. Santos M. *Memory and narrative in social theory: The contributions of Jacques Derrida and Walter Benjamin* // *Time & Society*, 2001. Vol. 10. P. 163–189.
532. Sobiecka A. *Pamiętnik Munia* Michała Bałuckiego. “O-powieść” o artyście końca XIX wieku. // *Z problemów prozy – powieść o artyście* / pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz. Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S.168–185.
533. Šenoa A. *Zlatarevo zlato* // *Orlovac*. URL : https://www.orlovac.eu/knjige/zz_senoa.pdf.
534. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1996. 1432 s.
535. Sokel W. *Die Prosa des Expressionismus* // *Rothe W. Expressionismus als Literatur*. Bern-München, 1969. S. 155–165.



536. Slyvynsky, Ostap. A War Vocabulary: Displaced Ukrainians shared fragmented stories of loss, trauma, absurdity / introd. by A. Hickling // Document. 2 June 2022. URL: <https://www.documentjournal.com/2022/06/a-war-vocabulary-aaron-hicklin-ukraine-lviv-kyiv-ostap-slyvynsky/> (18.09.2022).
537. Stoller, Paul. What is literary anthropology? // Current Anthropology, 2015, 56 (1). P. 144–145.
538. Sumara, Dennis J. Creating Commonplaces for Interpretation: Literary Anthropology and Literacy Education Research // Journal of Literacy Research, 2002. Iss. 34, No. 2. P. 237–260.
539. The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds / ed. by D. Barton and U. Papen. London : Continuum, 2010. 256 p.
540. The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / ed. by F. Moretti. Oxford. 2006. 928 p.
541. Timm U. Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. 144 s.
542. Timm U. Halbschatten. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2008. 270 s.
543. Timm U. Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. 144 s.
544. Tompkins, Jane. Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860. Oxford 1986. 256 p.
545. Toolan M. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London : Routledge, 1988. 260 p.
546. Ukraine, war vocabulary: conflict also changes the meaning of words // Italian Post. 24 June 2022. URL: <https://www.italianpost.news/ukraine-war-vocabulary-conflict-also-changes-the-meaning-of-words/> (18.09.2022).
547. Wiles, Ellen. Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter // Ethnography. 2020, 21(2). P. 280–295.
548. Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography / ed. J. Clifford, G. E. Marcus. Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 1986. 306 p.
549. Wulff, Helena. An Anthropological Perspective on Literary Arts in Ireland // Blackwell Companion to the Anthropology of Europe / ed. by U. Kockel, M. N. Craith, J. Frykman. Oxford : Wiley-Blackwell, 2012. P. 537–550.
550. Wulff, Helena. Introducing the Anthropologist as Writer: Across and Within Genres // The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century / ed. by H. Wulff. New York : Berghahn Books, 2016. P. 1–18.
551. Zarebianka, Zofia. Byg skamandrytyw // Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku. Lublin, 1997. S. 81–117.
552. Zarebianka, Zofia. Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych. Bydgoszcz : «Homini», 2001. 338 s.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, доктор філологічних наук,
член-кореспондент НАН України, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: mykola.ilnytskyu@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0003-0593-7997

Ірина ТЕРЕХОВА, кандидат філологічних наук, докторант
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: lakshinska@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5630-5175

Ольга ШОСТАК, кандидат філологічних наук
(Рівненський державний гуманітарний університет)
e-mail: o_shostak@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-9858-7940

Людмила ТАРНАШИНСЬКА, доктор філологічних наук, професор
(Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України)
e-mail: tarnashynska@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2540-2658

Уляна ФЕДОРІВ, кандидат філологічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: ulyana.fedoriv@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0001-7295-3343

Світлана МАЦЕНКА, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: svitlana.macenko@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0003-1373-2887

Василь ІВАШКІВ, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: vasyli.vashkiv@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-9335-0338



Михайло ГНАТЮК, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: mychajlo.hnatiuk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0742-8272

Тимофій ГАВРИЛІВ, доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник відділу української літератури
(Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України)
e-mail: havryliv9@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0277-2448

Тетяна ТКАЧЕНКО, доктор філологічних наук, доцент
(Київський інститут бізнесу і технологій)
e-mail: Tkachenko.t@kibit.edu.ua
ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

Михайло СОКУЛЬСЬКИЙ, аспірант
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: msokulski3@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9517-1221

Алла ТАТАРЕНКО, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: alla.tatarenko@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-1366-9366

Юліана ЛЕСНЯК, аспірант
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: yuliana.lesniak@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-6170-7312

Микола КРУПАЧ, кандидат філологічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: mukolakrupach@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-0911-1693

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: volodymyr.pratsovytyu@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-9820-070X

Людмила ДАНИЛЕНКО, кандидат філологічних наук,
старший викладач
(Запорізький державний медичний університет)
e-mail: ladadana17@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8617-6378

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ



Дмитро РЕШЕТНИКОВ

(Криворізький державний педагогічний університет)

e-mail: reshetnikovdmytro@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6271-8988

Тарас ЛУЧУК, кандидат філологічних наук, доцент

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: taras.luchuk@lnu.edu.ua

ORCID ID: 0009-0005-2469-8305

Леся ГЕНЕРАЛІУК, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник

(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

e-mail: legeneraliuk@ukr.net

ORCID ID: 0000-0002-5095-59

Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА, кандидат філологічних наук,

доцент, старший науковий співробітник

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: maryana.cheletska@lnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0002-0960-8333

Світлана ЗЕМЛЯНА, магістр

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: svetikkashiy@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-5109-603X

Валерій КОРНІЙЧУК, доктор філологічних наук, професор

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: valerkor@ukr.net

ORCID ID: 0000-0002-2888-5352

Роман КРОХМАЛЬНИЙ, кандидат філологічних наук, доцент

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: roman.krokhmalnyy@lnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0002-5993-9632

Микола ЛЕГКИЙ, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник

(Інститут Івана Франка НАН України)

e-mail: lehkyu.m@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7053-402X

Василь БУДНИЙ, кандидат філологічних наук, доцент

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

e-mail: vasyi.budnyy@lnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0002-6254-9272



Алла ШВЕЦЬ, доктор філологічних наук
(Інститут Івана Франка НАН України)
e-mail: alla_shvec@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-5612-8420

Оксана ЛЕВИЦЬКА, кандидат філологічних наук, доцент
(Українська академія друкарства)
(Національний університет «Львівська політехніка»)
(Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України)
e-mail: oksana_levytska@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-5033-4661

Мар'яна ГІРНЯК, кандидат філологічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: maryana.hirnyak@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-1396-2888

Олена ГАЛЕТА, доктор філологічних наук, професор
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: olena.haleta@lnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0003-4137-0641

Олена БОНДАРЕВА, доктор філологічних наук, професор
(Київський університет імені Бориса Грінченка)
e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0000-0001-7126-452X

Володимир МИКИТЮК, кандидат філологічних наук,
доктор педагогічних наук, доцент
(Львівський національний університет імені Івана Франка)
e-mail: (ilkovycz@gmail.com)
ORCID ID: 0000-0001-8089-3731

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ІЛЬНИЦЬКИЙ Микола Миколайович,
ТЕРЕХОВА Ірина Олександрівна,
ШОСТАК Ольга Олександрівна та ін.

ЛІТЕРАТУРА ТА ІСТОРІЯ: АНТРОПОС–ТОПОС–ТРОПОС

Монографія

За редакцією Михайла Гнатюка

Редактор *Юлія Глиняна*
Комп'ютерне верстання *Любові Семенович*
Обкладинка *Василя Рогана*

Формат 70×100/₁₆. Умовн. друк. арк. 32,74. Тираж 50 прим. Зам.

ВИДАВЕЦЬ І ВИГОТОВЛЮВАЧ:

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000

Свідоцтво
про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.