

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 17

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:
Київський університет імені Бориса Грінченка

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 21167-10967ПР від 13.02.2015 р., видане Державною реєстраційною службою України

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.03.2021 р.
журнал внесений до переліку наукових фахових видань категорії «Б» з філології (спеціальність 035)

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 5 від 09.06.2021 р.)

Головний редактор:

Шурма Світлана Григорівна — доцент кафедри англійської філології та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук; доцент кафедри сучасних мов і літератур, Університет Томаша Багі (Чеська Республіка).

Заступники головного редактора:

Руснак Ірина Євгенівна — директор Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Вірченко Тетяна Ігорівна — професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук (Україна).

Випусковий редактор:

Євтушенко Світлана Олександрівна — доцент кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна).

Редколегія:

Букрієнко Андрій Олександрович — доцент кафедри східних мов та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Віннікова Наталія Миколаївна — проректор з наукової роботи Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна — завідувач кафедри германської філології Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Дель Гаудіо Сальваторе — професор кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філософії габлітований (Україна);

Караман Станіслав Олександрович — завідувач кафедри української мови Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Нежива Людмила Львівна — професор кафедри початкової освіти Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доктор педагогічних наук (Україна);

Рарицький Олег Анатолійович — завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, доктор філологічних наук (Україна);

Ткаченко Анатолій Олександрович — професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна — професор кафедри англійської філології та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Штепенко Олександра Геннадіївна — завідувач відділу аспірантури та докторантури Херсонського державного університету, доктор філологічних наук (Україна);

Віллі ван Пір — професор Інституту літературознавства та іноземних мов Мюнхенського університету імені Людвіга Максиміліана, доктор міжкультурної герменевтики, професор (Німеччина);

Хланьова Тереза — доцент кафедри східноєвропейських студій Філософського факультету Карлового університету, доктор гуманітарних наук (Чеська Республіка).

Реферується, індексується та зберігається в

ERIH PLUS

Національна бібліотека України імені В. Вернадського

Google Scholar

Адреса редакційної колегії

04212, Україна, м. Київ, вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, ауд. 220

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

DOI: 10.28925/2412-2475.2021.17

© Автори публікацій, 2021

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: twice a year

Certificate of State Registration of Print Mass Media
KB № 21167-10967ПП dated 13.02.2015 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

By the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 420 dated 15.03.2021,
the journal is included in the list of scientific professional publications of category “B” in Philology (specialty 035)

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University
(*Rec. No 5 dated 09.06.2021*)

Editor in Chief:

Svitlana Shurma — Associate Professor of the Department of English Philology and Translation at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences; Associate Professor of the Department of Modern Language and Literatures, Tomas Bata University in Zlín, (Czech Republic).

Deputy Editors in Chief:

Iryna Rusnak — Director of the Institute of Philology of Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Full Professor (Ukraine);

Tetiana Virchenko — Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Literature at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology (Ukraine).

Managing Editor:

Svitlana Yevtushenko — Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Literature at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine).

Editorial Board:

Andrii Bukriienko — Associate Professor of the Department of Oriental Languages and Translational at the Institute of Philology of Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);

Natalia Vinnikova — Head of the Scientific Department, Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology (Ukraine);

Anna Gaidash — Head of the Department of Germanic Philology at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);

Salvatore del Gaudio — Professor of the Department of Romance Philology and Comparative-Typological Linguistics at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philosophy Habilitated (Ukraine);

Stanislav Karaman — Head of the Department of Ukrainian Language at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Sciences in Pedagogy, Full Professor (Ukraine);

Liudmyla Nezhyva — Professor of the Department of Primary School Education at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Doctor of Sciences in Pedagogy (Ukraine);

Oleh Rarytskyi — Head of the Department of History of Ukrainian Literature and Comparative Studies at Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Doctor of Philology (Ukraine);

Anatolii Tkachenko — Professor of the Department of Ukrainian Literature History, Theory of Literature and Literary Art at Taras Shevchenko National University of Kyiv, Doctor of Philology, Full Professor (Ukraine);

Anna Chesnokova — Professor of the Department of English Philology and Translation at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);

Oleksandra Shtepenko — Head of the Department of Postgraduate and Doctoral Studies at Kherson State University, Doctor of Philology (Ukraine);

Willie van Per — Professor, Institute of Literary Studies and Foreign Languages at Ludwig Maximilian University of Munich, Doctor of Intercultural Hermeneutics, Full Professor (Germany);

Tereza Khlanova — Associate Professor of the Department of Eastern European Studies of Faculty of Philosophy at Charles University, Doctor of Humanities (Czech Republic).

Referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS

Національна бібліотека України імені В. Вернадського

Google Scholar

Editorial Address

04212, Ukraine, Kyiv, 13-B, Marshala Tymoshenko St., office 220

Borys Grinchenko Kyiv University

Tel: +38 (044) 426-46-60

E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

DOI: 10.28925/2412-2475.2021.17

© Authors of publications, 2021

© Borys Grinchenko Kyiv University, 2021

ЗМІСТ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

<i>Астрахан Наталія</i> . Металітература як спосіб оприявлення метареальності: на шляху до нової картини світу	6
<i>Бовсунівська Тетяна</i> . Сучасний роман у світлі фреймової поетики	16
<i>Гуль Олександра, Брацкі Артур</i> . Рослинний компонент як складник духовності Віри Вовк: самоідентифікація в контексті творчості	25
<i>Жигун Сніжана</i> . Замовчування як стратегія жіночих автобіографічних текстів радянського часу: на матеріалі спогадів Оксани Іваненко «Завжди в житті» (1986)	32
<i>Козлов Роман</i> . Три чоловічі романи про Революцію Гідності: поетика і міфологія Майдану	39
<i>Колошук Надія</i> . Образ-імідж В. Петрова (Домонтовича) у спогадах та листуванні його сучасників-емігрантів	45
<i>Подвиженний Олександр</i> . Вплив західної культури на становлення Карпатської України в романі «Сонце з Заходу» Уласа Самчука	55
<i>Терехова Ірина</i> . Творча інтерпретація фольклорного фітоніма «перекотиполе» в українській літературі XIX ст.	65
<i>Трофименко Анастасія</i> . Жанрові особливості літератури жахів	72

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Бровко Олена</i> . Інтермедіальне прочитання української літератури	81
<i>Бондарева Олена</i> . Як нам досліджувати ідентичність?	84

CONTENT

CONCEPTUAL ISSUES OF LITERARY STUDIES

<i>Astrakhan Natalia</i> . Meta-literature as a way of manifesting meta-reality: on the road to a new world view	6
<i>Bovsunivska Tetyana</i> . Contemporary novel in aspect of frame poetics	16
<i>Hul Oleksandra, Bracki Artur</i> . Floral component as the entry of Vira Vovk's spirituality: self-identification within the context of her creative work	25
<i>Zhygun Snizhana</i> . Reticence as a strategy of women's autobiographies in Soviet times: a case study of Ivanenko's "Always in Life" (1986)	32
<i>Kozlov Roman</i> . Three men's novels about the Revolution of Dignity: poetics and mythology of the Maidan	39
<i>Koloshuk Nadiia</i> . Image of Viktor Petrov (Domontovych) in memoirs and correspondence of his contemporaries-emigrants	45
<i>Podvyshehnyi Oleksandr</i> . The influence of western culture formation on the formation of Carpathian Ukraine in the novel "The Sun from the West" by Ulas Samchuk	55
<i>Terekhova Iryna</i> . Creative interpretation of the folklore phytonym «Perekotypole» in the Ukrainian literature of the 19th century	65
<i>Trofimenko Anastasia</i> . Genre features of horror literature	72

REVIEWS

<i>Brovko Olena</i> . Intermediate reading of Ukrainian literature	81
<i>Bondareva Olena</i> . How do we explore identity?	84

УДК 82.09

Астрахан Наталія,

Житомирський державний університет імені Івана Франка (Житомир, Україна)

ORCID ID 0000-0002-4087-2466

e-mail: astrakhann@rambler.ru

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.1>

МЕТАЛІТЕРАТУРА ЯК СПОСІБ ОПРИЯВНЕННЯ МЕНТАРЕАЛЬНОСТІ: НА ШЛЯХУ ДО НОВОЇ КАРТИНИ СВІТУ

У статті розглядається феномен металітературності як виявлення авторефлексії, притаманної літературно-художній творчості. Здійснюється спроба охарактеризувати явище металітератури, що відображає основні закономірності літературного розвитку ХХ ст., набуваючи особливого значення в контексті переходу від модернізму до постмодернізму. Зазначається, що проблема взаємин мистецтва і реальності переосмислюється у зв'язку зі становленням і розвитком літератури модернізму, найбільш значущі твори якої так або інакше причетні до оновлення векторів художнього вирішення цієї проблеми. Аналізуються естетичні, світоглядні та поетикальні особливості літератури модернізму, демонструється зміщення, що їх зазнає змістовна сфера модерністських творів у зв'язку із потрактуванням проблеми взаємин мистецтва і дійсності, а також визначається їх поетикальне підґрунтя. Акцентується той момент, що металітературність у різних її виявах, художньо досліджуючи феномен літератури, відкриває перспективи нового бачення реальності, уможлиблює розширення та поглиблення меж її розуміння. Стверджуючи необхідність досвіду літератури у межах екзистенційного самоусвідомлення й у такий спосіб знімаючи кордон між мистецькими та реальними вимірами буття («справжнє життя — це література», на думку М. Пруста), модерністи наблизились до поглядів представників філософської герменевтики. Реміфологізація, що характеризує модерністський літературно-художній дискурс, також може бути осмислена у зв'язку з необхідністю досягнення кореляції мистецьких смислів з буттєвими, пошуку шляхів їх ототожнення та легітимізації в ситуації кризи релігійної свідомості. Оформлення нової конфігурації поєднання античних та біблійно-християнських метаобразів в процесі реміфологізації зумовлює побудову нової картини світу та концепції людини, забезпечує досягнення багатоаспектного бачення реальності. Введення в твори літератури постмодернізму образу книги забезпечує художнє оприявлення відкритої модернізмом метареальності.

Ключові слова: металітература, металітературність, модернізм, постмодернізм, метабола, метареальність, художня картина світу.

Взаємини мистецтва і дійсності в контексті розгортання художньої практики ХХ ст. від модернізму до постмодернізму набули нового трактування. Металітературність як виявлення метарефлексивності, імпліцитно в тих або інших формах завжди притаманна

літературно-художньому дискурсу (Зусева-Озкан, 2014), в цей період літературного розвитку набула експліцитного вираження, привернувши увагу літературознавства до різних аспектів метафікціональності й спровокувавши у дзеркальній перспективі самоусвідомлення кри-

тичного дискурсу як літературного (Третяков, 2009). На думку Р. Барта, література має всі вторинні ознаки науки, адже немає «жодної наукової матерії, котрої не торкалася будь-коли світова література; світ літературного твору є всеосяжним й охоплює всі види знання» (Барт, 1989, с. 375). Але література, існуючи всередині мови, «рухаючись крізь мову, піддає коливанням основні поняття нашої культури, й передусім поняття “реальність”» (Барт, 1989, с. 377). Стало очевидно, що, розмірковуючи над природою літературно-художньої творчості, література ХХ ст. здійснює не лише саморефлексію, наближаючись до теоретико-літературного дискурсу й повсякчас ризикуючи перетворитися, за словами Р. Барта, на порожню маску, яка сама на себе вказує пальцем. Метаізація літератури відкриває нові обрії художньої рефлексії, забезпечуючи можливість нового бачення світу, нових аспектів буття людини у ньому. Власне, і мистецтво в цілому, і література зокрема постають внаслідок цього процесу в принципово новому вимірі.

В естетичній свідомості ХІХ ст. мистецтво і дійсність були чітко розмежовані, й ця межа залишалась незмінною, хоча відносини між мистецтвом і реальною дійсністю осмислювались по-різному: романтики віддавали перевагу мистецтву, а реалісти — реальному життю, неоромантики розчаровувались у соціальній дійсності майже до самознищення, а натуралісти — у мистецтві, намагаючись наблизити його до науки. Поступове становлення механізмів інституалізації мистецької діяльності як професійної та оформлення авторського права тільки підкреслювали кордон між існуванням людини у просторі мистецтва та її реальним існуванням, породжуючи цілком зрозумілі конфлікти, наприклад: між Ф.М. Достоевським і його видавцями, котрі уклали домовленості з автором у власних інтересах; між Л.М. Толстим і його родиною, яка ніяк не погоджувалась із наміром письменника відмовитись з морально-етичних міркувань від авторських прав на написані твори.

Доба декадансу розпочала активно розхитувати кордон між мистецьким і реальним буттям людини, заново проблематизуючи питання про природу, сутність, мету літературно-художньої творчості, скасовуючи її відокремленість від перебігу реальних життєвих процесів. Невипадково саме на межі ХІХ та ХХ ст. з'явилася низка знакових художньо-життєвих експериментів: парадоксальна концепція О. Вайльда про мистецтво як відображення духовного буття людини («Портрет Доріана Грея», 1891); мрія О. Блока про появу людини-артиста; мірку-

вання М. Гумільова про «народження» органу для «шостого чуття» («Шосте чуття», 1920); бачення дійсності як зарядженої поезією, поетичної, репрезентоване в ліричному епосі Г. Аполлінера тощо. І хоча означені експерименти здебільшого завершувались трагічно для їх ініціаторів, вони окреслювали обрії нового усвідомлення світобудови і шляхів його мистецької візуалізації. Зокрема, в контексті розвитку російської літератури від Срібного віку до межі ХХ–ХХІ ст. наростання авторефлексії стає характерною ознакою модерної та постмодерної художньої свідомості, спонукаючи до пошуків, акцентуючи нову якість художнього бачення світу (Штепенко, 2017).

На думку В.Б. Озкан, література модернізму стала тріумфом металітератури, періодом остаточного оформлення та інтенсивного розвитку основних типів метароману як окремого жанру, що передбачає «двопланову художню структуру, де предметом для читача стає не тільки “роман героїв”, але й світ літературної творчості, процес створення цього “роману романів”» (Озкан, 2013, с. 4). У добу модерну «не лише з'явилося багато романів цього жанру, при цьому дуже витончених, але він також втягнув у свою орбіту майже всі шедеври літератури цього періоду, оскільки навіть ті з них, що неможливо назвати власне метароманами, виявились зачепленими метарефлексією» (Озкан, 2013, с. 7). У контексті еволюції метароману, зокрема у зв'язку з рухом від модернізму до постмодернізму, починає розвиватися роман про читача як окремий випадок літературної авторефлексії, окреслюючи інший вектор подолання кордону між мистецтвом і дійсністю, акцентуючи феноменологію не авторської, а читацької діяльності. Процеси метаізації охоплюють драму та театр (Вісич, 2019), відображаючи загально-мистецькі та загальнокультурні тенденції, потребуючи уважного розгляду в аспекті світоглядних зрушень, що у такий спосіб репрезентуються.

Метою статті є аналіз еволюції металітературності у зв'язку із рухом літератури ХХ ст. від модернізму до постмодернізму в контексті зміщення художньої картини світу, відкриття нових горизонтів бачення реальності.

Всі аспекти естетики та поезики модернізму так чи інакше можуть бути розглянуті у зв'язку з металітературністю, тією особливою якістю літературного твору, наростання якої привело до становлення у 70-х рр. ХХ ст. поняття «металітература», початку інтенсивного літературознавчого осмислення позначеного цим поняттям феномену. Зосередженість високого модернізму на процесі літературної творчості генетично пов'язана із романтичною абсолю-

тизацією мистецтва, прагненням романтиків побороти недосконалість світу, досягнувши його перетворення/гармонізації у межах художнього висловлення, ґрунтованого на синтезі мистецтв. Але якщо романтики намагалися засобами іронії або подорожі у часі чи просторі дистанціюватися від недосконалості реального світу, то модерністи шукали шляхів відкриття його істинних вимірів, використовуючи мистецтво як інструмент пізнання, засіб для набуття адекватного бачення істинної реальності. Цим, власне, зумовлений пафос пошуків нового, притаманний літературі модернізму, гостре відчуття того, що літературні традиції потребують оновлення, не відповідають викликам часу, рух якого катастрофічного прискорюється.

Трагічне переживання особистісної присутності у світі як катастрофи, що несе у собі загрозу загибелі (Ф. Кафка), акцентувало проблему досягнення розуміння нової якості історії, художнього усвідомлення причин появи цієї якості. Весь новаторський арсенал поезики модернізму був спрямований на актуалізацію й перетворення на засіб художнього пізнання всіх можливостей окремої людини перед обличчям жакливого, катастрофічного, абсурдного світу: власної суб'єктивності, індивідуальної екзистенції, особистісного творчого досвіду. У твердженні М. Пруста, що єдине справжнє життя — це література, вже міститься нова концепція реальності, яку активно розвивала й філософська герменевтика: справжнє життя здійснюється як буття/розуміння, простором якого може бути лише мовлення, що досягає свого пізнавального максимуму у цілісному художньому висловленні.

Можливості розуміння світу, його інтерпретації пов'язуються з мистецтвом, досвідом реалізації певного мистецького проекту, який осмислюється як невід'ємний від особистісного існування, спрямованого на досягнення буттєвої повноти. З такою настановою пов'язані у модерністському метаромані «наявність авторської гарантії смислу та оптимістичний характер наближення полюсів життя і мистецтва» (Озкан, 2013, с. 7), значущість міфу у модерністському художньому дискурсі, закономірність реміфологізації (поняття Є.М. Мелетинського), що її переживає мистецтво ХХ ст. Йдеться передусім про саму можливість розуміння, яка в умовах кризи релігійної свідомості стає проблематичною. Адже смисл переживається невід'ємним від історії як сукупності взаємопов'язаних подій і внаслідок подібного переживання належить водночас особистості й загалу. І необхідний взаємозв'язок подій, і формування та відновлення певної спільно-

ти-загалу можливі у традиційному суспільстві завдяки актуальним релігійним переживанням, які роблять смисли живими.

Доба декадансу, оголосивши про смерть усіх богів, констатувала розпорошення історії на окремі події, сенс яких втрачається, породжуючи відчуття абсурду, і розрив зв'язків між людьми, які, відмовляючись від Бога, зрікаються й любові до ближнього. За таких обставин джерелом смислу стає міф. Якщо для європейської культури, починаючи з доби Відродження, важливим способом засвоєння актуальних смислів було співвіднесення античних міфів з живими християнськими релігійними переживаннями, на початку ХХ ст. християнство починає сприйматися як міф, легітимність якого не більша за міфи античні. Виникає нова конфігурація поєднання античного та християнського міфів, відповідний часові варіант поєднання їх смислотвірних можливостей.

Так, у романі Дж. Джойса «Улісс» (1922) на тлі втрати віри, яку переживає Стівен Дедал, на передній план смислотворення висувається античний міф про поневіряння Одисея та його повернення додому. Але і християнський міф актуалізується, породжуючи досить химерне поєднання та оприявнюючи у такий спосіб найбільш універсальні смисли. У фіналі читач бачить не лише «елліна та іудея», але й батька та сина, які віднаходять один одного. Леопольд Блум, усвідомлюючи амбівалентність міфологічних аналогій, що можуть бути застосовані щодо дружини, переходить на інший щабель розуміння шлюбу, взаємин між чоловіком та жінкою, які утворюють подружню пару. Кризь складність сучасного життя та заплутаність людських стосунків починає проглядати структура однієї з найбільш архаїчних культурних форм, ґрунтована на інституті батьківства, що прийшов на зміну матріархату (фінальний монолог Моллі завершується визнанням влади і волі чоловіка: так, Блум отримає вранці свій сніданок). У цьому ж річищі починає функціонувати міф про В. Шекспіра, адже у трагедії «Гамлет» Стівен бачить віддзеркалення біографічної колізії автора: тугу за померлим сином, біль через зраду дружини, її інтрижку з братом драматурга. Міф відкриває твір у простір реального життя, провокуючи живе переживання єдності смислу і форми, що його втілює, поєднуючи архаїку із сучасністю, наповнюючи архаїчні форми новим змістом.

Парадоксальним чином міф редукується, входячи в літературний твір у вигляді тих або інших міфологем, і водночас виводить твір за власні межі, оприявнюючи у ньому міфотектонічні глибини (поняття В.І. Тюпи), які пере-

дують літературі, вимагають надзвичайно широкого культурного контексту. Різноманітні міфи стають джерелом метаперсонажів та метасюжетів, об'єднуючи в процесі осмислення мистецький та екзистенційний досвід, зіставляючи їх один з одним, переплітаючи художні та життєві традиції, напрацювання колективної та індивідуальної свідомості. Модерністський художній досвід наповнює міф новим змістом, пробуджує цікавість до його первнів (архетипів), обрядових та фольклорних форм втілення, структури та логіки, ступенів інтегрованості в загальнокультурний розвиток та особистісну екзистенцію.

«Улісс», зокрема і завдяки тяжінню до міфу, несе в собі колосальний металітературний потенціал. Він пов'язаний не лише з творчістю Шекспіра, хоча саме цей автор сьогодні осмислюється як центральний для «західного канону». Крізь свідомість персонажів (не лише Стівена, але й Блума, і навіть Моллі, у якої є своє коло читання, для якої літературні твори корелюють з музичними) проходить величезна кількість цитат, літературних ремінісценцій, алюзій. Аналіз літературного наповнення внутрішнього життя героїв демонструє його значущість: свідомість персонажів відформатована творами світової, зокрема англійської, літератури, поетичні формули утворюють матерію їх внутрішнього життя. Не лише літературно обдарований Стівен говорить і мислить афоризмами, котрі несуть у собі зародки майбутньої художньої мови, натякають на можливі художні контексти, що у них ці зародки могли б набуті розвитку, розгорнутися у цілісні художні висловлювання.

Мовлення Блума і Моллі теж не позбавлене творчого потенціалу, у кожного з них своя «поетика», яку намагається відтворити автор. Джойс показує, що у свідомості його персонажів протягом однієї доби віддзеркалюється ціле загальнолюдської культури, актуалізоване складним співвіднесенням художніх мікроконтекстів, які, маючи різні ступені умовності, різномасштабно відображають численні перспективи цього ще невідомого у своїй повноті цілого. І це не просто данина літературному експериментуванню, віднаходження нової форми для оживлення традиції. Це реальність духовного буття кожної людини, неможливого без постійного звернення до інших суб'єктів духовного буття й опори на певні словесні формули, художні контексти, що функціонують як острови-перехрестя — простір перетину-зустрічі особистісних дискурсів. Мінливість дискурсів, відображена за допомогою прийому потоку свідомості, контрастує з відносною сталістю цих формул,

які теж зміщуються, але з меншою швидкістю, набувають актуальності в межах внутрішнього життя особистості й певної спільноти, а згодом втрачають цю актуальність. Власне, масштаби коментаря, що його потребує «Улісс», зокрема у зв'язку з перекладом іншими мовами, свідчить і про унікальність літературного тезауруса Джойса, і про зміни на рівні письменницької та читацької національної спільноти, які можуть бути розцінені як втрати — наслідок збіднення мови, примітивізації художніх практик, зниження загальнокультурного, зокрема літературного, рівня аудиторії реципієнтів.

Поряд з процесом актуалізації відомих загальноміфологем в межах модерністського художнього дискурсу відбувається формування індивідуально-авторських міфів, що теж можна розглядати як продовження романтичних традицій. Наприклад, в епічному циклі М. Пруста «У пошуках утраченого часу» (1913–1927) християнський міф про втрату раю поєднується з індивідуальним міфом про інстинктивну пам'ять як спосіб повернення втраченого часу. Віднаходження втраченого часу відбувається у просторі створюваного автором/оповідачем/персонажем літературного твору за допомогою метафори, що фіксує мимовільну асоціацію і зв'язує у порівнянні явища, належні до різних часових планів — теперішнього і минулого. Так виникає принципово нове бачення реальності, її нова концепція: істинна картина реальності стає результатом поєднання різних часових планів, сприйняття та пригадування, суб'єктивного мистецького зусилля і об'єктивних законів організації внутрішнього життя людини. Знаковою є та сакралізація мистецтва, що характеризує художній світ Пруста: літературна творчість, уможливаючи повернення і справжнє переживання часу, робить існування Марселя наповненим і щасливим, виводить його з-під влади скороминущого теперішнього у простір вічного, дає відчуття перемоги над смертю, створює передумови для «воскресіння» тих, кого вже немає. Подібне перенесення релігійних переживань у сферу мистецтва стає формою їх відродження, надаючи металітературності модерністських творів виразного релігійно-філософського забарвлення.

Погляд на існування у просторі мистецтва як спосіб повернути втрачений рай, відновити відчуття зв'язку людини з буттєвими смислами, заново відкрити реальність як простір оприявлення божественної присутності, осмислити дивовижність світу, його приховану гармонію з'являється у багатьох творах модерністської літератури саме у зв'язку з процесами метаізації. Згадаймо, наприклад, внутрішній метасю-

жет романів В. Сіріна (В.В. Набокова), основою якого, за В. Єрофеевим (1988), виступає міфологема повернення втраченого раю. Ця міфологема наявна і в романі Г. Гессе «Гра в бісер» (1943), і в романі Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1945–1955), прозиметрична будова яких підкреслює їх виразний металітературний характер.

Своєрідною квінтесенцією модерністської сакралізації мистецтва, його осмислення як шляху до нового бачення реальності стає твір М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Булгаковський «роман про роман» сприймається як маніфест, декларація істинних намірів справжньої літератури, яка вирішує не лише питання пізнання та вираження правди (майстер розмірковує про можливість «вгадати» правду, а Іешуа Га-Ноцирі наполягає на тому, що говорити правду «легко і приємно»), але й формування координат добра (віра в «добру людину», пошуки шляхів повернення «нещасних злих людей» до нормального існування, можливості бути щасливими). Отже, справжня майстерність в інтерпретації Булгакова є невідривною від чесності пізнання та любові до людини; письменник відновлює у художньому світі свого роману, естетичному наповненні його архітектоніки триєдність «істина, добро і краса», поставлену під сумнів добою декадансу. Художнє мислення автора «Майстра і Маргарити» розгортається в річищі «виправдання добра», відповідно до концепції творчості як третього ненаписаного заповіту, зверненого Богом до людини, про яку розмірковували представники російської релігійної філософії Срібного століття, передусім М.О. Бердяєв.

Згідно з художньою логікою Булгакова, смисл творчості корелює водночас з об'єктивним розгортанням історичних подій та суб'єктивними процесами морального самовизначення окремих людей, які повсякчас перебувають у ситуації вибору. Кожен обирає, як дивитися на інших: у перспективі божественної природи людини (очима Бога) чи у перспективі її тваринної сутності (очима диявола). Будь-яка особа керується тими чи іншими мотивами у своїх вчинках (любить гроші або виявляється здатною віддати перевагу милосердному ставленню до ближнього); дозволяє собі піддатися страху під тиском здатної забрати життя сили чи проявляє спроможність незалежно від обставин залишатися у просторі любові, яка не боїться. Внутрішній зміст літературно-художньої творчості, за Булгаковим, лежить саме в цій системі координат: йдеться про вирішення питань каяття, милосердя, прощення у просторі діалогу — любовно зверненого до іншого чесного і точ-

ного висловлювання, що має на меті передусім аналіз допущених помилок і їх виправлення на пізнавально-аксіологічному рівні. «Майстер і Маргарита» моделює подію створення та прочитання літературного твору у дуже широкому контексті, залучаючи та співвідносячи різні буттєві рівні: особистісно-екзистенційний, історично-соціальний, філософсько-метафізичний. Кожен із цих рівнів відображає інші, неначе система дзеркал, поставлених під певним кутом одне щодо іншого, так що картина буття виявляється максимально повною і водночас відкритою, художнє висловлювання справляє враження вичерпного і водночас запрошує до участі в діалозі всіх потенційних читачів твору, в максимумі — всіх людей.

Металітературність булгаковського роману у такий спосіб відображає метареальність, для якої життя і його смисл виступають у нерозривній єдності, а мистецтво може бути охарактеризоване як така необхідна частина реальності, яка несе в собі інформацію про ціле буття. «Мета» — спільна частина таких слів, як «метафора», «метаморфоза», «метафізика», «метареальність» — це реальність, що відкривається за метафорою, на тому ґрунті, куди метафора переносить свій смисл, а не у тій емпіричній площині, звідки вона його виносить» (Епштейн, 1983).

У найбільш яскравих творах літератури постмодернізму, по суті, реалізується та сама настанова: металітературність (тобто художнє дослідження самого феномену літератури) обертається розширенням картини світу, створенням передумови для її більш повного розуміння. Правда, література постмодернізму намічає й іншу тенденцію: редукцію реальності, її зведення до тексту, за яким не стоїть реальний світ, тому що текст набуває ознак тотальності, самодостатності. Це текст-лабіринт, який можна поширити до масштабів всесвіту шляхом простого повторення однорідних сегментів, як це показано у новелі Х.Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека» (1941), але так і не отримати можливості розуміння. Самотній бібліотекар у Борхеса приречений на тяжке переживання абсурдності нескінченної бібліотеки, оскільки для розуміння потрібен інший, діалог з яким, опосередкований текстом книги чи живої розмови, уможливує відкриття невідомих сфер реальності через урахування іншої точки зору. Очевидно, що подібна абсолютизація тексту у художньому дискурсі постмодернізму стає логічним продовженням традиції модерністського монологічного метароману, для якого не існує нічого за межами створеного автором художнього контексту.

З іншого боку, прорив до метареальності наявний поряд з окресленим вектором як постійно актуальна можливість, що її потрібно лише побачити і реалізувати. Так, в текстах Борхеса з'являються мотиви зміни погляду на світ («Алеф», 1949), стратегії читання («Книга піску», 1975), розуміння феномену тексту («Письмена Бога», 1949), закономірностей взаємодії реального часу та простору з художнім хронотопом («Сад з розгалуженими стежками», 1941), як і ставлення до іншого, зустріч і діалог з яким може відбутися або не відбутися, розгортатися в площині любові-розуміння або нелюбові-нерозуміння, або в обох площинах одночасно з демонстрацією чинників зміни регістру («Троянда Парацельса», 1977). Розмірковуючи про текст, письмо, книгу, бібліотеку, шляхи написання/мовлення та способи прочитання/слухання, постмодерністський дискурс випрацьовує координати метареальності й приміряє на персонажа ролі, що мають їй відповідати: бібліотекар, вчитель, мистецтвознавець, перекладач, письменник, читач — інтелектуал, що шукає істину в усіх буттєвих площинах, переходячи від одного виміру буття до іншого у процесі пошуків.

Завдання репрезентації метареальності стає головним для магічного реалізму кінця ХХ ст., хоча до його реалізації підключаються і модифікована відповідно до потреб часу наукова фантастика, і метажанр фентезі, і всі можливі гібридні форми, що стають результатом жанрового та метажанрового синтезу як характерної стратегії сучасного літературного розвитку. Література магічного реалізму, поєднуючи фантастичне та реальне з опорою на можливості міфу, набуває особливої сили, коли спирається на загальнонародні культурні форми, що залишилися актуальними для сьогодення: традиції та обряди, фольклор, карнавальну культуру. Культурні форми, спрямовані на відтворення вербальних формул загальнонародної єдності, захищають від помилок індивідуальної свідомості, визволяють від свавілля суб'єктивності, яка, не знаючи обмеження, відриває цю свідомість від живого життя, робить її роботу химерною, ризикованою.

Прикладом продуктивного зв'язку літератури магічного реалізму з колективними культурними формами є, без сумніву, роман Г.Г. Маркеса «Сто років самотності» (1967). Металітературність цього роману парадоксальна, адже рукописи цигана Мелькіадеса, які намагаються прочитати герої, виявляються романом Маркеса — історією родини Буендіа, викладеною з усіма подробицями на сто років уперед. При цьому читачі рукописів впізнають себе,

розшифровуючи записи Мелькіадеса, тобто опиняються у двох ролях одночасно — вони і читачі, і герої рукописів. Оскільки, за задумом Маркеса, родина Буендіа уособлює весь людський рід, читачі роману Маркеса мають усвідомити себе водночас і героями роману. Кожен читач, підходячи до фіналу твору, має впізнати себе в Ауреліано Бабілоньї, який чує за стінами власного будинку звуки наближення біблійного урагану, що зносить Макондо з лиця землі. Книга і реальність двічі міняються місцями: і у межах твору, і у просторі реального життя, втягуючи читачів у ризикований експеримент, що підводить до думки про мистецьку природу реальності. Справді, чи не є реальна дійсність, у якій ми живемо і помираємо, певним художнім контекстом, простором естетичної комунікації між загадковими суб'єктами буття, які створюють і читають наш світ, як книгу, передо-віряючи нам, героям, якусь частину авторських функцій, розглядаючи створювані нами тексти як дзеркала-екфразиси? Це книга-попередження, зважаючи на роман «Сто років самотності»: якщо не врахувати і не виправити всі допущені помилки, у найзагальнішому вигляді позначені словом «самотність», то шансу на повторення не буде. Власне, мотив повторення винесений автором за межі тексту роману не випадково.

«Мотиви двійниківства й дзеркала найвищою мірою продуктивні для жанру метароману (і близьких до нього форм), де подвоюється все і вся: сама структура твору такого типу немінуче подвійна» (Озкан, 2013, с. 24), — зауважує В.Б. Озкан, зазначаючи, що двійниківство поширюється і на автора та читача. У випадку з романом Маркеса «дзеркалом, що промовляє» виявляються не лише рукописи Мелькіадеса, але й весь роман у цілому, не лише весь досвід попередньої літератури, про який, на думку Маркеса, повинен пам'ятати письменник, але й весь світ, у якому ми реально існуємо. Трансгресія автора (коли він опиняється в зображуваній реальності у вигляді Мелькіадеса) і читача (коли він розуміє, що сама ситуація читання парадоксально поставила його всередину зображуваного світу поряд з юнаком на ім'я Габо Маркес та його дівчиною Мерседес) створює ефект не подвоєння, а возведення у невідзначену ступінь. Отже, завдяки ефекту «дзеркала, що промовляє» фінал роману залишається водночас остаточним і відносним, герметичним і відкритим, тому що потенціал трансгресії за таких умов не може бути вичерпаним ніколи.

Мелькіадес в художньому світі роману-міфу «Сто років самотності» стає граничною постаттю, поєднуючи різні буттєві площини: замкнений світ Макондо, де ніхто не вмирає, неначе

у раю, і великий світ, у просторі якого розгортається історія; життя і смерть (Мелькіадес помирає, але потім повертається до будинку Буендіа, тому що не виносить самотності смерті); мистецтво Прометея, здатне творити світ і людину, та спокусливе, небезпечне знання Мефістофеля; карнавальну єдність загальнонародної спільноти й індивідуальний досвід розуміння та омовлення; далеке минуле та візію майбутнього, що пов'язані між собою відтворюваною культурною традицією; всі скорботи й негаразди реальної дійсності та диво, що стає результатом особливої здатності бачити зворотний бік живих речей. Художня реальність роману-міфу перетворюється на спосіб репрезентації метареальності, для якої виявляється несуттєвою відмінність між лінійним та циклічним рухом часу. Сам факт художнього бачення метареальності відкриває нові можливості, розширює буттєві перспективи для кожної людини окремо і для всіх людей разом.

Інший варіант металітературної репрезентації метареальності («інтуїтивного прозріння трансцендентального буття через мистецтво» (Озкан, 2013, с. 26) знаходимо у творчості М. Павича, зокрема у романі «Хозарський словник» (1984), який можна вважати особливим етапом розвитку метароману діалогічного типу. У цьому випадку йдеться не лише про збалансований діалог між життям і мистецтвом. Павич будує роман так, що створюються передумови для діалогу між різними культурно-релігійними світами, різними епохами. «Хозарський словник» створює образ сукупної роботи митців, спрямованої на наближення людини реальної до людини ідеальної — Адама Кадмона, що відповідає першопочатковому плану божественного творіння. Паралель між баченням сну і читанням тексту, образ хозарського словника, що його складають ловці снів з літер, винесених з людських снів, на глибині кожного з яких лежить Бог, твердження, що всі ці літери мають втілити на землі тіло Адама Кадмона — Адама Небесного, в контексті роману Павича оновлюють художню концепцію металітератури. Мається на увазі відкриття сутнісної єдності людства, що проявляється на рівні глибинних смислів всіх художніх текстів, які можуть бути прочитані як цілісний твір, звернений до всіх людей і до кожної людини окремо. І хоча літературно-художня утопія Павича не витримує перевірки на рівні фабули роману, адже ні в XVII, ні в XX ст. представникам трьох культурно-релігійних світів не вдається об'єднати зусилля для віднайдення істини в межах глибинної культурної традиції творення «хозарського словника», на сюжетному рівні така перспектива залишається відкри-

тою, до її реалізації запрошуються всі потенційні читачі роману.

Отже, еволюція металітератури від її модерністського до постмодерністського етапу стає характерною ознакою літературного розвитку XX ст., що має своїм надзавданням кардинальну зміну на рівні створюваної в межах художнього дискурсу картини світу. Металітература перетворюється на спосіб художньої візуалізації метареальності, яка, у свою чергу, може бути охарактеризована як функція свідомості, що завдяки участі у творчому процесі набуває особливої якості. Авторська рефлексія, спрямована на осмислення взаємин між дійсною та художньою реальностями, врешті-решт уможливує бачення мистецтва не як протиставленого реальної дійсності, а як підпорядкованого надважливим завданням, реалізація яких здатна змінити сам характер цієї реальної дійсності. Йдеться передусім про такі моменти:

1) гносеологічний прорив, здатність обґрунтувати невідривність існування від смислу, їх рівновагу, досягнуту в слові, художній максимум якого піднімає індивідуальну екзистенцію до рівня справжнього буття;

2) подолання залежності від часу, поєднання у штучно створеному художньому просторі лінійної та циклічної моделі часу, що дає можливість зняти часові бар'єри, ставить під сумнів кінцевість існування людини;

3) відкриття глибинної єдності всіх людей незалежно від їх часової та просторової локалізації, осмислення цієї єдності в емоційному (любов як подолання самотності), пізнавальному (усвідомлення цілісності людства) та телеологічному (наявність єдиної мети, що охоплює індивідуальну екзистенцію та загальнолюдське буття) планах.

І хоча означені аспекти знаходять свою протитягу у протилежностях, якими виступають нездатність подолати залежність від часу і щось протиставити його швидкоплинності, переживання розірваності міжлюдських зв'язків, загубленість і розгубленість людини у сучасному світі, тим ціннішими виглядають світоглядні зрушення, забезпечені художнім досвідом металітератури XX ст.

Вектор літературного розвитку, що викликав до життя металітературу, знайшов своє втілення і у становленні та відокремленні так званого метарелізму, завдання якого полягає саме в окресленні координат метареальності: «метарелізм — це поетика багатовимірної реальності у всій широті її можливостей і перетворень. Умовність метафори тут долається у безумовності метаболі, що розкриває взаємоналежність (а не просто подібність) різних

світів» (Епштейн, 1988). Якщо метафора порівнює явища, які належать до різних вимірів реальності, акцентуючи подібність як підставу для порівняння і зберігаючи логічну відстань між зіставляваними феноменами, то метабола створює цілісний образ. Метаболічний образ стверджує невід'ємність порівнюваних явищ і проміжних конструктивів аналогії, відображуючи сам процес відкриття подібності у його плинності, що породжує відчуття єдності вихідного, проміжного та остаточного образів: «На місце переносу за подібністю стає співпричетність різних світів, рівноправних у своїй справжності» (Епштейн, 1988). М. Епштейн (1988) визначає метаболу як поєднання двох або кількох метонімій, подвійну синекдоху, адже часто метаболічний образ виникає внаслідок «побудови двох синекдох з одним спільним елементом, так що два різних цілих зрівнюються або перетворюються одне на одне завдяки спільній частині».

У розглянутих творах, що репрезентують металітературність постмодернізму, метаболічною за своєю природою стає створювана художня картина світу. Так, в романі Маркеса рукопис Мелькіадеса є певною частиною, елементом художнього світу роману, який вказує на ціле цього художнього світу. Натомість роман-міф Маркеса також співвідноситься з цілим літературного розвитку (адже за плечима кожного сучасного письменника стоїть дві тисячі років попередньої літератури) і водночас загальнолюдського буття (адже Макондо стає символічним містом, мешканці якого представляють все людство). Роман і рукопис, уподібнюючись, знімають кордон між умовним світом літератури і світом реальної дійсності, вибудовуючи картину багатовимірної, але цілісної реальності, що складається з різних, але рівноправних та взаємоперетворюваних світів.

Щось подібне спостерігається і у романі М. Павича «Хозарський словник». Сон показаний як частина особливого світу, у просторі якого розгортається духовне співбуття людей, спрямоване до глибини, адже на дні кожного сну лежить Бог. Ще одна частина, здатна позначати ціле відповідно до структури метонімій, — літери, які виносяться зі сну і мають утворити хозарський словник, що в сукупності всіх літер

і текстів стає тілом Адама Кадмона — ідеального першообразу, котрий відповідає божественному задуму щодо людини. Називаючи свій роман «Хозарським словником», Павич за допомогою образу-медіатора, який позначає сукупність текстів, співвідносить через спільну частину ціле двох світів: світ духовних подій, пошуку істини, глибинної взаємодії на рівні метафізичного співбуття всіх людей у просторі наближення до божественного первня світобудови та матеріальний світ, у якому все набуває тілесного оприявлення, буквально втілення — не лише людина з її тілом, що губиться у просторі й відстає у часі, але й процес пізнання-розуміння, вловлення смислу, що матеріалізується в тексті, літерах, з якого він складається. Власне, сам роман Павича також в цьому контексті стає частиною, яка відбиває ціле літератури.

Отже, метаболу можна розглядати як виявлення металітературності на мікрорівні, адже у побудову метаболічного образу включається рефлексія щодо шляхів цієї побудови — відображення процесу образотворення. Закономірно, що металітературні або наділені елементами металітературності твори середини ХХ ст., як от романи Г. Гессе «Гра в бісер» та Б. Пастернака «Доктор Живаго», мали прозиметричну композицію, будувалися на підкресленні та руйнуванні кордонів не лише між історично-екзистенційною та духовно-творчою реальністю, але й між прозовим та поетичним способами мислення та мовлення, а отже, між звичайним і художнім словом, мовленням у його розмовно-побутовому та творчо-духовному вимірах. Так, у ролі метаболічного медіатора, здатного відкрити для всіх нове бачення реальності, опинилось саме слово з його творчим потенціалом, завжди присутньою перспективою перетворення понурої та жорстокої історичної дійсності у дивовижний світ творчості й любові.

Перспективи подальшого дослідження можуть бути пов'язані з трансформацією теоретико-літературного бачення позиції автора в ситуації осмислення металітератури як шляху до метареальності, докладним аналізом закономірностей перебігу процесів метаізації на рівні літературної генології, інтермедіальної взаємодії, науково-гуманітарного та загальнокультурного синтезу.

ДЖЕРЕЛА

1. Барт, Р. (1989). От науки к литературе. У: *Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика* (с. 374–383). Прогресс.
2. Вісич, О. (2019). *Метадрама: теорія та репрезентація в українській літературі*. (Автореферат дисертації ... доктора філологічних наук. Київ).

3. Ерофеев, В. (1988). Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая. *Вопросы литературы*, 10.
4. Зусева-Озкан, В. (2014). *Историческая поэтика метаромана*. Интрада.
5. Озкан, В. (2013). *Метароман как проблема исторической поэтики*. (Автореферат диссертации ... доктора филологических наук. РГГУ).
6. Третьяков, В. (2009). *Проблема литературного и металитературного дискурсов в современной теории*. (Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. РГГУ).
7. Штепенко, О. (2017). *Структурні параметри модерної та постмодерної літературної авторефлексії межі ХХ–ХХІ ст.* (Автореферат дисертації ... доктора філологічних наук. Київ).
8. Эпштейн, М. (1988). *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв.* https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/
9. Эпштейн, М. (1983). *Тезисы о метареализме и концептуализме.* https://www.emory.edu/INTELNET/pm_kontsep_metareal.html

REFERENCES

1. Bart, R. (1989). Ot nauki k literature [From Science to Literature]. In: Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika*, pp. 374–383, Moskva: Progress [in Russian].
2. Epshtein, M. (1988). Paradoxy novizny. O literaturnom razvitiy XIX–XX vv. [The Paradoxes of Novelty. About the literary development of the 19th–20th centuries]. *Sovetskii pisatel* [in Russian]. https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/
3. Epshtein, M. (1983). Tezisy o metarealizme i kontseptualizme [Theses on Meta-Realism and Conceptualism]. *Virtualnaia biblioteka Mikhaila Epshteina* [in Russian]. https://www.emory.edu/INTELNET/pm_kontsep_metareal.html
4. Erofeev, V. (1988). Russkii metaroman V. Nabokova, ili V poiskakh poteriannogo raia [Russian Meta-novel of V. Nabokov, or in Search of the Lost Paradise]. *Voprosy literatury*, 10 [in Russian].
5. Ozkan, V. (2013). *Metaroman kak problema istoricheskoi poetiki* [Metanovel as a Problem of Historical Poetics]. PhD thesis, RGGU [in Russian].
6. Shtepenko, O. (2017). *Strukturni parametry modernoi ta postmodernoi literaturnoi avtorefleksii mezhi XX–XXI st.* [Strategic Parameters of Modern and Postmodern Self-Reflection at the turn of 20th–21st centuries]. PhD thesis, Kyiv [in Ukrainian].
7. Tretiakov, V (2009). *Problema literaturnogo i metaliteraturnogo diskursov v sovremennoi teorii* [The Problem of Literary and Metaliterary Discourses in Modern Theory]. PhD thesis, RGGU [in Russian].
8. Visych, O. (2019). *Metadrama: teoriia ta reprezentatsiia v ukrainskii literaturi* [Metadrama: theory and representation in Ukrainian literature]. PhD thesis, Kyiv [in Ukrainian].
9. Zuseva-Ozkan, V. (2014). *Istoricheskaiia poetika metaromana* [Historical Poetics of the Metanovel]. *Intrada* [in Russian].

Natalia Astrakhan,

Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-0577-4366

e-mail: astrakhann@rambler.ru

META-LITERATURE AS A WAY OF MANIFESTING META-REALITY: IN THE ROAD TO A NEW WORLD VIEW

The article deals with the phenomenon of meta-literature as a manifestation of self-reflection inherent in creative writing and artistic creation. The article makes an attempt to characterise the phenomenon of meta-literature, which reflects the basic laws of literary development in the 20th century, gaining special significance in the context of the transition from modernism to postmodernism. It is noted that the problem of art and reality relations is re-thought in connection with the formation and development of modernist literature, all the most significant works of which in one way or another are involved in updating the vectors of artistic solution to this problem. The aesthetic, ideological and poetic features of modernist literature are analysed, the shift that the content sphere of modernist works undergoes in connection with the interpretation of the problem of art and reality relations is demonstrated, and

their poetic basis is determined. It is emphasized that by exploring the phenomenon of literature artistically, meta-literature, in its various manifestations, opens the prospects for a new vision of reality, allows to expand and deepen its understanding. By arguing the need for experiencing literature within the framework of existential experience and thus removing the boundary between artistic and real dimensions of existence ("real life is literature", according to M. Proust), modernists approached the views of philosophical hermeneutics. Remythologization, which characterises the modernist literary and artistic discourse, can also be understood in connection with the need to correlate artistic meanings with existential ones, to find new ways of identifying and legitimizing them in the situation of religious consciousness crisis. A new configuration of the combination of ancient and biblical-Christian meta-images in the process of remythologization determines the construction of a new world view and concept of man, ensures the achievement of a multifaceted vision of reality. The introduction of the metabolic image of a book into the works of postmodern literature provides an artistic manifestation of the meta-reality discovered by modernism.

Key words: meta-literature, meta-literary, modernism, postmodernism, metabole, meta-reality, artistic world view.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2021

Прийнято до друку 14.05.2021

Бовсунівська Тетяна,

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-2018-4674

e-mail: tetyanabov@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.2>**СУЧАСНИЙ РОМАН У СВІТЛІ ФРЕЙМОВОЇ ПОЕТИКИ**

У статті розглядається можливість синтезу системи поетики на засадах когнітології, у даному разі — теорії фреймів. Поетика фреймів здатна надати мотивації там, де класична, некласична чи постнекласична вже не спрацьовують. Поетика розвивається за законами людського мислення, зокрема зафіксованими у теорії фреймів. Фрейм — це природна сегментація мислення в літературі, так само як і в будь-якій галузі науки. Проблема жанрових дефініцій та жанрових трансформацій в сучасних романних формах створила кризу жанрового окреслення. Фреймова теорія дає змогу вирішити проблему жанрового визначення або принаймні поглянути на неї з нового боку, сприяючи укладанню нового жанрового гештальту. Становлення сучасних романних форм розглядається в аспекті еволюції різних типів поетик, які уклалися людством впродовж всього його існування. Поетика — ментальна мнемонічна система перекодування реальності або вигадки в образний світ художнього твору. Постнекласична поетика, яка представлена насамперед у творах постмодерністів, перестала задовольняти потреби літературознавчої аналітики, оскільки більше не встигає генерувати теоретичні підходи внаслідок множинності модифікацій сучасного роману. Отже, постала проблема винайдення іншого підходу до аналізу сучасного стану романістики. Поетика оновлюється для того, щоб надати можливість вичерпного аналізу смислової структури художнього твору, і занепадає у випадку втрати такої можливості. Природа мислення незмінна та послідовна у принципах конструювання думки, отже, фреймова поетика є еволюційним породженням всіх попередніх типів поетик. Вона не може суперечити класичній чи постнекласичній поетикам там, де справа стосується суто когнітивних закономірностей.

Ключові слова: поетика, фрейм, фреймова поетика, роман, жанр, літературний процес, фрагмент, фрагментованість, літературне мислення.

Поетика — ментальна мнемонічна система перекодування реальності або вигадки в образний світ художнього твору. На думку Ф.Б. Успенського, «з того часу, як європейська наука припинила говорити виключно латиною, виникла необхідність створення національної термінологічної номенклатури. У зв'язку з цим у кожній локальній культурній традиції з'явилося відразу мінімум дві проблеми — подібність і неспівпадіння термінологічного і загальномовного значення слова у межах однієї мови та використання в різних мовах нетотожних концепцій для породження термінів, що позначають одні й ті самі предмети та явища» (Успенский, 2014, с. 54). Отже, з'ясування термінологічного наповнення поняття «фреймова поетика» має допомогти структурувати терміносистему та літературознавчий аналіз (зокрема, жанровий). Теорія фреймів пропонує членувати думку на такі умовно-ментальні сегменти, як *фрейми*. Мислення є комбінацією фреймів, які повсякчас снуються,

переплітаються, трансформуються та прагнуть адекватно представити аналізоване явище.

Метою цього дослідження є огляд можливостей формування фреймової поетики, тобто такої поетики, яка може тлумачити сучасні тексти з мінімальними втратами сенсів.

Методологічні засади статті. Джерелами основоположних уявлень для створення фреймової поетики літератури є теорія фреймів від М. Мінського до І. Гофмана й В. Вахштайна, фреймова семантика в лінгвістиці від Ч. Філлмора до С. Шида, теорія патернів Е. де Боно у психології та динамічних патернів Н. Бабуца з проєкцією на французьку літературу доби модернізму, міждисциплінарна методологія когнітивного літературознавства й теорія гештальту від Т. Куна й І. Пригожина до К. Айдукевича і Т. Котарбінського, нарешті, іконологія як принцип втіленого фреймового розгортання від Е. Панофського, Е. Гомбріха й Н. Гудмена до Е. Кассіра, Дж. Річардсона й В.Т. Мітчелла.

Поняття класики досить рухливе, і те, що колись сприймалось як революційна видозміна, з часом стає класикою, яка поступово втрачає силу впливу та занепадає. Наприклад, «Квіти зла» Ш. Бодлера пройшли шлях від осудження та спалення в середині XIX ст. до наслідування й катартичного апофеозу на межі XIX–XX ст. та часткової втрати цікавості (зникнення апофеозу, натомість пильне прочитання) впродовж XX ст., яке стало надто багатим на епатажну поетику, і Ш. Бодлер більше не осмислювався як її акумулянт. Різні типи поетики як системи мнемонічних знаків тільки пропонували відмінні способи впорядкування та сегментування тексту, але ніколи не були універсальним кодом всіх порозумінь. Тому нашим завданням буде не пояснення меж класичної чи постнекласичної поетики, а *увиразнення відмінності фреймової поетики* від всіх її попередників.

Наприклад, П. Зюмтор назвав ознаки класичної середньовічної поетики з точки зору структури — рід, форма, стереотип; з точки зору лінгвістики — комбінація, релевантність, система (Зюмтор, 2003, с. 149). Він пов'язав поетику і смислородження, запропонувавши розглядати структурування сенсів як складову поетики. Поетика, витлумачувана як ієрархічна система смислороджуючих форм, цілком може задовольнити допитливість когнітолога. Лишається тільки з'ясувати системоутворюючі фактори та змістовність численних взаємозалежних форм — фреймів літературної пов'язаності. Класична поетика вабить уваженістю аналітичних категорій та впорядкованістю їхнього системного розташування. Проте не завжди ці виструнчені категорії здатні адекватно відображати процес смислородження у тексті.

Звичайно, поняття класичної поетики вже давно кожен тлумачить по-своєму, проте незмінним лишається уявлення про неї як про щось константне, що містить певні канони, дотримання яких хоча і не є достатньо сформульованою вимогою, але опосередковано закладене в акті осмислення цієї категорії літературознавства. До числа класичних поетик сьогодні можна віднести такі її різновиди: історичну, сакральну, жанрову, поетику образу, композиції, стилю (Кайда, 2011; Манкевич, 2011; Меднис, 2011; Михайлов, 1986; Софронова, 2006; Тмарченко, 1999; Тарановский, 2000; Феріно, 2004; Шагинян, 2002) тощо. Тобто високий статус «класичної» поетики здобуває тоді, коли її аналітичний апарат настільки розроблений, що при його застосуванні розкривається таємниця тексту або принаймні народжуються якісь зрозумілі його інтенції. Проте

останнім часом літературний процес збагатився творами, докладання аналітики класичних поетик до яких є беззмістовним, оскільки жодним чином текст цей вони у всіх своїх різновидах не прояснюють. У свій час мені важко було це визнати, адже поетика завжди була основою літературознавчого мислення, втім, з'являються все нові й нові варіації романних форм, які спочатку тлумачились як відхід від класичного зразка, трансформація, потім як мета-жанр, а нині прийоми поетики існують окремо від живих текстів.

Нині літературний процес розвивається під тиском технологій, які модернізують текст у бік віртуалізації, ускладнення структури та змісту за рахунок гіперпосилань та фреймових перерозподілів. Поступово «комп'ютерне мислення» поширюється на сферу літератури, утворюючи розмаїті модифікації та видозмінюючи літературу настільки, що застосування класичної поетики до аналізу текстів об'єктивно стає недоречним. Наприклад, «нелінійну прозу» М. Павича не можна прояснити жодною із класичних поетик. Письменник чи не першим заявив про креативну функцію читача, який мусить укласти остаточний текст із запропонованих автором матеріалів-фрагментів. Він же впровадив сегментування на когнітивному принципі, почерпнутому з теорії гіперреальності Ж. Бодріяра та кібернетики.

Поява гіперроману в сучасній літературі остаточно нищить превелебність класичної поетики, тому що жодна з її варіацій не здатна пояснити логіку його структури та принципи нагромадження змісту. Гіперроман М. Павича, Дж. Фоера чи Ю. Іздрика — це принципово не класична поетика і не може тлумачитися на її засадах. До того ж кожен наступний гіперроман підсилював принцип когнітивної фрагментованості. Для пояснення зв'язку між фрагментованими складовими їхніх гіперроманів потрібно знайти інший принцип мотивацій та детермінованості тексту, а для цього треба позбутись остаточно класичних уявлень про розгортання/згортання змісту в традиційному науковому висвітленні.

Постнекласична поетика якийсь час приваблювала дослідників своєю асиметричністю, хаосомосом як рушієм порядку тощо. Постмодерністське бачення тексту упереджено ставиться до послідовності та лінійності, обираючи натомість *фрагментованість та нелінійність*, проте цей вибір не має у теоретиків постмодернізму жодних мотивацій. Попри відому симпатію романтиків до фрагменту (наприклад, у Новалиса) та відверто фрагментовану структуру роману Е.Т.А. Гофмана «Життєві міркування kota

Мура», романтики не демонструють, яким чином працює механізм фрагментації, на чому він заснований та як його тлумачити. Використовуючи так само плідно та віртуозно фрагментовану форму, постмодерністи та їхні сучасники більше захоплюються самою винайденою формою, ніж прагнуть теоретизувати з цього приводу. На думку Л. Геллера, «приписавши статус конструкції будь-якому сприйняттю та тлумаченню світу, постмодернізм розкриває складність світу шляхом деконструкції, фрагментації розповідей про нього — і заперечує можливість “Великого Наративу”: єдиної релігії, єдиної історії, єдиної ідеології, єдиної культури. Він відмовляється від глобалізації досвіду, знань, тлумачень, налаштований релятивістськи, і для нього надто сумнівна нормативність і нормалізаторська діяльність (зокрема, нормативна естетика і поетика)» (Геллер, 2012, с. 28). Нелінійний та фрагментований текст сучасного письменника не відповідає поетичним нормам жодної із усталених поетик, але при цьому визнається його художня вартість, отже оцінка такого тексту здійснюється в межах зовсім іншої палітри критеріїв та посилань.

Гіпертрофія тваринного у текстах сучасних авторів також являє собою ще одну поетичну ознаку, яку описати в межах класичної поетики дуже важко. З цього приводу Л. Геллер писав: «Передбачуваний “кінець гуманізму” — або навіть “кінець людства” — наштовхнув постмодернізм і услід за ним у наш час знову звернути увагу на тварин. Підтверджується, що побудова образу тварини становить одну із основних і постійних функцій людської культури. Тварина і “тваринність” взяли на себе роль тієї інакшості, поза якою неможливо визначити людину. Більш за те, вони стали заповнювати простір самої людяності. Опозиція тварина — людина стирається» (Геллер, 2012, с. 7). Яскравим прикладом такого використання образу тварини є роман Г. Купер «Історія однієї кішки», де фактично головним персонажем виступає кішечка Пруденс. Авторка наділяє її вишуканим смаком та великою прихильністю до музики середини ХХ ст., тобто олюднює, персоналізує як виняткову особистість, все тваринне в ній приховане та невиразне. В іншому її романі такою центральною постаттю та акумулянтном всіх ідей був сліпий кіт Гомер. Такого роду функціонування персонажа-тварини йде всупереч будь-яким варіаціям класичної поетики, адже це не тваринний епос, не фантастична оповідь за подобою казки, фентезі тощо. Поетика тваринного епосу у випадку Гвен Купер не допомагає в інтерпретації тексту, у розкритті таємниці його сенсу. Інакшість котячого погляду

на життя та культуру — це водночас гра з читачем і конструювання ідеології, де людські уподобання більше не складають домінанту. Будь-яка відома поетика орієнтована на «центральність» людини, єдність її світу та актуальність людського вибору — тут же все інакше, оповідач кішка Пруденс ніби передбачає комічність самого тексту, але такого не трапляється. Тому усталена поетика не може дешифрувати подібний текст (Утопии звериности, 2007). Вона може лише посприяти проясненню певних уривків тексту, і це прояснення також досить сумнівне, оскільки базується на не законах мислення, а виключно на інтуїтивізмі. На думку Л. Геллера, синергетика і когнітивні науки «пропонують нові моделі пізнання, які потрапляють і в літературознавство» (Геллер, 2007, с. 8), відкриваючи нові ракурси репрезентації тварини/звіра в людській культурі.

Також класична (або некласична) поетика не дає змоги проаналізувати твори, засновані на антигуманізмі чи постгуманізмі, наприклад, роман «Ситий світ» Хельмута Крауссера, де більшість романного простору займає детальний опис неестетичного життя декласованих людей низу суспільства, безхатченків та дрібних злодюжок. «Історія потворності» У. Еко чи «Сили жаху: Есе про огидне» Ю. Крістевой нам також не допоможуть, оскільки потворне постає серед нашого сучасного життя і в таких формах, які в історії потворності навряд чи були зафіксовані (маю на увазі користування планшетами, комп'ютерами, сигналізаціями, мобільними телефонами, банківськими картами тощо). Потворне у сфері художнього слова ніколи не мало такого всездозволення, яке воно отримало в романі Х. Крауссера. Там огиду викликає кожен опис, чи то він стосується фізіологічних проблем безхатченків, чи сексуально-любовних, чи інших. Зрештою огида настільки заволодіває читачем, що, втрапивши надію на очищення, він планує покинути читати, але раптово виникає фрагмент про дитину, де немає нічого огидного, навпаки, панує світла радість дитинства та його перипетій, цілком класична та естетична. Безперечно, Х. Крауссер — майстер маніпулювання свідомістю читача, але суто філологічна проблема інтерпретації його тексту полягає в тому, що з позиції класичної естетики його тексту взагалі не існує.

Ще одним прикладом непридатності класичної поетики в аналітиці романів сучасності може стати творчість Е.-Е. Шмітта, який порушує всі поетичні закони старої школи. Візьmemo до уваги його твір «Як я був витвором мистецтва», який представляє собою екфрасичний жанр на основі бодіарту. Потрапляння

шедевр бодіарту до літературного твору саме по собі унікальне, бо словесна візуалізація твору мистецтва бодіарту підсилюється тим, що так і не було названо, у чому ж полягала революційна зміна тіла Адама, яка так захоплювала шанувальників мистецтв та заставляла платити за нього шалені гроші. Замовчування найголовнішого — власне артефакту — та обертання довкола нього сюжетного дійства робить твір Шмітта непідвладним жодній аналітичній класиці. Його можна аналізувати тільки відштовхуючись від сучасного мистецтва бодіарту, яке вводиться в тканину тексту на когнітивних засадах та зважаючи на уяву. Адже (повторюсь) сам об'єкт мистецтва — перетвореного Адама — автор не описав жодного разу, а тільки реакцію середовища при його спогляданні, тож кожен може собі уявити будь-які перетворення його тіла, і неконкретна підказка про статевий орган (або залізний шар, який звідкілясь випадає) майже нічого не додає до читацького фантазування. Твір, основний образ якого винесений за межі тексту, словесно не представлений, порушує всі закони раніше заявлених поетик, які не звикли описувати те, чого побачити за допомогою слів не можна (це передбачалось хіба що як «слід» та «голос» у теорії Ж. Дерріда).

Чим і як мотивувати постійні перетинання сюжетних ліній в романах чи дивну відсутність описів там, де на них спирається подальший виклад думки, і ці «відсутні описи» не можуть витлумачуватися у системах існуючих поетик? Вочевидь, варто повернутись до законів людського мислення (піднятися на сходинку узагальнюючого знання), поза якими жодна людська діяльність не існує, не виключаючи й літературу. Тому когнітологія здатна надолужити теоретичну прогалину у літературознавстві й пояснити те, що класична/некласична поетика пояснити не здатна. У 2002 р. П. Стоквелл охарактеризував когнітивну поетику в її широкому спектрі як «застосування когнітивістики у вивченні літературного твору» та «останній розвиток прогресивної еволюції стилістики» (Stockwell, 2002; Stockwell, 2007). Спроби побудувати принципово нову поетику на засадах когнітології спотерігались у дослідженнях М. Тернера, Р. Цура, А. Річардсона та ін., хоча робились вони з позицій прямого перенесення мовознавчого інструментарію на художні тексти і попри той факт, що автори весь час говорили про когнітивну поетику. Зрештою треба визнати, що вона не була укладена в ужиткову систему, оскільки кожен розумів її по-своєму.

Новітні когнітологи продовжили справу старшого покоління. Наприклад, А.М. Джекобс запропонував подивитись на поетику

сучасного тексту з позицій нейрокогнітології: «Довга традиція досліджень, включаючи класичну риторичку, естетику та теорію поетики, формалізм та структуралізм, а також сучасні перспективи в (нейро)когнітивній поетиці, вивчають структурні та функціональні аспекти літературної рецепції. Незважаючи на велику кількість досліджень, опублікованих у спеціалізованих журналах, таких як “Поетика”, все ще мало відомо про те, як мозок обробляє і створює літературні та поетичні тексти» (Jacobs, 2015). Далі, використовуючи поезію О. Пушкіна та Ф. Гельдерліна, автор обґрунтовує нейрокогнітивну поетичну модель, доцільність її застосування.

Безпосереднє звернення до фрейму та прагнення утворити поетику на основі цього поняття спостерігається у статтях, чисельність яких на сьогодні мізерна: Д. О'Рейв «Про поетику кінематографічного фрейму» (2011), Б. Манн «Фрейм корінного мешканця: візуальна поетика Естер Рааб» (1999), В. Хантер «Поезія та соціальність у глобальному фреймі» (2014), Г. Адлер і С. Гросс «Коректура фрейму: коментарі до когнітивізму та літератури» (2002), Мані Шехар Сінгх «Подорож у образотворчий простір: Поетика фрейму в живописі Маїтіла» (2000) (Hans Adler and Sabine Gross, 2002; Des O'Rawe, 2011; Gibbs, 1994; Hunter, 2014; Jacobs, 2015; Mani, 2000; Mann, 1999) та ще декілька. Однак простежується певна закономірність, а саме: дедалі частіше дослідники прагнуть використати поняття «фрейм» як мотиваційну базу будь-якої художньої фрагментованості чи просто виділення якогось уривку з конкретним значенням.

Це відбувається тому, що «фрейм» після М. Мінського, Ч. Філлмора, І. Гофмана посів чільне місце не тільки у мовознавстві, але й у соціології та культурології і в окремих випадках тільки завдяки йому вдається прояснити зв'язок між окремими уривками/фрагментами твору чи соціоповедінковими конструктами. Він став рушієм у сфері літературної теорії — поетики. Щоправда, така *фреймова поетика* істотно відрізнятиметься від усіх її попередньо заявлених різновидів з усіма їхніми відтінками тим, що вона не буде акцентувати увагу ані на певній стандартизації художнього поля під наперед заявлені об'єкти дослідження (як-от: жанр, образ, напрям, троп), ані на конкретній структуризації, заявленій у працях із систематики та апробованій в різних галузях науки. Фреймова поетика не потребує націленості на певну структуру так само, як і впровадження непохитних категорій аналітики. Її аналітична система залежить від плинності моменту письменницького часу та передбачає виділення категорій, властивих

письменнику внаслідок особливостей його художнього мислення. Фреймова поетика стосується як жанрового, так і образного рівня твору, вона здатна розкрити взаємозалежності між, здавалось би, зовсім ніяк не пов'язаними художніми об'єктами та сценами, образами та колізіями. Фрейм як тип когнітивної моделі дає можливість систематизувати там, де решта типів систематизації безсилі. Так, у випадку з гіпертекстуальним романом окреслення його жанрової специфіки існуючими у жанрології категоріями не дає вичерпної картини явища, у той час як застосування фреймової теорії істотно надолужує цей недолік.

Фрейм як структура певного інформаційного поля реалізується по-різному, тому виділяють: фрейми-зразки, фрейми-екземпляри, фрейми-структури, фрейми-ролі, фрейми-сценарії, фрейми-ситуації (Вахштайн, 2011, с. 6). Важливо також усвідомити природу фреймового переключення. Оскільки фрейм має сенс тільки тоді, коли він інтегрований в систему фреймів, то вагомим є усвідомлення не тільки певної шкали класифікації фреймів, а й засобів переключення.

Функцію переключення фреймів у гіперромані можуть виконувати заголовки, перетворення прози на поезію в прозі або введення бурлескно-трагестійного стилю (суто літературна форма фреймового переключення), текстографіка, гра шрифтом, зміна символічного емоційного темпоритму чисел чи будь-якої іншої послідовності, будь-яка комбінаторика тексту, мнемонічний розрив, постановка роману в театрі чи в кіно тощо. Тільки вигадливість письменника обмежує форму фреймового переключення в романі. Як закономірність людського мислення фрейм має певні межі на усталену семантику, він здатен включатися в більші композиції фреймів та деградувати, як це властиво думці.

У ХХІ ст. прийшло усвідомлення того, що «жанрові спільноти не є універсальними характеристиками культурної приналежності, відповідно їх не варто розглядати як єдине або навіть провідне колективне відчуття зв'язку, яке присутнє в житті людей» (Негус, Пикеринг, 2011, с. 148). Подібне переосмислення ролі жанру пов'язане насамперед зі зміною самого креативного поля, горизонту очікуваного в галузі вигадки та дійсності за умови зникнення будь-яких кордонів та цензур (Наваррія, 2016). Це призводить до змішування у таких формах та масштабах, які раніше просто не мали підстав проявитись. «Теоретики жанру небагато говорять про взаємодію жанрових кодів, про динаміку цих незначних видозмін, вже не кажучи про найбільш істотні естетичні та соціальні змі-

ни, які відбуваються, коли ці жанрові коди порушуються, ламаються або об'єднуються неймовірними раніше способами» (Наваррія, 2016, с. 150). Сучасний роман і представляє саме такий тип змішування та взаємодії жанрових кодів, які снуються на межі анаморфічних перетворень, і на його розвиток впливають не стільки закони жанру, скільки креативність автора та читача, особлива когнітивна модальність, характерна для доби комп'ютерних технологій.

Звідси потреба в новій поетиці, яка б могла прояснити структуру «загадкових» творів, породила цікавість літературознавства до фреймової теорії (яка прийшла з ІТ-наук), а виструнчення фреймової поетики як знаряддя інтерпретації новітніх художніх форм — лише проблема часу. Міждисциплінарний характер фреймової поетики більше нікого не лякає, бо ми живемо у час суцільної міжкультурної комунікації. Отже, криза класичної/некласичної поетики може бути подолана шляхом застосування когнітивних прийомів аналітики (тобто запозичених у когнітивних наук) (Никонова, 2008). Вживання поетики, як і самого літературознавства, тепер залежить від того, наскільки вправно та органічно буде проведена ця складна робота.

Об'єктивно існує еволюція мислення, пов'язана не стільки з радикальною зміною нейрофізіологічних зв'язків, скільки з накопиченням та аглютинацією традицій при становленні самосвідомості. Аналогічне спостереження здійснив Е. Вівейруш де Кастру стосовно міфологічного мислення індійців: «Мені не здається, що свідомість індійців є сценою “когнітивних процесів”, відмінних від процесів інших людей. Завдання полягає не в тому, щоб уявити, ніби індійці наділені особливою нейрофізіологією, яка б по-іншому працювала з різноманітністю. Щодо мене, то я вважаю, що вони мислять точно так, “як ми”; але, мені здається, їхні концепти, які вони для себе створили, істотно відрізняються від наших, а тому світ, описаний цими концептами, значно відрізняється від нашого» (Вівейруш, 2017, с. 138). Тим самим взайве наголошую, що сама природа мислення незмінна та послідовна у принципах конструювання думки, а отже, фреймова поетика є еволюційним породженням всіх попередніх типів поетик. Вона не може суперечити класичній чи постнекласичній поетикам там, де справа стосується суто когнітивних закономірностей.

Загальнонаукової зміни гештальту стосується також філософська проблема «беззмістовності», «втрати смислу», яку найвиразніше відображають книги Б. Хюбнера. За його версією, втрата великого СЕНСУ штовхає людину

на піднесення сенсу індивідуального життя, його протікання, періодів, втрат і здобутків, і в разі зникнення останніх людина втрачає сенс власного життя. Суть докорінної зміни гештальту він описав так: «На місце метафізичній, гарантованій божественною ВЛАДОЮ екзистенційній впевненості прийшла, починаючи з часів сідла, зростаюча віра людини в себе саму, яка засвідчувала себе діяльністю. Ця віра всупереч всім критичним голосам стала мотивом та рушійною силою прогресу, який прискорювався та захоплював людей» (Хюбнер, 2006, с. 145). Така глобальна переакцентація загальнолюдської долі потягла численні та різноманітні зміни в суспільному житті та в літературі, адже «замість того, щоб вічно трансцендувати до всіх самих богів, духовних сил, людина скористалась власним духом, щоб стати сильною, щоб змінювати світ» (Хюбнер, 2006, с. 227). Тож втрата великого СЕНСУ, констатована Б. Хюбнером (власне, не тільки ним), призвела до втрати цілісного підходу в поетикальних методиках, а множинність підходів породила множинність термінів та теоретичних апорій.

Висновки. Стосовно формування фреймової поетики на даний момент ми можемо передбачити такі її постулати:

- 1) поетика еволюціонує так само, як і решта літературознавчих категорій, та здатна актуалізувати у своєму просторі будь-яку значущу для неї ідею та методологію, адже метою її існування є виявлення літературного сенсу;
- 2) поетика оновлюється для того, щоб надати можливість вичерпного аналізу смислоструктури художнього твору, і занепадає у випадку втрати такої можливості;
- 3) поетика базується на своєрідній літературній мнемоніці і поза нею існувати не може, вона не потребує встановлення власної когнітивної природи, бо продукує її; багато писалося про поетику пам'яті, але в умовах винищення сенсу часто все завершувалося псевдопам'яттю або її стиранням з усіма наслідками для поетики, що існує в таких умовах;
- 4) фреймова поетика — найбільш наближена до сфери когнітології, тому здатна дати відповіді на запити літературного розуму там, де решта пропонує компроміс або взагалі відхиляється від вирішення. Відповідно структура аналізу та система категорій, з яких вона мусить складатися, орієнтовані на ті запити, які є найбільш актуальними у світі художньої творчості сучасності;
- 5) якби фрейми не були вигадані у сфері ІТ, то вони мали б народитися у сфері літературознавства, оскільки надалі поетика повинна відверто й усвідомлено спиратись виключно на категорії-процеси когнітивного, отже, міждисциплінарного походження;
- 6) ми можемо віднести фреймову поетику до нового типу — інтеграційного, міждисциплінарного; завдяки динамічності фреймів та всезагальності їхнього вживання у практиці літературознавчого аналізу вони можуть охоплювати будь-які рівні тексту;
- 7) романна форма у світлі фреймової поетики постає мотивованою, зникають «темні місця» поетики, оскільки в основу ідентифікації твору покладається не якийсь закон поетики чи універсальний принцип методики, а когнітивні властивості самого аналізованого тексту.

ДЖЕРЕЛА

1. Вахштайн, В. (2011). *Социология повседневности и теория фреймов*. Изд-во Европейского университета в СПб.
2. Вивейруш де КаSTRU, Э. (2017). *Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии*. Ад Маргинем Пресс.
3. Геллер, Л. (2012) *Хаос и энергия. Наука в культуре модернизма*. Siedlce.
4. Геллер, Л. (ред). (2005). Утопии «звериности», или Репрезентация животных в русской культуре. *Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Лозанна-Дрогобич: Unil.
5. Гофман, И. (2004). *Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта*. Ин-т социологии РАН.
6. Зюмтор, П. (2003). *Опыт построения средневековой поэтики*. Алетейя.
7. Кайда, Л. (2011). *Композиционная поэтика текста*. Флинта, Наука.
8. Манкевич, И. (2011). *Поэтика обыкновенного: Опыт культурологической интерпретации*. Алетейя.
9. Меднис, Н. (2011). *Поэтика и семиотика русской литературы*. Языки славянской культуры.

10. Михайлов, А. (1986). Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения* (с. 53–71). Наука.
11. Наваррия, Д. (2016). *Символическая антропология. Человек религиозный и его опыт священного*. ДУХ І ЛІТЕРА.
12. Негус, К., Пикеринг, М. (2011). *Креативность. Коммуникация и культурные ценности*. Гум-ный Центр.
13. Никонова, Ж. (2008). Основные этапы фреймового анализа речевых актов (на материале современного немецкого языка). *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение*, 6.
14. Софронова, Л. (2006). *Культура сквозь призму поэтики. Языки славянских культур*.
15. Тамарченко, Н. (1999). *Теоретическая поэтика: Понятия и определения*. РГГУ.
16. Тарановский, К. (2000). *О поэзии и поэтике. Языки русской культуры*.
17. Успенский, Ф. (2014). *Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста»*. Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований».
18. Ферино, Е. (2004). Поэтика и ее разновидности. *Введение в литературоведение. Учебное пособие* (с. 61–71). СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена.
19. Хюбнер, Б. (2006). *Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов*. Экономпресс.
20. Шагинян, Р. (2002). *Теоретическая поэтика*. КСУ.
21. Hans Adler, Sabine Gross. (2002). Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature. *Poetics Today Summer*, 196–220.
22. Des O’Rawe. (2011). Towards a Poetics of the Cinematographic Frame. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3.
23. Gibbs, R.W. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge University Press.
24. Hunter, Walt. (2014). *Poetry and Sociality in a Global Frame*. West Chester University of Pennsylvania. <https://arcade.stanford.edu/content/poetry-and-sociality-global-frame>
25. Jacobs, A. (2015). Towards a Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading. In: *Towards a Cognitive Neuroscience of Natural Language Use, Willems R. (ed)*. Cambridge: Cambridge University Press, 135–195.
26. Mani Shekhar Singh (2000). *A Journey into Pictorial Space: Poetics of Frame and Field in Maithil Painting*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/006996670003400303>.
27. Mann Barbara (1999). Framing the Native: Esther Raab’s Visual Poetics. *Israel Studies. Indiana*, 4, 1, 234–257.
28. Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge.
29. Stockwell, P. (2007). Cognitive Poetics and Literary Theory. In: *Lit. J. Theory* 1, 136–152.

REFERENCES

1. Des O’Rawe. (2011). Towards a Poetics of the Cinematographic Frame. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3 [in English].
2. Ferino, E. (2004). Poetyka i yeio raznovidnosti [Poetics and Its Varieties]. In: *Vvedenie v literaturovedenie, uchebnoie posobie*, pp. 61–71, SPb.: RGPU im. A. I. Gertsena [in Russian].
3. Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge University Press [in English].
4. Geller, L. (2012). *Khaos i energija. Nauka v kulture modernizma* [Chaos and Energy. Science in the Culture of Modernism]. Siedlce [in Russian].
5. Geller, L. (Ed.). (2005). Utopii «zverinosti» ili Rerezentatsii zhivotnykh v russkoi kulture [Utopias of Bestialness or Representation of Animals in Russian Culture]. In: *Trudy Lozanskogo simpoziuma*, Lozanna-Drohobych: Unil [in Russian].
6. Gofman, I. (2004). Analiz freimov. Esse ob organizatsii povsednevnogo opyta [Analysis of Frames. An Essay on Organizing Everyday Experiences]. In: *t sotsiologii RAN* [in Russian].
7. Hans, Adler, Sabine, Gross (2002). Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature. *Poetics Today Summer*, 196–220 [in English].
8. Hunter, Walt. (2014). *Poetry and Sociality in a Global Frame*. West Chester University of Pennsylvania [in English]. <https://arcade.stanford.edu/content/poetry-and-sociality-global-frame>

9. Jacobs, A. (2015). Towards a Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading. In: *Towards a Cognitive Neuroscience of Natural Language Use*, Willems R. (ed). Cambridge University Press, 135–195 [in English].
10. Kaida, L. H. (2011). Kompozitsionnaia poetika teksta [Compositional Poetics of the Text]. Flinta, Nauka [in Russian].
11. Khiubner, B. (2006). *Smsl v bes-SMYSLENNOIE vremia: metafizicheskie rasschety, proshchety i svedenie schetov* [Meaning in Meaningless Time: metaphysical calculations, miscalculations and settling scores]. Ekonompress [in Russian].
12. Mankevich, I. (2011). *Poetika obyknovennogo: Opyt kulturologicheskoi interpretatsii* [The Poetics of the Ordinary: An Experience of Culturological Interpretation]. Aleteiia [in Russian].
13. Mednis, N. (2011). *Poetika i semiotika russkoi literatury* [Poetics and Semiotics of Russian Literature]. Yazyki slavianskoi kultury [in Russian].
14. Mikhailov, A. (1986). Istoricheskaia poetika v kontekste zapadnoho literaturovedeniia [Historical Poetics in the Context of Western Literary Criticism]. In: *Istoricheskaia poetika. Itogi i perspektivy izucheniia*, 53–71, Nauka [in Russian].
15. Mann, Barbara (1999). Framing the Native: Esther Raab's Visual Poetics. *Israel Studies*, Indiana, 4, 1, 234–257 [in English].
16. Mani, Shekhar Singh (2000). *A Journey into Pictorial Space: Poetics of frame and field in Maithil painting* [in English].
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/006996670003400303>
17. Navarriia, D. (2016). *Simvolicheskaiia antropologiia. Chelovek religiozni i ego opyt sviashchennoho* [Symbolic Anthropology. A Religious Person and His — sacred experience]. DUKH I LITERA [in Russian].
18. Negus, K., Pikeryng, M. (2011). *Kreativnost Kommunikatsiia i kulturnye tsennosti* [Creativity, Communication and Cultural Values]. Izd-vo Gum-nyi Tsentr [in Russian].
19. Nikonova, Zh. (2008). Osnovnyie etapy freimovogo analiza rechevykh aktov (na materiale sovremennogo nemetskogo yazyka) [The Main Stages of the Frame Analysis of Speech Acts (based on the material of the modern German language)]. *Vestnyk Nizhegorodskoho universiteta im. N. I. Lobachevskoho. Fylologiia. Iskusstvovedenie*, 6 [in Russian].
20. Sofronova, L. (2006). *Kultura skvoz prizmu poetiki* [Culture through the Poetics]. Yazyki slavianskikh kultur [in Russian].
21. Shaginian, R. (2002). *Teoreticheskaiia poetika* [Theoretical Poetics]. KSU [in Russian].
22. Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge [in English].
23. Stockwell, P. (2007). Cognitive Poetics and Literary Theory. In: *Lit. J. Theory*, 1, 136–152 [in English].
24. Tamarchenko, N. (1999). *Teoreticheskaiia poetika: Poniatiia i opredeleniia*. [Theoretical Poetics: Concepts and Definitions]. RGGU [in Russian].
25. Taranovskii, K. (2000). *O poezii i poetike*. [About Poetry and Poetics]. Yazyki russkoi kultury [in Russian].
26. Uspenskii, F. (2014). *Raboty o yazyke i poetike Osipa Mandelshtama: «Sopodchinennost poryva i teksta»* [Works on the Language and Poetics of Osip Mandelstam: “Subordination of Impulse and Text”]. Fond “Razvitia fundamentalnykh linhvisticheskikh issledovanii” [in Russian].
27. Vakhshain, V. (2011). *Sotsiologiia povsednevnosti i teoriiia freimov*. [Sociology of Everyday Life and the Theory of Frames]. SPb.: Izd-vo Yevropeiskogo universiteta v SPb [in Russian].
28. Viveirush de Kastru, E. (2017). *Kannibalskie metafiziki. Rubezhi poststrukturnoi antropologii* [Cannibal Metaphysicians. The Frontiers of Poststructural Anthropology]. Ad Marhynem Press [in Russian].
29. Ziumtor, P. (2003). *Opyt postroeniia srednevekovoi poetiki* [The Experience of Constructing Medieval Poetics]. Aleteiia [in Russian].

Bovsunivska Tetyana,

Taras Shevchenko Kyiv National University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-2018-4674

e-mail: tetyanabov@ukr.net

CONTEMPORARY NOVEL IN ASPECT OF FRAME POETICS

The article considers the possibility of synthesising the system of poetics on the basis of cognitology, in this case — the theory of frames. The frame poetics is able to provide motivation where classical, non-classical or postnonclassical cannot offer convincing motivations. Poetics develops according

to the laws of human thinking, in particular fixed in the frame theory. Therefore, we have the reason to use frames in literary studies, because the frame is a natural segmentation of thinking in literature as well as in any field of science. The problem of genre definitions and genre transformations in modern novel forms has created a crisis of genre delineation. Frame theory allows to solve this problem of genre definition, or look at the genre in a new way, contributing to the conclusion of a new genre gestalt. The formation of different modern novel forms is considered in the aspect of the evolution of different types of poetics, which were concluded by mankind throughout its existence. Poetics is a mental mnemonic system of recoding reality or fiction into the figurative world of a work of art. Postnonclassical poetics, which is represented primarily in the works of postmodernists, has ceased to meet the needs of literary analysis, as it no longer has time to generate theoretical approaches due to the many modifications of the modern novel. Thus, there was a problem of inventing a different approach to the analysis of the current state of novel. Poetics is renewed in order to provide a comprehensive analysis of the structure of thinking of the artistic phenomenon and loses relevance when it does not provide such an opportunity. The nature of thinking is immutable and consistent in the principles of thought construction, and therefore, frame poetics is an evolutionary product of all previous types of poetics. It cannot contradict classical or postnonclassical poetics because it is a question of purely cognitive regularities. The sources of basic ideas for the creation of frame poetics of literature are the theory of frames from M. Minsky to I. Hoffman and W. Wachstein, frame semantics in linguistics from C. Fillmore to S. Shid, the theory of psychological patterns by E. de Bono and dynamic patterns by N. Babutz with a projection on French literature of the modernist era, interdisciplinary methodology of cognitive literary criticism and Gestalt theory from T. Kuhn and I. Prigogine to K. Aidukevich and T. Kotarbinsky, and finally, iconology as a principle of embodied frame unfolding by E. Panufsky, N. Goodman to E. Cassirer, J. Richardson and W. T. Mitchell.

Key words: poetics, frame, frame poetics, novel, genre, literary process, fragment, fragmentation, literary thinking.

Стаття надійшла до редакції 04.03.2021

Прийнято до друку 05.05.2021

Гуль Олександра,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-0170-8150

e-mail: sandy84@ukr.net

Брацкі Артур,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0002-8327-0468

e-mail: asbracki@wp.pl

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.3>

РОСЛИННИЙ КОМПОНЕНТ ЯК СКЛАДНИК ДУХОВНОСТІ ВІРИ ВОВК: САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ

У статті аналізується постать Віри Вовк та духовність мисткині крізь призму її еміграційної лірики, а також висвітлюється самоідентифікація та громадська позиція авторки в текстах публіцистики, на прикладі інтерв'ю. Дослідження проводиться в двох паралельних площинах: щодо лірики, в якій увага зосереджена на духовності та апеляції до релігії, в синергії з рослинними образами та мотивами як унікальними засобами увиразнення лірики; а також щодо інтерв'ю, в якому акценти зроблено на самоідентифікації Віри Вовк. У ході аналізу ці площини тісно переплітаються, адже ідентифікацію поетки презентовано з позиції її ставлення до вибору української мови для написання лірики, вибору топонімів у ліриці, які є питомими саме для України, а також у частотному вжитку українських народних рослинних образів і мотивів. Духовність Віри Вовк унікальна, вона є вмістилищем протилежних сакральних категорій і релігійних уявлень у поєднанні з філософією і міфом. Так, в ліриці авторка звертається до Бога і постає щирою вірянкою та богобоязливою людиною, водночас залучає язичницькі уявлення праукраїнців щодо божественної сили рослинного світу. Світогляд Віри Вовк є багатовимірним, а полярність духовних складників продиктована вихованням і життєвими перипетіями мисткині, а також її власними потребами у спілкуванні з природою і поверненні до природних первнів. Висловлюючи власну громадянську позицію, самоідентифікацію і вибір мови в рамках літературних вечорів, конференцій, круглих столів, інтерв'ю, Віра Вовк дає настанови молодому поколінню літераторів щодо використання власне українських образів, сюжетів, історичного підґрунтя нашої Батьківщини, оминаючи залучення заокеанських мотивів і стилю.

Важливим питанням у дослідженні є візії «кульгавості» українського тексту. Віра Вовк повсякчас наголошує на ролі власне українського авторського стилю у контексті формування молодого літератора. У статті ми прагнемо показати Віру Вовк як витончену душевну людину, чиє літературне коріння проростає з української землі, вбирає весь колорит української ментальності, світогляду і виливається в її творчості.

Матеріалами аналізу є поезія Віри Вовк та уривки текстів публіцистики, що ілюструють самоідентифікацію мисткині.

Ключові слова: самоідентифікація, Віра Вовк, духовний світ, сакральна площина, Нью-Йоркське угруповання, флористична символіка, рослинний компонент.

Вступ. Світогляд митця, життєві візії та переконання найбільшою мірою розкриваються крізь призму дешифрування тексту. У нашій статті таким *текстом* виступає *еміграційна лірика* яскравої представниці Нью-Йоркського угруповання — Віри Вовк. Життєпис мисткині лишається на поверхні розуміння її внутрішнього світу і є проєкцією профанного

буття поетки, сакральне прочитується в низці образів, сюжетів, алюзій, паралелей.

Критичну перцепцію біографії «нью-йоркців», їхніх творчих пошуків, ідеології літературного угруповання та аналіз творчого доробку висвітлено у працях на кшталт: монографії Тадея Карабовича «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» (2017), антології Марії Ревакович

«Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики» (2012), Юрія Коваліва «Поети Нью-Йоркської групи. Антологія» (2007), Романа Бабовала «Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської групи» (2002–2003).

Суб'єктивна думка літературного критика пропонує читачеві певний образ митця, за яким закріпилися чіткі прототипи: еміграційний поет, дисидент, поет в екзилі, поет-вигнанець, поет авангардизму. На ґрунті прототипів переважно вибудовується дослідження і перцепція поета. У даній статті ми спробуємо проаналізувати те, що приховано у слові, в думках митця, те, що прочитується між рядками, — самовираження, Я-концепція, духовність, вплив довколишнього світу і оточення.

Так, релігійна, філософська і пейзажна лірика Віри Вовк віддзеркалює низку життєвих колізій та еміграційних мандрів поетки у прихистку української митрополії, а згодом за кордоном у середовищі духовенства. У даному аспекті значний вплив на світогляд мисткині справило тривале проживання родини в еміграції при жіночому монастирі, навчання в монастирській школі. Духовними наставниками і вчителями авторки були служителі української митрополії, які завжди підтримували юну поетку «в екзилі».

Питання духовності Віри Вовк, впливу релігії на її творчість, захоплення містицизмом, детально досліджене у працях Ю. Григорчук «Проза Віри Вовк: виміри сакрального» (2016), В. Мацько «Творчість Віри Вовк в ореолі сакрального і літературознавчого штибу» (2016), О. Смольницької «Міф про вічне повернення у поезії Віри Вовк» (2016). Самі члени угруповання завжди наголошували на щирій вірі в Бога та виключній інтуїції, які простежували у своєї колежанки.

Постать мисткині є однією з найколеритніших серед представників поетичної когорти. Спершу не визнана в Україні, а з 1990-х років не лише шанована далеко за межами Батьківщини, але й бажана гостя на літературних вечорах при Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка, Спільці літераторів України. Завдяки своєму багатому внутрішньому світу, багатогранності ліричної спадщини, відкритості й готовності до діалогу вона є однією з найбільш цитованих мисткинь у царині сучасної української літератури.

У цьому дослідженні ми проаналізуємо, зокрема, оточення мисткині як основу її натхнення та ідейного спрямування, а також виокремимо підґрунтя для формування виключно української ментальності авторки та її ідентифікації з Україною.

Всі виміри дослідження, прописані у статті, мають на меті не лише розказати про духовність та ідентифікацію поетки, але й наголосити на незламності людини та її життєвих переконань, на оптимізмі та позитивному мисленні, до якого закликає поетка наступні покоління літераторів. Вона не лишає місця невизначеності людини в житті, депресивним настроєм, а перебуваючи в еміграції, навпаки, своїм прикладом вказує юним літераторам шлях до формування новітньої української літератури, яка, стираючи межі правил та норм віршування, поєднуючи різні літературні напрямки, не втрачає власної самобутності, духовності, сакральності та культурного коду української нації. Незважаючи на формування Віри Вовк як літераторки в еміграційному просторі, а також її шанобливе ставлення до творчості корифеїв світової літератури (Р. Рільке, П. Клоделя, Ш. Бодлера, В. Вітмена), захоплення ідеями західної філософії (Г.-О. Марселя, К. Ясперса, К. Ріделя), домінантою її творчості є виключно проукраїнське спрямування, прищеплене настановами митрополита і друга родини Андрея Шептицького, матір'ю Стефанією Селянською, нав'язане прочитанням поезії П. Тичини, поезії та прози Г. Сковороди, захопленням творчістю М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, В. Стефаніка.

Об'єктом дослідження є еміграційна лірика Віри Вовк, а також тексти публіцистики (зокрема, інтерв'ю). **Предметом дослідження** є самоідентифікація Віри Вовк як винятково української поетки, духовний складник творчості та рослинні образи і мотиви, що пронизують концепти ідентифікації та духовності мисткині.

Метою розвідки є аналіз самоідентифікації поетки, а також визначення ролі рослинних вкраплень в еміграційній ліриці Віри Вовк. Мета статті передбачає вирішення таких **завдань**: аналіз ідентифікації поетки у питаннях вибору мови, образів і символів, що пов'язують її з Батьківщиною; дослідження духовності, містицизму і сакральності лірики; виокремлення найчастотніших рослинних образів, що пронизують поезію Віри Вовк.

У ході дослідження ми вдалися до методу психологічного аналізу в контексті розуміння світогляду, духовного складника та переживань авторки, до біографічного методу для розгляду впливу життєвих колізій на формування лірики і світогляду авторки, а також культурологічного методу для аналізу топонімів, вибіркості народних рослинних символів, порівняльного — в аспекті вибору мови та самоідентифікації Віри Вовк.

У статті ми неодноразово звертатимемося до цитування уривків лірики Віри Вовк, а також апелюватимемо до її висловлювань в рамках інтерв'ю, конференцій задля увиразнення шляху самоідентифікації на ґрунті особистих міркувань авторки.

Виклад основного матеріалу. Віра Вовк (справжнє ім'я — Віра Остапівна Селянська, нар. 2 січня 1926 р.) — одна із представниць угруповання нью-йоркських поетів, яка без примусу і остраху писала українською мовою поезію, сповнену любові і співчуття до Батьківщини. Перебуваючи в еміграційному просторі, авторка не полишила свої інтенції писати рідною мовою про найпотаємніше (інтимна лірика), про найболучіше (патріотична лірика) і про святе (релігійна та пейзажна лірика, сповнена духовності, містики та міфологічних сюжетів).

У численних виступах та інтерв'ю Віри Вовк простежується співчуття українському народові в усіх буденних і політичних перипетіях та революціях. Вона не ухиляється від гострих питань, що стосуються України, чітко висловлює власну позицію, проте її внутрішній світ більш витончений, вишуканий і гармонійний, ніж та бурхлива поверхня, яку нам показує багатогранна поетка. Так, в одному з інтерв'ю, вона відповідає на питання щодо проблем рідного міста Борислава: *«Моя мала Батьківщина болить мені. Якщо влада не дбає про неї, треба шукати розв'язки власними силами: шукати співництва і орієнтації від тих країн, де є тотожні проблеми... Я родом з Борислава, але жила на Гуцульщині. Борис Левицький характеризував Черемошем мою вдачу...»* [3]. В її словах прочитується загартована життям, зріла людина з оптимістичною щасливою вдачею, яка шукає шляхів вирішення проблеми.

Батьківщина і рідна мова — це ті питання, які мисткиня навмисне порушує, вболіваючи за долю новітньої української літератури та наголошуючи на власній ідентифікації з Україною. На думку Віри Вовк, митець-новатор має володіти рідною мовою, знати і поважати свою історію, творити в національному руслі та брати за окрасу силу українського слова, безвідносно до заокеанських сюжетів і образів творити нову історію України, а разом з тим продовжувати писати історію новітньої української літератури: *«...треба бути українцем і поширювати наші типові прикмети. Тільки типово українське зацікавить світ. Нічого іншого не треба. Не варто імітувати»* [4].

Про виключно українську самоідентифікацію свідчить і низка топонімічних конкретизаторів, до яких постійно звертається Віра Вовк

у своїй поезії: Карпати, Київ, Борислав, Львів. Н. Грицик у статті «Ключові образи у поезії Віри Вовк» не обмежується лише аналізом топонімічних конкретизаторів, а навіть занурюється глибше, обираючи для дослідження частотність використання назв міст і селищ України з оспівуванням природної краси. Тут ми зустрічаємо «естетично модифіковані назви», як-от: Вижниця, Глибокі Доли, Іржавець, Зарваниці, рідний Тюдів, старее Підзамчя, — і цей перелік можна продовжувати [8].

Самоідентифікація Віри Вовк чітко простежується у виборі мови для власної творчості та кола наукових інтересів. Про становлення Віри Вовк як виключно україномовної авторки і прагнення писати рідною мовою свідчить її виступ: *«Виключно українською! Щоправда, рік тому видала три повісті португальською. Але це був обов'язок. Мене дуже довго вмовляли бразильські друзі: “Як це так, пишеш українською — але ж живеш у Бразилії!” Тож спровокували...»* [4].

Так, Віра Вовк, щиро зацікавлена долею новітньої української літератури межі ХХ–ХХІ ст., проявляє неабиякий інтерес до новаторства в поетичному і прозовому стилі, що є непохитним під тиском і нашаруванням прозахідних поетичних течій, але не псує виключно українського колориту лірики: *«Надаю перевагу класичній українській літературі й новаторам 90-х. У мене вийшла невеличка збірка “Лоза”, де зібрано твори українських поетів, що народилися після 1960 року. Це небагато. Перекладаю тільки те, що подобається. У молодій українській поезії багато цікавого й своєрідного, але не бракує й імітацій. Молоді поети часто прагнуть наслідувати Захід і перебирають далеко не найцікавіше. Це не дуже добре, бо ці тексти забудуться. Залишиться тільки оригінальне. Бо коли починаєш імітувати чужу літературу, текст “кульгає”»* [4].

Запорукою відсутності «кульгавості» тексту є насамперед написання лірики українською мовою без залучення запозичень або ж вироблення власного авторського стилю українського митця, що поєднує інтернаціоналізми, іншомовні запозичення, суржик, діалектну мову зі стандартом правопису української мови, а не сліпе наслідування або пародіювання вільного авангардного і неокласичного чи неоромантичного американського та європейського стилів. Проте самоідентифікація поетки формується на тлі географічної детермінанти фізичного перебування. Свого часу, очолюючи кафедру германської філології в м. Ріо-де-Жанейро, Віра Вовк напише: *«Тамтешня ментальність дуже схожа на українську. Ті самі прикметні риси,*

ті самі позитивні й негативні аспекти...» [4]. Проте це не зіпсувало її особистого українського стилю і поетичного колориту.

Формування ментальної складової в синкретизмі двох віддалених культур вносить і додає особливості виразності творчості Віри Вовк. Поетка рішуче звертається до талановитої української молоді, що втікає словесно і сюжетно до чужих берегів: «Вважаю, що молоді українські поети дуже часто імітують Захід там, де він нецікавий, де він некорисний, де він абсолютно неоригінальний. Україна має дуже багато оригінального, дуже багато свого, й не треба відпекуватися від традицій... Наша історія, наше минуле — дуже багате, в них є чудові джерела для нових перетворень. Не доконечно шукати цього в Америці чи в Парижі» [5].

Свою ідентифікацію з Україною Віра Вовк продовжує у ліриці, де не оминає рослинних вкраплень. Принагідно зауважимо, що вибірковість рослинних образів, вплетених у громадянську, пейзажну та інтимну лірику мисткині підкреслює її ідентифікацію з Україною, адже Віра Вовк використовує назви тих рослин, що за принципом географічної детермінанти притаманні саме флорі і клімату України. Водночас зауважимо, що поетка оперує не лише рослинними вкрапленнями, притаманними українському ментальному простору, але й використовує образи, які виринають у її свідомості з дитячих спогадів та інспіровані творчістю згаданих вище корифеїв української літератури.

Так, про вибір Батьківщини і про «малу Батьківщину» з любов'ю говорить Віра Вовк рядками поезії «Я плачу, сльози черешневі», увиразнюючи лірику образами яблунь, груш, черешні:

Чому пішла я геть від тих
Зелених яблунь, груш похилих?
Ще гагілковий спів не стих,
Чічками грають небосхили...
Пішла у світ — був рівний плай —
За сонця заходом вишневим.
О Черемоше, ти не лай,
Я плачу, сльози черешневі...
(«Я плачу, сльози черешневі»
зі збірки «Зоря провідна»).

Авторка питає себе: «Чому пішла я геть від тих зелених яблунь, груш похилих?» Це питання не вимагає відповіді, а є констатацією звершеного факту втрати себе, самодокору на кшталт: «Як я змогла покинути свій край...»

Далі в елегії «Матері і Лаврська дзвіниця» авторка поєднує спогади про Батьківщину

та духовність, прикрашаючи лірику рослинними образами:

...Але наше сім'я не кульбаба при дорозі;
Ми його бережемо...
... І по голоді
Виріс собі, несіяний, шестигранний
Колос пшениці...
— Так і ви нас не можете стерти,
Як слід на піску, бо ми — той бузок,
Той колос плодючий, та благовісна ліля.
...З містичним обличчям
потьмянілого золота
Плете калинові вінки
(«Матері і Лаврська дзвіниця»).

Ліричний текст мисткині сповнений метафор і паралелей із рослинною символікою. Тобто Батьківщина, ідентифікація з Україною та духовність — це первинні елементи творчості Віри Вовк, а рослинні компоненти виступають вторинними, але невід'ємними. Флористичні компоненти доповнюють поезію, вносять нові відтінки, формують певне символічне навантаження в ліриці. Так, українців Віра Вовк характеризує рядками: «Але наше сім'я не кульбаба при дорозі», пафосно й гордо заявляючи про нескореність і нездоланність нашого народу: «...ви нас не можете стерти, як слід на піску, бо ми — той бузок, той колос плодючий, та благовісна ліля...» [2].

Переходячи від ідентифікації до духовності, Віра Вовк молитвою огортає кохання в поезії «Дарунок», вплітаючи в сюжет образ троянди:

...Чи може молитися мені,
як у середньовіччі,
Коли віруючих молитви
Ставали трояндами, ризами, коронами
Для Марії і малого Ісуса?
Так, я хочу молитися Тому,
хто загорнений у сонце,
Бо молитва є звідні мости, веселки, аркади,
Що еднають коханців у чистім сузір'ї...
(«Дарунок» зі збірки «Зоря провідна»)

У вірші «Відпливають усі каравели» ми простежуємо, як «бує космічне дерево життя». У поезії «Єва» в образах дерева життя і дерева смерті реалізоване авторське «дерево добра і зла»:

відпливають усі каравели
відлітають миви-вітрила
море з небом говорить
сутінок напинає намет
над сонними горами

усіми світлами
бує космічне древо життя
(«Відпливають усі каравели»).

під деревом добра і зла
мені так банно
наче на ньому я розп'ята
а я ж розп'ята
на Оріона кагачах...
(уривок з поезії «Єва»).

Свої духовні та релігійні переконання Віра Вовк описує словами: «Християнський Бог для мене альфа і омега». Про діалог із Богом авторка обережно розповідає в поезії «Бажання»:

...Щоб ми не ставили Богові питань,
І щоб усе було добре.
Щоб нас зустрічав удома
теплий погляд із ікони,
Тихе світло червоної лямпачки,
Спокій святих і порядок вишивок
(«Бажання» зі збірки «Зоря провідна»).

Про особливе місце сакрального у світогляді мисткині розповідає Ю.М. Григорчук у праці: «Проза Віри Вовк: виміри сакрального». Автор детально описує мислення поетки і «становлення християнського світогляду письменниці», що міцно «вкорінене в архетипних пластах української ментальності й цілковито заґрунтоване в духовному світі християнства» [7]. Так, на думку Ю.М. Григорчук, Віра Вовк надає особливого значення знакам Всесвіту, різного роду Божественним проявам: «Увесь життєвий шлях письменниці мовби зітканий із “таємних знаків”, непроглядних меандрів Божого Провидіння» [7]. Сама ж поетка неодноразово зізнавалась, що «все своє життя відчувала Господню руку над собою, навіть тоді, коли її не заслуговувала» [7].

Найголовнішим проханням мисткині в розмові з Богом є не дозволити втратити себе як людину чуйну, порядну і люблячу, про що промовисто говорять молитовні рядки «Трьох бажань»:

Мій Господи, з бездомним людом
Ділити всі печалі і відчуття
Твоє крило над простими серцями
(«Три бажання»).

Аналізуючи самоідентифікацію і духовність Віри Вовк, ми мали змогу простежити рослинні компоненти в ліриці. Так, рослинні образи є частотними у пейзажній, інтимній ліриці авторки, можуть доповнювати міфічні сюжети поезії, окреслювати сакральні простори в тексті:

Коли ти при мені, здається,
що стою в високому лісі;
Спокій перед слідами
й ніжна туга в колиханні верховіття,
А в мені, спираючи віддих, почуття краси —
Багато більшої, як та, що могла б обняти
вузька ваза моєї душі...
(«Любов»).

При цьому образ лісу — це символіка жіночого первня, хаосу, темряви і сплутаності. Саме образом лісу оперує Віра Вовк, рідко звертаючись до образу саду, що є символікою чоловічого первня, стабільності, світла і впорядкованості (принягідно зауважимо, що Юрій Тарнавський зазвичай описує красу жінки не в лісі, а в саду, тобто в гармонії та поєднанні із чоловічим первнем («Жінка іде в сад»)).

На думку Віри Вовк, саме в лісі жінка наповнюється жіночою енергією та красою. При цьому авторка вміло вплітає міфічні уявлення українців у поетичний текст:

У цім лісі я була мавкою:
Танцювала в шелесті вітру
З шишками в косах,
Малювала губи суніцями,
Світила очима барви дикого меду
Ведмедам і бджолам з дуплянки.

У цім плесі я була русалкою
З жабуринням волосся,
Срібнолуским сміхом
І ковзькою рибою серця.
Це я тебе заманула під скелю
У чорні тенети Греджина

(«У цім лісі»).

І знову рослинні вкраплення прикрашають і доповнюють думку авторки в інтимній ліриці «Прохання», де вона порівнює людину, що прагне втекти чи заховатись від кохання, із «тінню евкаліпта», де солодка втома кохання ховається за «шепотом між листям», де відволікає від приємного марева закоханості тяжка праця в полі «хлібу ячмінного».

Віра Вовк висловлює свої «три бажання», в яких просить в Бога простоти, що порівнюється із досконалою формою овоча:

Безобрисним, первинним речам
Останню форму дати — досконалу,
Мов круглий овоч, осінню налитий
(«Три бажання» зі збірки «Зоря провідна»).

З огляду на вищенаведені ліричні рядки не можна применшувати ролі рослинних украплень у розгляді важливих тем і питань,

яких торкається Віра Вовк, а надто особливого змісту, вкладеного мисткинею в кожен флористичний мотив.

Висновки. Доля України та щира віра в Бога стали життєвим кредо і основою лірики мисткині. Ці дві аксіологічні константи завжди спонукали творити задля блага Батьківщини. Гостро, із тоном повчання і виклику, повсякчас у ліриці звучать слова поетки, яка створила себе сама на підґрунті світової літератури у поєднанні з українським ментальним простором.

Маючи унікальні шанси вийти на новий рівень позаукраїнського письменства та доступ до унікальної світової літератури, знайомлячись із низкою літературних діячів, Віра Вовк не поступилась свого внутрішнього світу, що надихає її творити, а надто у своїй ліриці і виступах не оминала можливості наголосити на власній ідентифікації як української автор-

ки. Вона обрала українську мову як інструмент власного письменства, привносячи водночас в лірику проукраїнські акценти на кшталт топонімів українських локацій, рослинності, питомої для української землі та викоханої в «народній пам'яті».

Крізь призму поезії Віра Вовк викриває свій внутрішній світ, сповнений духовної зрілості, проукраїнського ідейного спрямування і гармонійного злиття з природою. Ми простежили, що свої сили і натхнення авторка вбирає з природних первнів, з духовного ества та зі щирої віри в Бога і в Україну.

У достатньо зрілому віці авторка продовжує обстоювати літературні традиції, закладені в історії батьківського письменства, дає настанови молодому поколінню літераторів і ключі до пошуку себе як автора у форматі творення новітньої української літератури.

ДЖЕРЕЛА

1. Астаф'єв, О. (2003). *Поети Нью-Йоркської групи*. Антологія. Ранок.
2. Бабовал, Р. *Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської групи (2002–2003 рр.)*. <http://users.belgacom.net/babowal/indexnyg.htm>
3. *Віра Вовк відповідає на питання*: <http://miok.lviv.ua/?p=1561>
4. *Віра Вовк: Мою Шевченківську премію поглинула кредитна спілка*. https://zn.ua/ukr/ART/vira-vovk-moyu-shevchenkivsku-premiyu-poglinula-kreditna-spilka-_html
5. *Віра Вовк: Лірика — то підсвідомість, що завжди працює*. <http://litakcent.com/2013/04/29/vira-vovk-liryka-to-pidsvidomist-scho-zavzhdy-pracjuje/>
6. Вовк, В. *Вибірка поезій*. Частина 2. http://users.belgacom.net/babowal/wowk_02.htm
7. Григорчук, Ю. (2016). *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*. Брустурів: Дискурсус.
8. Грицик, Н. (2008). Ключові образи в поезії Віри Вовк. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 10, 70–76.
9. Карабович, Т. (2017). *Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія. Серія «Студії з україністики»*. Талком.
10. Ковалів, Ю. (2007). *Поети Нью-Йоркської групи. Антологія. У: Літературознавча енциклопедія*. Т. 2. (с. 136, 233). ВЦ «Академія».
11. Ревакович, М., Габор, В. (упоряд.) (2012). *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики*. Піраміда.
12. *Український центр. Література. Віра Вовк*. www.ukrcenter.com/Література/Віра-Вовк/66810/Три-бажання

REFERENCES

1. Astafiev, O. (2003). *Poety Niiu-Yorkskoi Hrupy. Antolohiia* [Poets of New-York Group. Anthology]. Ranok [in Ukrainian].
2. Baboval, R. (2020, September 07). *Virtualna antolohia poezii Niiu-Yorkskoi Hrupy* [Virtual Anthology of the New-York Group Poetry (2002–2003)]. [in Ukrainian]. <http://users.belgacom.net/babowal/indexnyg.htm>
3. Hryhorchuk, Yu. (2016). *Prosa Viry Vovk: Vymiry sakralnoho* [The Prose of Vira Vovk: sacred dimensions]. Brusturiv: Duskursus [in Ukrainian].
4. Hrytsyk, N. (2008). *Kliuchovi obrazy v poezii Viry Vovk* [Key Images in the Poetry of Vira Vovk]. *Scientific Notes, Series "Philological"*, 10, pp. 70–76 [in Ukrainian].
5. Karabovich, T. (2017). *Mifopoetyka Niiu-Yorkskoi Hrupy: monographia* [Mythopoetics of New-York Group: monograph]. *Series "Ukrainian Studies"*, Chief editor R. Radyshevsky, Talkom [in Ukrainian].

6. Kovaliv, Yu. (2007) *Poety Niu-Yorkskoi Hrupy. Antolohiia* [Poets of New-York Group. Anthology]. In: *Literary Encyclopedia, Volume 2*, pp.136, 233, Editorial center "Academy" [in Ukrainian].
7. Revakovykh, M., Gabor, V. (2012). *Niu-Yorkska Hrupa: antolohia poezii, prozy ta ese* [New-York Group: Anthology of poetry, prose and essays]. Piramida [in Ukrainian].
8. *Ukrainian Center. Literature. Vira Vovk*. [in Ukrainian].
www.ukrcenter.com/Література/Віра-Вовк/66810/Три-бажання
9. Vovk, V. *Vybirka poezii, Chastyna 2* [Selected Lyrics. Part 2] [in Ukrainian].
http://users.belgacom.net/babowal/wowk_02.htm
10. *Vira Vovk vidpovidaie na pytannia* [Vira Vovk Answers Questions] [in Ukrainian].
<http://miok.lviv.ua/?p=1561>
11. *Liryka — to pidsvidomist, shcho zavzhdy pratsiuie* [Lyrics as Consious that Always Works] [in Ukrainian].
<http://litakcent.com/2013/04/29/vira-vovk-liryka-to-pidsvidomist-scho-zavzhdy-pracjuje/>
12. *Vira Vovk: moi Shevchenkivsku premiiu pohlynula kredytna spilka* [Vira Vovk: My Shevchenko Award has been Taken by the Credit Union] [in Ukrainian].
https://zn.ua/ukr/ART/vira-vovk-moyu-shevchenkivsku-premiyu-poglinula-kreditna-spilka-_html

Oleksandra Hul,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0003-0170-8150
e-mail: sandy84@ukr.net

Artur Bracki,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0002-8327-0468
e-mail: asbracki@wp.pl

**FLORAL COMPONENT AS THE ENTRY OF VIRA VOVK'S SPIRITUALITY:
SELF-IDENTIFICATION WITHIN THE CONTEXT OF HER CREATIVE WORK**

The article analyses the personality of Vira Vovk and the spirituality of her emigration lyrics, as well as self-identification of the author in the publisistic texts (within the context of the interview). The study is carried out in two parallel ways: on the one hand, in lyrics, attention is focused on the spirituality of the author and appeals to religion, in synergies with plant images and motifs as unique means of lyrics; on the other hand, in the interview, the accents are made on self-identification of Vira Vovk. During the analysis, these ways are closely intertwined, because the identification is presented from the position of the choice of the Ukrainian language for writing lyrics, the choice of toponyms in the lyrics, which are specifically for Ukraine, as well as in the frequency of using Ukrainian folk plant images and motives. Spiritual faith of the poetess is unique, because it is a content of opposing sacred categories and religious representations in conjunction with philosophy and myth. So, in the lyrics, the author appeals to God, while attracting pagan presentations of the ancient Ukrainians on the Divine Force of the plant world. The worldview of Vira Vovk is multidimensional, and the polarity of spiritual components is dictated by raising and vital rejection of mysteries, as well as its own needs in communicating with nature and returning to natural roots. Expressing her own civic position, self-identification and language choice in the framework of literary evenings, conferences, round tables, interviews, Vira Vovk gives guidance to a young generation of writers regarding the use of own Ukrainian images, plots, historical grounds of our homeland, omitting the involvement of overseas reasons and style. An important issue in the study is the usage of Ukrainian language. Vira Vovk always emphasises on the role of the Ukrainian author's style in the context of the formation of a young writer. The article is aimed at showing the poetess as a sophisticated person whose literary roots germinate deeply from the Ukrainian land, absorb the whole spectrum of Ukrainian mentality. The materials of the analysis include the poetry and interview, illustrating the self-identification of the author.

Key words: self-identification, Vira Vovk, sacred level, New-York group, floral symbols, plant component.

Стаття надійшла до редакції 25.01.2021

Прийнято до друку 18.04.2021

Zhygun Snizhana,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-1193-2949

e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.4>**RETICENCE AS A STRATEGY OF WOMEN'S AUTOBIOGRAPHIES IN SOVIET TIMES:
A CASE STUDY OF IVANENKO'S "ALWAYS IN LIFE" (1986)**

The subject of the study is the system of reticence techniques in the women's autobiography of Oksana Ivanenko, the Ukrainian writer of the 20th century. Western theorists of women's autobiography (Mary Mason, Estelle Jelinek) considered relativity, fragmentation, nonlinearity to be its defining qualities. However, the concept of Leigh Gilmore, who considered autobiography as a writing strategy that constructs its object, allows us to raise the question of the potential functions of constructive techniques in this text. These and other studies analyse the autobiographies of women in the Western world, leaving aside the writings of Eastern Europeans, however, the works of those who had to live under Soviet conditions are of particular interest for various reasons. The aim of the proposed study is to show the peculiarities of the creation and functioning of the women's autobiographies (Gilmore's self-representation) in ideological societies on the example of Ivanenko's memoirs "Always in Life". The research methodology is based on women's studies and discursive analysis.

As a result of the study, it has been found that in Ivanenko's memoirs the theme of creative self-realization and literature in general pushes aside the narrative that Western theorists consider to be the main one for women's biography: comprehending their own female experience (first of all, love, marriage, motherhood). The relativity, embodied in the genre of the essay, allowed the author to talk about oneself, when she wanted it, and at the right moment to return to the pseudo-object. The non-linearity of the narrative helps emphasize advantageous moments and avoid coerced chronology. However, fragmentation and heterogeneity allow the woman writer not to build a holistic narrative about oneself, but to offer "flickering" content to readers. Thus, feeling ideological pressure, the author escaped memories not only of the difficult period in Ukrainian history, but also of important events in her life, ignoring her true experience. This means that an autobiographical work may be called upon not to record a true experience but to create a socially acceptable version of the writer.

Key words: woman's biography, relativity, fragmentation, nonlinearity, reticence techniques.

Introduction

Interest in women's autobiographies arose in Western Literary Studies in the late 1970s, influenced by the revitalization of women's studies, and the starting date of research was considered the 1980s, when the collection *Women's Autobiographies: Essays in Criticism* was published. Until then, scientists (George Gusdorf, Georg Mish, Roy Pascal and others) focused on the autobiographies of prominent men, and the features of the genre were determined on the basis of their texts. In the late 1970s, researchers began to assemble an array of women's autobiographical texts, in terms of which they discussed the previous theory of autobiography. One of the first who did it was Mary Mason in the article *Another Voice: Autobiographies of Women Writers*, in which the author stated that the format of the autobiographical text

is determined by the author's gender. She asserted: Gusdorf's conclusion that everyone wants to know what his life was like is true for men, but not for women. Mason, analysing English women's autobiographical texts, revealed that they are characterized by the concentrated identity of the autobiographical "Self" in connection with a certain "Other" (God, another person, mainly a man, or the collective consciousness of the group) (Mason, 2009). It gave them reason to speak of something as "not important" as their own life, and to define the boundaries of their own "Self" open and formed in their relationship with the "Other".

The distinction between men's and women's autobiographical texts was further made more expressive by Estelle Jelinek (*Women's Autobiography*). The scholar described the features of women's autobiographies at three levels: content,

narrative model and text organization. As a rule at the level of content women's autobiographies are focused on personal relationships, primarily family relations, while in men's autobiographies, the main focus is on the public and professional sphere. Women's autobiographies at the level of narrative model are distinguished by narratives of self-awareness, and at the level of the text organization women's autobiographies have such characteristics as irregularity, fragmentation, heterogeneity (unlike the men's autobiographies that outwardly have a linear structure) (Jelinek, 1980).

Important for the theory of women's autobiography is the study of Leigh Gilmore, who examined the identity of the real author as well as her chosen strategy for constructing identity in the process of writing an autobiography. According to the researcher, these strategies are formed historically and culturally by the discourses of gender and truth. Therefore, not an experience, but an autobiography constructs an autobiographical subject, which is a representation chosen by the writer (Gilmore, 1994).

Considering autobiographic as a writing technique, Gilmore has suggested focusing on the author's position regarding autobiographical strategies, such as intentionally undermining trust, demonstrating the act of writing, refusing to reproduce the content expected from a woman, and exposing public pressure mechanisms. These and other studies analyse the autobiographies of women in the Western world, leaving aside the writings of Eastern European writers, however, the works of those who had to live under the Soviet conditions are of particular interest for various reasons. Solveiga Daugirdaite (2015) has drawn attention to the peculiarities of the women's autobiographies of Lithuanian women writers of the Soviet times, discovering that young women writers almost never narrated about their private lives (and even if they do, they told common things), although they readily talked about their origin and childhood. Paradoxically, young women authors did not go into the details of marriages, although they often recalled divorce as a turning point in their life, after which they found themselves. Moreover, if the romantic story did not end with marriage, it was not mentioned at all. Another paradox of Soviet autobiographies is that from an intimate and unobscuring genre, it turned into an official one, in which a public person prevails.

The aim of the proposed study is to show the peculiarities of creating and functioning of the women's autobiographies in ideological societies on the example of Oksana Ivanenko's memoirs *Always in Life* («Завжди в житті»). Oksana Ivanenko is a Ukrainian writer of the Soviet

period, who became popular primarily due to her literature for children, although she wrote two biographical novels about two canonical Ukrainian writers, Taras Shevchenko and Marko Vovchok. Her emergence as a children's writer took place in the early 1930s, when widespread political repressions were taking place in Ukraine, during which she was forced to prove her loyalty (since she came from a nationally conscious family, had noble status and her brother was arrested as the "enemy of the people"). She lost her husband during World War II and then she carved her own way: she worked as an editor of a children's magazine, wrote new works and raised two children.

Asserting the right to be a writer

The book of her memoirs *Always in Life*, awarded with the highest state honor – the Shevchenko Prize (1986), includes eighteen essays about Ukrainian and Russian writers. The book meets four requirements Philippe Lejeune has set for autobiographies: in linguistic form (1) it is a prose story, on the topic (2) of the fate of the person, in the situation (3) of the identity of the author and narrator and (4) of the narrator and the main character (with a possible retrospection) (Lejeune, 1982, 193). If the first and third conditions are explicit, then the second and fourth ones need clarification, though provided by Ivanenko herself.

In the preface, she stated: "These essays are neither literary portraits, nor literary studies, nor biographies of prominent people. These are *memories of myself, of my work*, of unforgettable meetings with people who have forever entered *my life, influenced my path, my growth, my temper*. Therefore, do not reproach that there is a lot *about myself in them*, in these essays" (italics mine. — S. Zh.) (Ivanenko, 1985, 3). Indeed, the essay about Leo Tolstoy was an occasion to talk about her own childhood, an essay about Anton Makarenko was a reason to tell about her work in his colony. Therefore, we have a classic version for women's autobiographies of telling about herself through the narrative about someone. Such relativity is ambivalent: it indicates a certain lack of independence, but at the same time can be positively regarded as the key to understanding the attempts made to speak in one's own voice. Therefore, later on, these memories will be considered as an autobiographical work of a special format, which, in fact, will be the main interest of the study.

The theme of this autobiography is non typical of women's models: Oksana Ivanenko told about her formation as a writer. Formally, the essays *My Ways of Taras, My Maria, My Fairy Tales and My Dear Teachers* (possessive pronouns in the titles

seem to be symbolic) elaborate this theme. While the essays about Mykola Makarenko, Mykola Trublaini, Alexander Kopylenko, Volodymyr Zatonsky develop the topic to the greater extent, the works about Leo Tolstoy, Olga Forsh, Pavel Bazhov, Nikolai Tikhonov, Pavlo Tychyna, or Yuriy Yanovsky shows the author as a creative person whom colleagues loved and appreciated.

In the process of Oksana Ivanenko's formation as a writer, one can observe several periods: authors who inspired and influenced (in general or at certain stages); history of writing works (design, collecting of material that Oksana Ivanenko did very carefully, first readers' reviews and publication and reprint; creative principles and beliefs (careful study of the material, immersion in it, scholarly basis of representation, justification of fiction only in depicting of the action background). Some other writers follow this pattern, yet the following fragment attracts attention: "Often I thought, even *reproached* myself: maybe I have *no right to write* about such a great, brilliant man [Taras Shevchenko. — S. Zh.] by my *weak woman's* hand? Can a woman children's writer handle it? But at the same time I thought: he loved children so much, who else in the world literature wrote about women, girls, mothers with such burning pain and sympathy? And I *justified* my desire to write about him by the thought that perhaps he himself, Father Taras, would *not be very displeased* to learn that *it was the woman* who told children and youth about him" (Ivanenko, 1985, 32) (my italic. — S. Zh.). The reason of her self-doubt is striking — the author is not concerned about the power of her talent or the depth of her understanding, but the fact, that she is a woman! To justify her audacity, the woman biographer told how much she worked on the topic: "I tried to visit as many places associated with Taras Shevchenko as possible" (Ivanenko, 1985, 26), "I re-read all the memoirs of his contemporaries available and was glad when I suddenly found a line on hundreds of pages that covered what I needed. I wanted to supplement the story with features and details not yet known in Shevchenko Studies, I had to re-read the original sources myself, to turn over the old yellowed pages, and not only to get acquainted with what the literary critics had printed in their studies... I tried to get acquainted with everything that came out in Shevchenko studies, I visited all Shevchenko conferences..." (Ivanenko, 1985, 32). The biographer also consulted such outstanding specialists in Shevchenko Studies as Alexander Biletsky, Pavlo Popov, Yuriy Mezhenko, Yevhen Shabliovsky, Yevhen Kyryluk. All this should justify the audacity of a woman to create her representation of Shevchenko, whose childhood image she wrote in 1938 from Taras

Bozhko — the son of her friend Natalia Zabila. The theme of "women's incompetence" in literature emerges in other essays and forms. For example, the poet Igor Muratov and Oksana's brother Dmytro (Doctor of Physical and Mathematical Sciences) were convincing her to give up her writing and to open an "underground café", and the writer commented this joke quite seriously: "I told that both of them treat my literary work with far less respect than to my culinary abilities. Nevertheless, there was some truth in this" (Ivanenko 1985, 255). It seems that she felt inferiority complex since her childhood, at least in one of her memoirs one can read: "Unlike my brother — 'professor' (he was only two years older — S. Zh.) I was a common girl, I was not given much attention to, nobody bothered what and how I read..." (Ivanenko, 1985, 12). Perhaps this is the reason that the writer, the author of successful novels, seems to assert her right to be literature writer, thanks in particular to others — canonical authors or recognized colleagues. It is interesting, that the main characters of her seventeen literary portraits are men and only one among them is Olga Forsh, a Russian fiction writer, popular in Soviet times.

Private life reticence

The theme of creative self-realization and literature in general pushes aside the narrative that Western theorists consider to be the main one for women's biography: comprehending their own female experience (first of all, love, marriage, motherhood). For example, let us take the autobiography of another Ukrainian writer of the same period, Tetyana Kardynalovska, *The Ever-Presentpast* (2017) written outside the Soviet Union. The woman recalled her childhood and youth, relations between her parents, her first sympathies and the found in the book quote that defined her understanding of love, marriage with the Minister of the Ukrainian People's Republic Vsevolod Golubovych, birth and death of her daughter, break with her husband and attempts to save him from Bolshevik terror, relations with the writer Sergiy Pylypenko, and later his arrest, the birth of their two daughters, the death of her son, even an abortion. The experience of a writer is only an episode in the multifaceted life of a daughter, sister, wife, mother, woman, personality. While telling, she accepts her life with all her difficult decisions, losses and disasters and she experiences the dearest moments once again.

It is not the case with Oksana Ivanenko's private life. The author did not devote a separate essay to her husband, perhaps for the same reason as to her brother and friend Natalia Zabila — "the most difficult thing is to write about the beloved

ones" (Ivanenko 1985, 241), and she also told very little about him in her works. From essay to essay the phrase is repeated: "My husband Volodymyr (or contracted "V. P." — S. Zh.) Tatarynov was killed at the front" or "My husband, a political instructor, died in the forty-first", but there are three detailed references about him: for some time, he taught Ukrainian literature at Kharkiv University (Essay on the poet Igor Muratov), he was an editor at the publishing house «Molodyi Bilshovyk» (*My Ways of Taras, Evening at the People's Commissar*) and a consultant at the Kyiv Film Studio (*My Fairy Tales and My Dear Teachers*). She warmly recalled the time with him: "We lived so happily with him that all my friends not that envied me, but our family (my husband, my eldest daughter Volechka, who was a common favorite), was like a standard of family life for many of them" (Ivanenko, 1985, 241). However, what kind of person was Ivanenko's husband? We can only state the correctness of Solveiga Daugirdaitė's observations, that in the autobiographies "for publishing" "a public identity (that of a female writer) is highlighted while a private identity (that of man, woman) is pushed into the background, especially since the Soviet society the person has always been considered of secondary importance" (Daugirdaitė, 2015, 63).

Still, the book *Always in Life* became the source for writing biographical essays on the author (see, for example: Bratus, 1999; Skorsky, 2001). The main problem, with which the person wishing to reconstruct the life description of Oksana Ivanenko according to her memoirs meets, is the fragmented nature of the text. For this reason, this person has to reproduce the chronological sequence of events himself. It is quite expected that the author's life in war and post-war years is described in more detail than the 1920s and 1930s, which were the days of her youth, because it was the period of ideological confrontation and repression. Obviously, for reasons of safety, the author mentioned only politically reliable colleagues. However, many of repressed writers were already rehabilitated at the time of the memoirs writing and Yuriy Smolych and Teren Masenko published the memoirs about them in the books. However, something else attracts attention: the author hushed up two events: the birth of a daughter and marriage. Actually, they are not hushed up, but they are taken for granted: there is a husband, therefore there was a marriage, there is a daughter, therefore... Nevertheless, absence of this information in the general context worries.

Volodymyr Tatarynov is mentioned in the text when it came to the events of the 1930s. In 1932, Oksana Ivanenko started working at the publishing house «Molodyi Bilshovyk» in Kharkiv (Ivanenko,

1985, 262), where she probably met Tatarynov, whom she married. It is difficult to say based on the text, when it was exactly. She wrote about her hardest years (1933–34), when she was fired for the ideological reasons and deprived of her livelihood: "However, two years were very difficult — without work... I did not give up anything. My former professor, my head of postgraduate studies and the head of my thesis was getting some technical scientific translations from German for me, but I persistently was thinking about literature for children..." (Ivanenko, 1985, 141). This snippet reproduces the voice of a woman, who, experiencing adversity can only rely on her own self. Nevertheless, there is another essay on the events of 1934 (*Evening at the People's Commissar*), from which it is clear that Tatarynov was living in Kyiv at that time, where the writer came to ask for intercession: "It was already dark, I was rushing home, our temporary 'home' in Kyiv. The «Molodyi Bilshovyk» hired rooms for its employees in the house of the Arsenal workers ... Volodya — my husband — got a room in the apartment of an old veteran ..." (Ivanenko, 1985, 271). The text thus creates a situation of uncertainty. Its nonlinearity and lacunae do not allow the reader to reproduce the whole picture, yet the attention is driven only to the fragments defined by the author. It can be traced even clearer in the story about the writer's daughter.

According to the reference books, Volia (Valeria) Ivanenko (not Tatarynova as her brother) was born in Kharkiv on December 25, 1926. In the spring of that year, twenty-year-old Ivanenko graduated from the Faculty of Social Education of the Kharkiv Institute of Public Education and since the summer, as her essay testifies, she worked in the Gorky colony under the leadership of Makarenko, and later in the Administration of children's institutions in the Kharkiv region. This is all the information she presented for that year of her life. She noted that working in the Administration "gave me the richest material for my literary work" (Ivanenko, 1985, 92), but she hid her experience of motherhood! Very little is told about Volia's childhood in the essay *My Fairy Tales and My Dear Teachers* from which one can learn about the fictional animal "Pashmipul" that usually remained with Volia when her mother went to the Research Institute of Pedagogy, where she was completing her postgraduate studies (1930–31). Also little is told about the sickness of the child and the nickname "Old Volik", which Korney Chukovsky, originally used signing his book for the girl.

Not much, considering how Oksana Ivanenko wrote about adult Volia, a successful scientist and writer whose career was broken by an incurable

disease. The story of the disease and the struggle against it, the creative successes of Volia, death and memory constituted a significant element of the essay *And There Were Letters* about Tikhonov. “For a long time I could not sit down to work — but I should (Oksana Ivanenko wrote after the death of her daughter. — S. Zh.). I wanted to erect a monument. For this purpose, it was necessary to finish *Maria*. I had to finish *Maria* by all means — I always promised this to Volechka, who sometimes grieved that because of her illness I could not work, but became a nurse. Yet I was proud that the old academician Mankivsky said that I was an unsurpassed nurse. I had to finish the novel of mine, half of which I had already read to her and listened to her subtle, always fair remarks, advice. Otherwise, I would not have fulfilled her wish. I also wanted to publish all Volechka’s stories in one book — after all, Chukovsky himself praised them. I should have done it” (Ivanenko, 1985, 339). This fragment proves how dear the daughter was to the writer (which, incidentally, Tikhonov noted), what she meant in Oksana Ivanenko’s life. Therefore, the question of why her birth was ignored is quite logical (for example, the birth of a son, although not described separately, is mentioned in essays on evacuation). And there is no answer to this question in the text on the contrary it seems that silencing this event was her strategy.

Hryhoriy Kostyuk’s memoirs also mention Ivanenko, with whom the literary critic worked at the «Molodyi Bilshovyk» publishing house: “As for her family life... I knew almost nothing. We never talked about that. I only know by hearsay that she was married to a once outstanding politician in the days of the (national — S. Zh.) revolution of 1917–1920 in Poltava (even, it seems, he was the head of the city), in this marriage they had a daughter born in 1926. However, at the time of our acquaintance her married life, it seems, has completely crumbled. Oksana lived with her daughter, whom she often recalled and named

Volia. I also knew that it was at that time that she had an affair with language editor Volodymyr Tatarynov. I do not know how their personal relationships developed in the future” (Kostyuk, 1987, 440).

Now it is difficult to confirm or refute Kostyuk’s words, and I do not set such a task, but one should pay attention to how the woman’s text of the memoirs, instead of the expected authenticity, makes reticence possible. The ideological accusations that could be made at any time against anyone in the Soviet Union even after Stalin’s times forced the author of the memoirs to cut them down even in the aspect of her personal life. Therefore, the real women’s experience of those times is slipping away and now the modern reader may have a limited and abstract idea of how the Soviet “country-wide experiment” affected women regarding changes in the status of women in society, marriage, and child-rearing.

Conclusion

The woman author achieves reticence and concealment precisely with the qualities of the texts that were considered ontological for women’s autobiographies: nonlinearity, fragmentation, heterogeneity and relativity. Pseudo-shifting attention from oneself to another person allows author to talk about herself whenever the author wants and to return to the pseudo-object at the relevant time. The narrative nonlinearity helps emphasize advantageous moments and avoid forced chronology. However, fragmentation and heterogeneity allow the woman writer not to build a holistic narrative about herself, but to offer “flickering” content to readers. Therefore, the social factor should be recognized as an important factor in the autobiographical strategy. In the case of women from totalitarian societies, this means that an autobiographical work may be called upon not to record a true experience but to create a socially acceptable version of the writer.

ДЖЕРЕЛА

1. Братусь, Ш. (1999). Оксана Іваненко. Штрихи до біографії та творчості. *Пошуки і знахідки*. 6, 44–134.
2. Іваненко, О. (1985). *Завжди в житті*. Радянський письменник.
3. Кардиналовська, Т. *Невідступне минуле*. Київ — Париж — Дакар.
4. Костюк, Г. (1987). Зустрічі і прощання. КІУС.
5. Скорський, М. (2001). Оксана Іваненко. Літературний портрет. Український центр духовної культури.
6. Daugirdaitė, S. (2015). Private and Professional Life in Autobiographies of Lithuanian Women Writers. *Autobiografija. Literatura. Kultura. Media*. 1 (4), pp. 61–72.

7. Gilmore, L. (1994). *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Cornell University Press.
8. Jelinek, E.C. (1980). *Women's Authobiography: Essays in Criticism*. Indiana University Press.
9. Lejeune, P. (1982). The autobiographical Contract. *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov, Cambridge University Press, 192–222.
10. Mason, M.G. (2009). Inny głos: autobiografie pisarek. *Autobiografia*, red. M. Czermińska. Słowo/obraz terytoria. 169–173.

REFERENCES

1. Bratus, I. (1999). Oksana Ivanenko. Shtrykhy do biohrafii ta tvorchosti. *Poshuky i znakhidky*, 6, 44–134 [in Ukrainian].
2. Daugirdaite, S. (2015). Private and Professional Life in Autobiographies of Lithuanian Women Writers. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 1 (4), 61–72 [in English].
3. Gilmore, L. (1994). *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Cornell University Press [in English].
4. Ivanenko, O. (1985). *Zavzhdy v zhytti*. Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
5. Jelinek, E. C. (1980). *Women's Authobiography: Essays in Criticism*. Indiana University Press [in English].
6. Kardynalovska, T. (2017). *Nevidstupne mynule*. Kyiv-Paryzh-Dakar [in Ukrainian].
7. Kostyuk, H. (1987). *Zustrichi i proshchannia*. KIUS [in Ukrainian].
8. Lejeune, Ph. (1982). The Autobiographical Contract. *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov, Cambridge University Press [in English].
9. Mason, M. G. (2009) Inny głos: autobiografie pisarek. *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/obraz terytoria, 169–173 [in Polish].
10. Skorsky, M. (2001). *Oksana Ivanenko. Literaturny portret*. Ukrainskyi tsentr duhovnoi kultury [in Ukrainian].

Жигун Сніжана,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
 ORCID ID 0000-0003-1193-2949
 e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

ЗАМОВЧУВАННЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ЖІНОЧИХ АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТЕКСТІВ РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ: НА МАТЕРІАЛІ СПОГАДІВ ОКСАНИ ІВАНЕНКО «ЗАВЖДИ В ЖИТТІ» (1986)

Предметом дослідження є система прийомів замовчування в автобіографії Оксани Іваненко, української письменниці ХХ ст. Західні теоретики жіночої автобіографії (М. Мейсон, Е. Єлінек) визначили її характерними якостями релятивність, фрагментарність, нелінійність. Проте концепція Л. Гілмор, яка вважала автобіографію письменницькою стратегією, що конструює об'єкт, дає змогу поставити питання про потенційні функції конструктивних технік у цьому тексті. Згадані студії, як і багато інших, аналізують автобіографії жінок західного світу, залишаючи без уваги твори авторок Східної Європи, але автобіографії тих, кому довелося жити у радянських умовах, цікаві по-своєму. Мета пропонованої статті — показати особливості творення і функціонування жіночої автобіографії в ідеологізованих суспільствах на прикладі спогадів Оксани Іваненко «Завжди в житті». Методологія дослідження охоплює жіночі студії та дискурсивний аналіз.

У результаті дослідження з'ясовано, що у спогадах Іваненко тема творчої самореалізації та літератури загалом витісняє наратив, який західні теоретики вважали основним у жіночій біографії: кохання, одруження, материнство. Релятивність нарисів дозволила авторці говорити про себе тоді, коли вона цього хоче, і повертатися до псевдооб'єкта у потрібний момент. Нелінійність наративу допомагає підкреслити вигідні моменти і уникнути примусу хронології. Фрагментарність та гетерогенність дає змогу письменниці не вибудовувати цілісний наратив про себе, а пропонувати читачам мерехтливий зміст.

Під дією ідеологічного тиску авторка уникає спогадів не лише про складні періоди української історії, але й про важливі події свого життя, ігноруючи свій справжній досвід. Це означає, що автобіографічні твори можуть бути покликані не фіксувати правдивий досвід, а створювати соціально прийнятну версію письменниці.

Ключові слова: жіноча біографія, релятивність, фрагментарність, нелінійність, замовчування.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2021

Прийнято до друку 14.05.2021

Козлов Роман,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-5912-9106

e-mail: r.kozlov@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.5>

ТРИ ЧОЛОВІЧИ РОМАНИ ПРО РЕВОЛЮЦІЮ ГІДНОСТІ: ПОЕТИКА І МІФОЛОГІЯ МАЙДАНУ

У статті розглянуто три романи про Революцію Гідності, написані чоловіками та видані у 2015 р.: «Вогняна зима» Андрія Кокотюхи, «Майданний семестр» Кирила Галушка, «2014» Владислава Івченка. Серед інших творів цієї тематики вони вже частково охарактеризовані критиками і науковцями. У цій статті зроблено акцент на міфологізованому геообразі Майдану, який виступає джерелом метафоричних сенсів і зрештою розкривається в архетипах Хаосу/Гармонії/Порядку та Свій/Чужий. Це дослідження є одним з етапів вивчення стратегії формування колективної пам'яті в українських романах про Євромайдан та було частково апробоване у формі доповіді на конференції. Ключові результати досягнуті завдяки поєднанню концепції художнього осмислення міфу, за Нортропом Фраєм, і аспектів художнього міфотворення, за Оленою Бондаревою, що дало змогу вичленувати головні напрями вивчення ключового для всіх трьох сюжетів геообразу. Простежене місце топосу Майдану в структурі сюжетів, зокрема його перша поява. Висновувано, що автори спираються на наявну у свідомості читача позитивну міфологеми, розгортаючи її семантику відповідно до ставлення персонажів до подій Революції Гідності. У цьому простежений потенціал бінарних протиставлень. Встановлено, що більша кількість і різноманітність персонажів дає змогу авторові потужніше розвинути метафоричну семантику міфологеми Майдану (В. Івченко), натомість обмежена система персонажів (А. Кокотюха) консервує змістовий потенціал топосу Майдану, зводить його до ретрансляції уже сформованих сем. Інший підхід застосовує К. Галушко, даючи своєму персонажеві змінити погляди внаслідок участі в революційних подіях. Подальший аналіз засвідчив, що нерозвинена метафоризація топосу Майдану заважає А. Кокотюсі вийти на залучення відповідних архетипів для поглиблення семантики твору загалом. Натомість іншим двом авторам це вдалося попри використані ними різні способи конструювання сюжету. У результаті зроблене припущення щодо подальшого художнього осмислення теми Революції Гідності й потенціалу відповідних художніх стратегій. Запропонований підхід потребує подальшої перевірки на більшому масиві творів.

Ключові слова: Майдан, роман, Революція Гідності, міф, архетип.

Українська література відреагувала на події Революції Гідності доволі значним масивом різножанрових творів. Пік публікаційної активності цієї теми очікувано припав на 2014–2015 рр., а у виданих пізніше творах вона вже подається здебільшого контекстуально, у причинно-наслідкових зв'язках із російсько-українською війною та іншими подіями новітньої історії України. Комплексно такий масив творів, як очікується, здатен сприяти формуванню колективної пам'яті (Ассман, 2014, с. 202–203), хоч, звісно, роль різних жанрів у цьому процесі не є однаковою.

Як засвідчують дослідження Ярослава Поліщука (2016), Ніни Герасименко (2019), Наталії Ковтонюк (2021), малі поетичні та прозові фор-

ми спираються на сформовані в інший спосіб (передусім за допомогою медіа та соціальних мереж) у суспільстві мему (Dawkins, 1999), тож радше сприяють утвердженню колективної пам'яті. У драматургії здебільшого реалізуються стратегії персоналізації й сюжетизації мемів (Вірченко, 2016; Мірошніченко, 2016; Цукор, 2016). Натомість роман — як видається, з огляду на його обсяг, сюжетну розгорненість і персонажну різноплановість — схильний до ретрансляції мемів, тож має переваги в розгортанні більш цілісних фрагментів колективної пам'яті.

Ця стаття відображає один з етапів комплексного дослідження масиву українських романів про Революцію Гідності як чинник формуван-

ня колективної пам'яті та є своєрідною апробацією методології. У її межах дослідницька увага сконцентрована на ключовому геообразі, художня історія якого у творах цієї тематики безумовно отримала новий етап. Таку історію можна простежувати, певно, від наративів «Чорної ради», однак більш продуктивним, як видається, було б цілісне дослідження української культурогеми Майдану, яке, очевидно, ще чекає на свого автора. Тож засадничою тезою у цьому аспекті дослідження буде усвідомлення існування культурогеми Майдану в українському суспільстві до та після Революції Гідності без критичних змін її змісту.

Зрозуміло, що цю тезу слід приймати з певними застереженнями, адже недарма у передмові до українського видання знакової книги «Український Майдан, російська війна. Хроніка та аналіз Революції Гідності» її автор Михайло Винницький попросив: «На останок я звертаюся до українського читача з проханням: не згадуйте наш Майдан і тим більше нашу доблесть у збройному опорі проти російського агресора, як трагедії» (2021, с. 15). Зміни у змістовому наповненні культурогеми Майдану неунікні, що тільки підтверджує актуальність вивчення механізмів і стратегій формування колективної пам'яті.

Не менш знаковим є і пояснення М. Винницького у післямові до книги, адресоване вже передусім читачам за межами України (книга написана і видана спершу англійською мовою в *Ibidem Press*, Штутгарт, 2019 р.): «Академічні суспільствознавці, ймовірно, критикуватимуть цю книжку за її однобокість. Можливо, мені дорікнуть тим, що я “міфологізую” протестний рух Майдану або подаю чорно-білий наратив, згідно з яким майже усі революціонери були “добрими”, а режим Януковича — майже завжди “поганим”. <...> Ця критика обґрунтована: книжка і погляди автора — результати пережитого складного періоду революції та війни. Для мене “інша сторона” (тобто режим Януковича і/або Кремль) стали еквівалентом толкінівського Мордора, де людське життя цінують дешево, а орвелівські протилежності визначають реальність. Отже, міфологізація подій революції за таких умов є природною» (Винницький, 2021, с. 461). Зрештою відновлення та розвиток міфологем Майдану — річ очевидна для кризового періоду, коли люди потребували узагальнення досвіду, створення моделі або принаймні структури в існуючому хаосі, пошуку пояснення процесів, що відбувалися.

Як зазначає О. Бондарева, у новітній літературі міф «закономірно актуалізується <...> у рецепції, близькій до концепції К. Ямме, згід-

но з якою міф — це відповідь на певний досвід нестачі; <...> у такому функціональному ключі змістовий акцент дефініції з соціоконститутивної позиції відтісняється на позицію суто прагматичну або навпаки — естетичну, коли міфи не стільки відтворюються (репродукуються), скільки створюються (продукуються). Однак закони їх продукування лишаються ідентичними і для великої спільноти, і для окремої “авторської” міфології» (2006, с. 41–42).

Разом з тим авторське художнє переосмислення міфу, що перебуває в активному суспільному обігу, по суті являє собою втягування його в літературну тріаду «сюжет — звичай — ідея» (Frye, 1971). Внаслідок цього, за Н. Фраєм, відбувається підвищення моду, і функціонування сюжету пов'язується із суспільним обігом архетипів. На цьому шляху міфологема отримує семантичне навантаження, що загалом може бути подане як поєднання суспільно значимих та індивідуальних сенсів, а з формально-поетологічного погляду потрактоване як різновид метафори. Таким чином, шукаючи особливостей художнього втілення геообразу Майдану, доречно спинитися на трьох ключових аспектах і подивитися на нього:

- 1) як на сюжетну одиницю — одну з головних з огляду на тематику творів;
- 2) як на метафору, семантика якої сформована розтиражованими в медіа мемами й авторськими знахідками;
- 3) як на міфологему, яка розкривається в архетипних вимірах категорій Хаос/Порядок/Гармонія та Свій/Чужий.

Під час попередньої апробації (Вірченко, Козлов, 2021) з'ясовано, що є підстави розглядати відмінність чоловічого і жіночого письма в масиві українських романів про Революцію Гідності. Ці відмінності спостережено в аспектах наративних стратегій, зокрема історичності, монічності/дуальності художніх світів, психологізму. Відповідно до отриманих попередньо наукових результатів межі цієї розвідки поширюються на три романи про Революцію Гідності, написані чоловіками: «Вогняна зима» Андрія Кокотюхи, «2014» Владислава Івченка, «Майданний семестр» Кирила Галушка. Такий вибір обґрунтований прагненням охопити різних за популярністю й активністю авторів (роман К. Галушка є дебютним, проте автор відомий як історик-науковець, публіцист), твори з різними за складністю системами персонажів, зрештою різні у часовому вимірі сюжету.

Структурно обрані романи дуже подібні: вони поділені на частини (2 або 3, як у А. Кокотюхи), які, своєю чергою, детально сегментовані (23 розділи у К. Галушка, 40 у А. Кокотюхи

і 33+27 у В. Івченка). Найменше сегментований «Майданний семестр» видається більш цілісним у плані сюжету передусім завдяки головному персонажеві з виразними автобіографічними рисами. Під назвами розділів К. Галушко наводить часові вказівки (переважно місяць і рік, іноді точну дату), які надають романові ознак щоденника, розкриваючи задум, утілений у субтитулі «революційні хроніки київського препода»¹. У передмові автор зізнається: «Цей опус потроху писався собі протягом навчального семестру від вересня 2013 року. Потім розпочався Майдан, і героям не лишалося нічого іншого, як узяти участь у Подіях. Тоді сюжет і долі персонажів вийшли з-під мого контролю. Вони стали залежати від дуже багатьох зовнішніх факторів, подолати які не могли ані вони, ані я — бо ж був у тій самій реальності. Автору довелося просто день за днем записувати події. Закінчене було все дуже “швидко” — у кінці лютого 2014-го, одночасно з трагічним завершенням і перемогою Євромайдану» (2015, с. 3). Таким чином, жанр роману-хроніки доповнюється рисами репортажу.

Натомість «Вогняну зиму» та «2014» об'єднує репортажність новелістична: у дрібних розділах розкриваються мікросюжети, пов'язані з одним чи кількома персонажами. А. Кокотюха навіть вказує в назвах розділів, чия мікроісторія визначатиме їхній зміст. Але набір його персонажів, загалом доволі шаблонних, обмежений (звичайна дівчина Алла, автомайданник Котя, тітушка Сірій, беркутівець Коновал, студент Птаха), що зрештою і нашкодило художнім якостям роману. У В. Івченка ключових персонажів значно більше (до 20), завдяки чому соціальний зріз твору вийшов більш деталізованим. З творчої історії роману відомо, що окремі розділи автор розглядав як самодостатні новели («Євромайдан, 2014»), тож окремі персонажі можуть видаватися випадковими, проте автор весь час тримає їх у єдиному змістовому полі, взаємно пов'язуючи родинними, сусідськими зв'язками або й через прийом пригадування переказів і чуток.

Усі персонажі цих трьох романів мають власні передісторії: В. Івченко зазвичай відводить цьому по кілька абзаців у розділах, якими вони вводяться в сюжет, або ж нагадує читачеві ключові етапи їхнього життя в другій частині роману;

¹ Тут і далі переклад мій. — Р. К. «Майданний семестр» написаний переважно російською мовою. В анотації зазначено: «Двуязычность произведения — принципиальна для автора, который считает, что Украина — выше поиска мелочных отличий между ее гражданами» (Галушко, 2015, с. 2).

А. Кокотюха — п'ять розділів прологу, що формують ніби зворотний відлік («5», «4», «3», «2», «1»); К. Галушко — «Пролог», позначений як «2001 рік, Київ, Майдан Незалежності», і загалом першу частину роману «Дореволюційний період».

Власне Майдан вводиться в наратив цього роману з другої частини («Революційний період») і займає до 2/3 твору, входить, як і більшість історичних реалій у романі, дещо відсторонено-іронічно (головний герой, як і автор, — історик): «“Майдан” є місцевим київським народним звичаєм. За усталеними традиціями, коли народові сильно допікають, треба зібратися юрмою і поселитися на головній площі — на цьому самому Майдані, ніби як на Запорозькій Січі. Поставити там намети і взагалі звідти всіляк опиратися. Відбувається це десь раз на десять — п'ятнадцять років. Щось ніби цикл народної образи» (Галушко, 2015, с. 136). За кілька сторінок риторика викладача, «спадкового київського інтелігента», різко змінюється — він потрапляє на кривавий розгін студентів беркутівцями і стає активним майданівцем.

З цієї ж точки вводить Майдан в оповідь В. Івченко. У його двотомнику «2014» подіям власне Революції Гідності відведено заледве третину першої книги (розділи 2–12 із 33), проте читач разом з одним з головних персонажів потрапляє в неї майже без підготовки: «Заблукати у Києві, який він погано знав, Юра не боявся. Ішов напростець. Погуляв уже з годину, коли згадав, що по телевізору чув про якийсь рух у центрі, на майдані Незалежності. Щось там протестували, якась музика грала, Руслана щось говорила. Було вже пізно, а що як там досі тусуються? Вирішив сходити туди. Навіть як нікого не буде, то витратить час, якого в нього було багато. У нічному магазині спитав про дорогу на Майдан» (Івченко, 2015а, с. 28). Власна назва «Майдан» (в усіх трьох романах використовується тільки таке написання — з великої літери) з'являється ледь раніше — у назві розділу 2 «Вокзал-собор-Майдан», але в цьому цитованому уривку відбувається різка ключова зміна в номінуванні («майдан Незалежності» — «Майдан») і ніби присвоєння цього топоніма хлопцем, який також потрапляє під розгін.

Кокотюха зміщує «точку входу» раніше — початок розділу «2» «Прологу» застає студента Птаха, коли він повертається з «мітингу на Майдані». А вже в наступному розділі «1» беркутівець Коновал запевняє: «Я цю сволоту дрібну на Майдані за так розжену». З одного боку, використання такого написання в прямій мові персонажа з того боку барикад є нелогічним, з іншого ж — це, очевидно, свідчить про сакралізацію топоніма.

Слово «Майдан» — більше ніж топонім. Від самого початку воно переходить обсяг простого означника локації, яких у всіх трьох романах різна кількість, проте помітно, що автори прагнуть до гранично точного їх визначення. «Майданний семестр» розгортається в кількох ключових місцях (реальних і вигаданих, як-от «Гумус» — «Гуманітарний університет ім. Скрипника»), які легко простежити за картами, наведеними на форзацах книги. Ці карти — данина захопленню картографією головного персонажа доцента Павла Мурашка і самого автора. Події «Вогняної зими» охоплюють дещо ширший простір, проте не дуже деталізований, певно, через точкову локалізацію і фрагментарність репортажів-розділів.

З погляду конструювання простору роман «2014» — найбільш складний, що зумовлене розвиненим сюжетом. На відміну від «Вогняної зими», де бінарно протиставляються лише Майдан та Антимайдан, або «Майданного семестру», де актуалізоване передусім протиставлення часових відтинків, у цьому романі автор вибудовує кілька опозиційних місць (Київ і вигадане місто Журби, у якому впізнаються Суми; Україна і Хорватія; мирна Україна і прифронтові локації). Проте над усіма ними вивищується Майдан, відсилки до якого пронизують події обох частин роману.

Назва головної локації в сюжетах трьох творів перетворюється на метафору. До звичних тиражованих сем (місце сили, народовладдя, оновлення) додаються авторські, пов'язані з персонажами, тож очікувано відрізняється і глибина метафоризації.

Персонажі-майданівці А. Кокотюхи здобувають тут впевненість (Алла) і почуття гідності (Птаха). А от для їхнього опонента беркутівця Коновала Майдан перетворився зі «строкої казки з прапорами й незрозумілими гаслами» (2015, с. 68), яку давно було слід розігнати, на місце сорому, приниження, адже саме тут він отримує наказ вдягнути памперс, тут його змушують зняти маску перед ненависним йому натовпом, зрештою тут на нього чекає фактична поразка.

Така бінарність притушена в романі «2014» за рахунок кількості персонажів, які віднаходять у Майдані щось своє. Але загалом тут він

теж лишається надперсональним феноменом, даруючи своїм учасникам захист і можливості. Головною продуктивною семою Майдану в романі В. Івченка є любов (у широкому діапазоні — від милості до кохання), майданний заряд якої веде персонажів крізь усі перипетії складного українського 2014 року.

Бінарність іншої природи — у «Майданному семестрі». Завдяки Майдану життя доцента Мурашка набуває сенсу: «Тут було місце, де відбувалася свобода і безкорисні дії. Тобто те, чого так не вистачає в повсякденні. На Майдані була Справжня Справа» (Галушко, 2015, с. 231). Переосмислення свого призначення, участь в активній боротьбі приводять головного персонажа до Порядку і Гармонії.

Важливими архетипами (від Хаосу до Порядку) веде своїх персонажів на Майдані і В. Івченко: до Порядку, що визначає орієнтири Свого й Чужого, які вестимуть їх крізь війну.

У «Вогняній зимі» А. Кокотюхи виміри Свій/Чужий лишилися незмінними від початку: «Побувши на Майдані лише півгодини, Сірій уже ненавидів тут усе. Кожного персонально й усіх загалом — за оцей спокій, упевнений, не награваний, зовсім не штучний» (2015, с. 165). Піднятися до Гармонії його шаблонним персонажам не судилося.

Зіставлення художніх стратегій використання геообразу Майдану в трьох «чоловічих» романах про Революцію Гідності дає підстави для висновку про те, що більшої смислової глибини та художньої достовірності вдається досягти за рахунок згладжування бінарної опозиційності, уведення в сюжет персонажів з різними поглядами й цінностями або ж через розвиток і зміну поглядів головного персонажа. Якою б не була авторська стратегія, Майдан лишається міфологізованим надперсональним топосом і джерелом метафоризованих сем. Різниця полягає саме у можливості розвинути такі семи та вибудувати з них реалізацію в аксіології персонажів заданих художніми модами архетипів. Прогнозуючи подальший художній розвиток теми Революції Гідності, можна передбачити реалізацію саме успішних стратегій у плані розширення часових і просторових меж, а також відтінення міфологем Майдану в різнопланових персонажах-особистостях.

ДЖЕРЕЛА

1. Ассман, А. (2014). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр.
2. Бондарева, О. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Київ: Четверта хвиля.

3. Вірченко, Т. (2016). Майдан: неминучість зневіри? *Курбасівські читання*, 11, 11–24.
4. Вірченко, Т., Козлов, Р. (2021). Майдан в українському романі про Революцію Гідності: поетика і міфологія. У: *Художні феномени в історії та сучасності («Географічний простір і художній текст»): тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції* (с. 32–33). Харків.
5. Галушко, К. (2015). *Майданный семестр. Революционные хроники киевского препода*. Черновцы: Книги — XXI.
6. Герасименко, Н. (2019). *Словами очевидців: література від Євромайдану до війни*. Тернопіль: Джура.
7. Івченко, В. (2015a). 2014. Частина 1. Київ: Темпора.
8. Івченко, В. (2015b). 2014. Частина 2. Київ: Темпора.
9. Карп'юк В. (упоряд.). (2014). *Євромайдан. Хроніка в новелах*. Брустурів: Дискурс.
10. Ковтонюк, Н. (2020). *Постколоніальне прочитання дискурсу Революції гідності* (Дис. д-ра філософії, Київ).
11. Кокотюха, А. (2015). *Вогняна зима*. Київ: КСД.
12. Мірошниченко, Н. (2016). Неоміфологія Революції і трансформація структури драми. *Курбасівські читання*, 11, 32–50.
13. Поліщук, Я. (2016). *Реактивність літератури*. Київ: Академвидав.
14. Цукор, Л. Концепт культурного героя у творах на тему Майдану. *Курбасівські читання*, 11, 25–31.
15. Dawkins, R. (1999). *The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene*. New York: Oxford University Press.
16. Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton. Princeton University Press.

REFERENCES

1. Assman, A. (2014). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Bondareva, O. (2006). *Mifi drama u novitniomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuivannia*. Kyiv: Chetverta khvylia [in Ukrainian].
3. Dawkins, R. (1999). *The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene*. New York ; Oxford University Press, 296 p. [in English].
4. Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 390 p. [in Ukrainian].
5. Galushko, K. (2015). *Maidannyi semestr. Revoliutsionnyie khroniki kievskogo prepoda*. Chernovtsy: Knigi — XXI [in Russian].
6. Herasymenko, N. (2019). *Slovamy ochevydtsiv: literatura vid Yevromaidanu do viiny*. Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
7. Ivchenko, V. (2015a). 2014. Vol. 1, Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
8. Ivchenko, V. (2015b). 2014. Vol. 2, Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
9. Kokotiukha, A. (2015). *Vohniana zyma*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
10. Kovtoniuk, N. (2020). *Postkolonialne prochyttannia dyskursu Revoliutsii hidnosti*, PhD thesis, Kyiv [in Ukrainian].
11. Miroshnychenko, N. (2016). Neomifolohiia Revoliutsii i transformatsiia struktury dramy. *Kurbasivski chytannia*, 11, 32–50 [in Ukrainian].
12. Polishchuk, Ya. (2016). *Reaktyvnist literatury*. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
13. Tsukor, L. (2016). Kontsept kulturnoho heroia u tvorakh na temu Maidanu. *Kurbasivski chytannia*, 11, 25–31 [in Ukrainian].
14. Virchenko, T. & Kozlov, R. (2021). Maidan v ukrainskomu romani pro Revoliutsiiu Hidnosti: poetyka i mifolohiia. In *Khudozhni fenomeny v istorii ta suchasnosti («Heohrafichnyi prostir i khudozhnii tekst»)*. Tezy dopovidei VII Mizhnarodnoi naukovoii konferentsii, pp. 32–33, Kharkiv [in Ukrainian].
15. Virchenko, T. (2016). Mайдан: nemynuchist zneviry? *Kurbasivski chytannia*, 11, 11–24 [in Ukrainian].
16. Karpiuk V. (Ed.). (2014). *Yevromaidan. Khronika v novelakh*. Brusturiv: Dyskursus [in Ukrainian].

Roman Kozlov,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-5912-9106

e-mail: r.kozlov@kubg.edu.ua

THREE MEN'S NOVELS ABOUT THE REVOLUTION OF DIGNITY: POETICS AND MYTHOLOGY OF THE MAIDAN

The article examines three novels about the Revolution of Dignity, written by men and published in 2015: "Fiery Winter" by Andriy Kokotyukha, "Maidan Semester" by Kyryl Halushko, "2014" by Vladyslav Ivchenko. Among other works on this subject, they are already partially characterized by critics and scholars. This article focuses on the mythologized geo-image of the Maidan, which is a source of metaphorical meanings and ultimately reveals itself in the archetypes of Chaos / Harmony / Order and Own / Stranger. This study is one of the stages in the study of the strategy of forming collective memory in Ukrainian novels about Euromaidan and was partially tested in the form of a report at the conference. The key results were achieved through a combination of the concept of artistic understanding of the myth by Northrop Fry and aspects of artistic myth-making by Olena Bondareva, which made it possible to identify the main areas of study of the key for all three plots geo-image. The place of the Maidan topos in the structure of the plots is traced, in particular its first appearance. It is concluded that the authors rely on the positive mythology presented in the mind of the reader, developing its semantics in accordance with the attitude of the characters to the events of the Revolution of Dignity. The potential of binary oppositions is traced in this way. It is established that a larger number and variety of characters allow the author to develop the metaphorical semantics of the Maidan mythology (V. Ivchenko), while the limited system of characters (A. Kokotyukha) preserves the semantic potential of the Maidan topos, reduces it to retransmission of already formed families. K. Halushko takes a different approach, allowing his character to change his views as a result of participating in revolutionary events. Further analysis showed that the undeveloped metaphorization of the Maidan topos does not allow A. Kokotyukha to engage in appropriate archetypes to deepen the semantics of the work as a whole. Instead, the other two authors, despite their different ways of constructing the plot, succeeded. As a result, an assumption was made about the further artistic understanding of the theme of the Revolution of Dignity and the potential of the relevant artistic strategies. The proposed approach requires further testing on a larger array of works.

Key words: Maidan, novel, Revolution of Dignity, myth, archetype.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2021

Прийнято до друку 14.05.2021

Колошук Надія,

Волинський національний університет імені Лесі Українки (Луцьк, Україна)

ORCID ID 0000-0001-6656-2004

e-mail: nadiyakoloshuk@gmail.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.6>**ОБРАЗ-ІМІДЖ В. ПЕТРОВА (ДОМОНТОВИЧА)
У СПОГАДАХ ТА ЛИСТУВАННІ ЙОГО СУЧАСНИКІВ-ЕМІГРАНТІВ**

Сучасні літературознавчі дослідження наразі не дають відповіді на питання, чи можна створити образ людини з реального життя засобами нефікційної оповіді, однак переконливий і повнокровний у читацькому сприйманні як художній образ. У статті зроблено спробу формування образу-іміджу письменника В. Петрова (Домонтовича) у колі українських емігрантів повоєнної хвилі завдяки спогадам, листам, есеїстиці. У нефікційних жанрах закладені інші механізми читацької рецепції, ніж у белетристиці, тобто при їхньому дослідженні уможливується інший результат — образ реального Віктора Петрова. Автор наводить герменевтичне прочитання й зіставлення текстів спогадів, листів, есеїв, а також пізніших белетристичних текстів, які формували образ-імідж В. Петрова. Образ-імідж Віктора Петрова, який склався у пам'яті представників української літературної еміграції та зафіксований у їхніх спогадах і листуванні, не менш амбівалентний, ніж образи персонажів у белетристичних творах В. Домонтовича. Свого колегу сучасники-емігранти бачили по-різному і запам'ятали в різних ситуаціях, однак показово, що люди, багато в чому не згодні в моральних оцінках, в оцінці В. Петрова значною мірою суголосні. З одного боку, В. Петров (Домонтович) викликав повагу як талановитий прозаїк, а з іншого — був загадкою як особистість. Його колабораціонізм із радянськими спецслужбами не викликав однозначного осуду, оскільки залишалися нез'ясованими обставини його зникнення з Мюнхену у 1949 р. Більшість з тих, хто висловлювався про цю подію одразу після неї, зі співчуттям ставилися до зниклого, бо підозрювали «людоловів-братішок» (Ю. Лавріненко) з радянського боку.

Ключові слова: В. Петров (Домонтович), нефікційна література, образ-імідж, мемуаристика, епістолярій, реальний персонаж, фікційний персонаж, моральна оцінка.

Чи можна створити образ людини з реального життя засобами нефікційної оповіді, а не вигаданого сюжету (як показують своїх персонажів белетристи), щоб він був переконливим і повнокровним у читацькому сприйманні? Оскільки читачам цікаво дізнаватися про відомих людей, котрі жили й діяли в реальних обставинах, то віддавна існує жанр життєпису, а в ХХ ст. — «художньої біографії», який українські літературознавці (І. Акіншина, І. Василенко, О. Галич, Г. Грегуль, І. Данильченко, Ю. Ковалів, Б. Мельничук та ін.) здебільшого відносять до нефікційної прози. Письменник В. Петров (Домонтович) був автором талановитих творів цього жанру — власне, одним із його основоположників у нашій модерній літературі. Його ж власна біографія — біографія Віктора Петрова (як наголошував Юрій Шевельов (Шерех) у статті 1949 р., В. Домонтович — без імені, лише з літерою — є літературним псевдонімом, а не реальною особою (Шерех, 1998, с. 88)) містить чимало загадок і нев'язаних момен-

тів. Так званий образ автора у творах В. Петрова (Домонтовича), на думку сучасних дослідників, постає амбівалентним. І скласти роздвоєне чи розмножене уявлення у щось цілісне не завжди вдається (див.: Гіряк, 2008, с. 12).

У нефікційних жанрах закладені інші механізми читацької рецепції, ніж у белетристиці, тобто уможливується інший результат — образ реального Віктора Петрова. Наразі йдеться не про мистецький (словесний) образ-персонаж, а про образ-імідж, тобто «штучну імітацію або подання зовнішньої форми будь-якого об'єкта, особливо особи, в суспільній або індивідуальній свідомості засобами масової комунікації і психологічного впливу» (Сучасний словник іншомовних слів, 2006, с. 298). Імідж людини — це її репутація, думка інших людей про неї, яка склалася у результаті сформованого в їхній уяві образу, що виник унаслідок прямого контакту з нею або отриманої від інших людей інформації про неї (за Вікіпедією). Важливим принципом є розрізнення белетристики

та nonfiction через спосіб створення персонажів, а саме такий аспект: у нефікційних текстах дослідник може простежити шлях формування іміджу й стереотипу, повертаючись і наближуючись до прототипа (який усе одно залишиться недосяжним), якщо керуватиметься засадами герменевтичного тлумачення нюансів і деталей кожного тексту-свідчення та його цілості.

Прозова творчість В. Петрова (Домонтовича) від його появи в діаспорній літературі у 1946 р. (публікації наприкінці 1920-х рр. не могли утвердити авторитет прозаїка, оскільки почалися репресії проти українських літераторів¹) і донині не раз викликала захоплені оцінки. «Це унікальний письменник в Україні», — у 1995 р. записав у своєму щоденнику Юрій Луцький, прочитавши твори В. Петрова (Домонтовича), і навіть узявся у свої останні роки перекладати роман «Без ґрунту» англійською мовою (Луцький, 2004, с. 251). Унікальним письменником не перестають цікавитись і захоплюватися авторитетні науковці — про це свідчать дослідження Юрія Шевельова (від 1948), Соломії Павличко, В'ячеслава Брюховецького, Юлії Загоруйко, Романа Корогодського, Івана Фізера, Віри Агеєвої, Світлани Матвієнко, Мар'яни Гірняк, Віталія Андреева та ін. «Художня творчість В. Домонтовича — це, поза всіляким сумнівом, феномен саме ХХ століття», — вважає авторка ґрунтовної монографії Мар'яна Гірняк (Гірняк, 2008, с. 11). Тим часом у масовій свідомості (а саме в сучасній українській белетристиці) з'явився образ цього письменника, спрощений до невпізнанної безликості, до «архетипного подвійного агента», як-от у романі Олександра Ірванця «Харків 1938» (Грабович, 2017).

Образ-імідж реального Віктора Платоновича Петрова, який склався в його оточенні, а потім у пам'яті представників української літературної еміграції різних поколінь та врешті постав у їхніх спогадах і листуванні, не менш амбівалентний, ніж образи персонажів у його белетристичних творах. Не всі мемуаристи-емігранти, які писали про нього, бачили й особисто знали свого колегу, однак показово, що люди з різним досвідом і світоглядом, різними

¹ «...він замовк, щоб виринути в інших обставинах і стати героєм іншої епохи, — писала С. Павличко у примітках своєї книги «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997). — <...> Твори Петрова не стали видатною літературною або політичною подією кінця 1920-х. Численні рецензенти критикували їх за різні "тріхи", однак з цієї критики ясно, що по-справжньому Петрова сучасники не зрозуміли. У свою чергу, Петров досить чітко зрозумів загрозу, щоб після 1930 р. замовкнути аж до 1942-го» (Павличко, 2002, с. 235).

моральними критеріями значною мірою виявилися суголосними в деталях, зате незгодними в оцінках. У підсумку маємо взаємовиключні характеристики тої самої людини у різних авторів: «сонячна натура» і «сноб», «талант» і «шпигун», «блискучий» і «кумедний», «магнетичний чоловік» і «непоказної зовнішності», «було в ньому щось дитяче» і «цинік»... Чи свідчать суперечності такого іміджу про те, що реципієнти своєю уявою наближались до істини? Чи підпадали вони під вплив певних стереотипів свого середовища? Отже, спробуємо «реставрувати» образ реального персонажа, який постає з кількох мемуарних текстів авторства емігрантів воєнної хвилі. Їхні оповіді перетинаються у віртуальній точці найбільш загадкової події життя В.П. Петрова — його зникнення з Мюнхена 18 квітня 1949 р.

Письменник В. Петров (Домонтович) мемуарних свідчень про себе не залишив (за винятком двох нарисів про київських неокласиків — «Болотяна Лукроза», I–II, 1947–1948), з його листів донині опубліковані й вивчалися переважно підцензурні (див.: Корогодський, 2004). Для оточення він, очевидно, хотів бути й таки залишився загадкою. Це двічі засвідчив Ю. Шевельов (Шерех) з інтервалом у півстоліття, і про це невдовзі після зникнення написав університетський приятель нашого героя історик Борис Крупницький, про що скажемо далі. У статті 1949 р. Ю. Шевельов (Шерех) зазначив: «Петров узагалі був дуже обережний. Часто в мене було враження, що він більше думає не про те, що сказати, а про те, чого не сказати, не договорити. Такий же обережний він був у житті. Як Пер Гюнт, він старався обійти життя по кривій. Де тільки можна було, він дезертував. <...> Але в науці і публіцистиці Петрова обережність дала йому те, чого він хотів: його шанували, але не розуміли» (Шерех, 1998, с. 92). У другій книзі мемуарів, датованій 1999 р., Ю. Шевельов (Шерех) згадував: «Але обережним він був. Взяти хоча б таку дрібницю, як фотографування. <...> Життєва поведінка Петрова в ті роки була уникати конфронтацій, дискусій, збіговищ» (Шевельов, 2001, т. 2, с. 152). З огляду на характер Петрова мемуарист так і не назвав свої стосунки з ним дружбою, хоча й зажив в емігрантському оточенні репутації його найближчого друга.

Близько знайомий з В. Петровим від часів німецької окупації Харкова аж до його зникнення з Мюнхена, Ю. Шевельов залишив чи не найдокладніші спогади про колегу, зберігши до нього повагу попри всі перипетії їхніх стосунків у складний час співпраці в МУРі (Мистецькому українському русі). Зникнення В. Петрова було

зловісною подією не лише для Шевельова — воно зачепило всіх, хто перебував у становищі «переміщених осіб» та не встиг до квітня 1949 р. забратися геть із ДіПі-таборів, де чотири попередні роки їх переслідували небезпеки примусового повернення на «родину». Їхній стан, за характеристикою С. Павличко, «визначався колосальним стресом» (Павличко, 2002, с. 279). Із цієї причини в тодішніх емігрантських писаннях та пізніших мемуарах постає характерний сюжет — відчайдушна боротьба українських втікачів за право залишатися вільними у «вільному світі», на Заході. І на цьому фоні постає таємнича подія зникнення В. Петрова.

В усіх згадках про В. Петрова мемуаристи (зокрема У. Самчук та Ю. Шевельов) уникали однозначних оцінок і визначень своїх із ним особистих стосунків, намагалися точно зазначити межі того, що було відомо їм від нього самого, а що знали від інших. «Я знав і перед тим Віктора Петрова як видатного науковця, але вперше зустрівся з ним тепер, — писав Ю. Шевельов про вересень 1942 р. у Харкові. — <...> ...я бачив його — на власні очі — завжди в німецькій уніформі. <...> Віктор Платонович був старий парубок і професор. <...> Військова уніформа... виглядала на ньому як лантух, його рухи були в тих мундири й штанях мало не циркової незграбності... Може, був у цьому, крім природної невмілості, ще й елемент гри. Петров був у житті великим провокатором і пародистом. Хоча я ближче зійшовся з Петровим пізніше, вже в Німеччині, але вже й тоді я не міг не помітити своєрідності й своєрідного чару цієї людини. Ні в яких ситуаціях його не покидали скепсис і іронія з інших, а ще більше з самого себе» (Шевельов, 2001, т. 1, с. 331, 334).

Об'єктивно відтворити невловимий образ В. Петрова намагалася й Докія Гуменна у спогадах «Дар Евдотеї», завершених у кінці 1980-х. Ще більше вона писала про В. Петрова у своїх наразі не опублікованих щоденниках (зберігаються в Інституті літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ). Вона знала його особисто з 1937 р. як учасника археологічних розкопок поблизу села Халеп'я на Київщині. У той час вона ґрунтовно цікавилася трипільською культурою та допомагала історикам у розкопках. Мемуаристка підкреслила, з одного боку, різносторонність обдарувань, широту й ґрунтовність ерудиції, товариськість, проникливість свого знайомого, а з іншого — «вужеву невловність», схильність до містифікацій та зухвалих донжуанських «атак» при непоказній зовнішності: «Віктор Петров, що сам себе охрестив тут “старим парубком”, до всіх потроху залицявся своїм особливим стилем, так що не знаєш, коли він

корчить із себе блазня. Обличчям він не вдався, голос мав скрипучий, але писав бісерним мачком і був спеціаліст у кількох галузях: археології, історії літератури, етнографії, а ще й романіст. Хоч такий вчений, а проте я найменше боялася поставити якесь наївне питання йому. <...> Він ніколи не говорив серйозно, а все жартував, і ті жарти були такі, як в'юн у руці. Ось є, ось уже нема. Розмовляв він дотепно-книжно. Його лестощі межували з глумом. <...> Часто бувало так, що здибалася його на вулиці, — запрошував зайти до нього до хати. Я ухилялася і ніколи не зайшла. <...> А варто було. Казав, що у нього у кімнаті є три столи. На одному пишеться роман про Костомарова, на другому — багатотомна праця з фольклору, про українську відьму, на третьому — археологічні праці. <...> Був він тоді [вже в Києві 1941 року — Н. К.] товстенький і кругленький (останнім часом ходив у костюмі співробітника протиповітряної охорони, який йому зовсім не пасував), скаржився, що багато п'є пива. <...> Через цю його залицяльність і вужеву невловність я багато втратила, бо старалася не заходити в таку приязнь... Знайомство це плавало на поверхні. А Петров же був криниця знань, та не тільки склад знань, а й вдумливий перетворювач у філософський світогляд набутків своєї широкої освіти» (Гуменна, 1990, с. 280, 292-293). Роман Корогодський, читаючи спогади Д. Гуменної, робив свої висновки про «батарські придибенції» В. Петрова — «магнетичного чоловіка», котрий мав успіх у багатьох жінок (Корогодський, 2004, с. 380).

Як бачили ситуацію з В. Петровим його знайомі саме після 18 квітня 1949 р., можна відчувати у листуванні Ю. Лавріненка з Ю. Шевельовим. Попередньо зауважимо, що Лавріненко не те що не був у дружніх стосунках із В. Петровим, а й не симпатизував йому з особистих причин — через його нібито зверхність. Показовий фрагмент є у його листі від 20 березня 1948 р., де він ділиться враженнями про правління МУРу і дає характеристики учасникам чергового засідання, серед інших В. Петрову — найдошкульнішу: «...Домонтович — знов щось зовсім відрубне і самоізолюване (сноб, який свій більший культурний досвід і багаж тикає Славутичу і мені під ніс, щоб не забували цього)» (Лавріненко, Шерех, 2015, с. 99).

Однак рік потому, 18 травня 1949 р. (тобто через місяць після зникнення В. Петрова) Лавріненко пише Шевельову в Мюнхен із табору біля баварського містечка Міттенвальд (із цим містечком пов'язувалися чутки про «розправу» бандерівців над В. Петровим): «Дорогий Юрку! <...> Аж тепер відповідаю на Вашого ли-

ста з 27.4. <...> Позавчора я довідався, що зник В. Петров. <...> Ви, звісно, цю історію вже знаєте. Мені дуже хочеться мати Вашу думку і Ваші здогади в цій справі. Я боюся, що його викрали “братішки”. Вони тепер у Відні дуже інтенсивно займаються людоловством. З нової еміграції Петров і мусів би бути (поруч із Гірняком) першою жертвою... Бо це люди з іменем уесесерським. До того ж Петров дав тут чи не найбільшу літературну продукцію. До того ж був перекладачем у штабі сов[єтської] армії під час війни і т. д. <...> Я гадаю, Юрку, що ми з Вами не маємо права байдуже до цього ставитися, і то не тільки тому, що завтра може прийти черга і на нас. МУР поруч із НТШ зобов’язані якнайскоріше в’яснити цю справу. Звісно, може, Петров у серафікусівських пригодах, дай Боже! — а як ні? Думаю, що треба було б звернутися через добрі знайомства і зв’язки до американської влади чи політичної поліції. Може, там є хто близький до українців. Найбільше боюся, щоб американці сами не видали порядком якоїсь приватної чи чергової і неприватної “сделки”. <...> Я чогось думаю, що Віктор Платонович уже пропав. Навіть думаю про самогубство (на кшталт Линникового). <...> Хоч Віктор Платонович людина з гумором, але все можливе... <...> Пишіть же мені про Петрова!» (Лавріненко, Шерех, 2015, с. 160–163). Думку про самогубство В. Петрова підтримував у перші дні після його зникнення й У. Самчук (Самчук, 1990, с. 235).

В епістолярному діалозі двох друзів привертає увагу те, що в згаданому листі Ю. Шевельова від 27 квітня, на який відповідав Лавріненко, ні слова не було про зникнення старшого колеги, а в наступних листах (25 травня та 20 червня) Шевельов відповів на емоційні заклики респондента («Пишіть же мені про Петрова!») досить стримано, рішучим діловим тоном: «В справі В[іктора] П[латоновича] я додаю копію листа до Полонської-Василенко, щоб не писати двічі того самого. Думаю, що звернутися до Дацька слід, і до всіх, хто може допомогти. Не підлягає сумніву, що тут може бути страшна провокація якраз супроти тих, хто цю справу порушуватиме, але чи повинно нас це зупиняти? <...> В кінці місяця йдемо описувати майно В. Пл. Малоприємна робота. Хоч я був на нього останні місяці сердитий (за “применительно к подлости”) і майже не говорив, а тепер дуже відчуваю його брак. Стає все безлюдніше» (Лавріненко, Шерех, 2015, с. 163, 165). Відчутну стриманість адресанта можна пояснити станом душевного виснаження, у якому він перебував через інші причини.

Зникнення В. Петрова було для Шевельова тим болючішим, що саме в ці місяці він тяж-

ко переживав розпад МУРу: мурівська тема у цитованих листах є домінантною і паралельною до теми Петрова, але набагато емоційніше висловленою. «У мене був такий шибеничний настрій, що я цього року нікому нічого до свят не писав, — читаємо у згаданому листі до Ю. Лавріненка від 27 квітня. — <...> Все смертельно набридло. <...> Я вже досить вивчив усю цю публіку. Вони відрізняються від пацюків тільки тим, що ті тікають з корабля, що тоне, а ці — ще тоді, коли є можливість, що він коли-небудь затоне. Ні, з цими людьми нічого і ніколи не можна зробити і не варт витрачати сили» (Лавріненко, Шерех, 2015, с. 159). Далше й остаточне відсторонення від мурівських справ видно з наступного шевельовського листа від 25 травня: «В кінці Ви можете запитати, чим же я займаюсь. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво. І не лайтесь, бо нічого не допоможе» (Лавріненко, Шерех, 2015, с. 165).

З огляду на ці листовні свідчення не викликають довіри заяви молодших воєнних емігрантів (зокрема Ігоря Качуровського та Богдана Бойчука — незалежно один від одного) щодо «тісної дружби» Шевельова з Петровим. Їхні уявлення про атмосферу мурівських років і стосунки найактивніших його діячів явно формувалися під враженням пізнішого есею Ю. Шевельова (Шереха) «Віктор Петров, як я його бачив» (написаного в 1949, опублікованого в 1951 р.) та його високих оцінок Домонтовичевих творів у статтях мурівського й подальшого періодів або й публікацій інших авторів.

Як зауважив Дмитро Гордієнко у передмові до сучасного перевидання спогадів Бориса Крупницького, університетського товариша В. Петрова з 1913 р. й емігранта ще попередньої української хвилі (поновивши знайомство, він близько співпрацював з В. Петровим у Німеччині в Українському науковому інституті у 1945–1949 рр.): «...розгортання життя у зворотному напрямку в автобіографічному тексті з особливою силою накладає свої оцінки подіям і явищам власного минулого, і почни Б. Крупницький писати свої спогади раніше, або ж, наприклад, після викриття подвійної натури В. Петрова, і його текст, очевидно, був би інакшим» (Крупницький, 2017, с. 6). Уперше їх опубліковано в Парижі 1953 р. в емігрантському часописі «Україна: Українознавство і французьке культурне життя» (ч. 9). У ті дні, місяці й навіть роки, коли обговорювався «загадковий загин В. Петрова, оригінального українського вченого» (з редакційної замітки 1953 р. до спогадів Б. Крупницького) (Крупницький, 2017, с. 102), ситуація була похмура й тривожна,

і «персонаж» оповідей Віктор Петров виглядав для оточення передусім жертвою, на місці якої міг опинитися кожен із них, а не «зрадником» чи авантюристом-дворушником, яким стане в чужих очах пізніше.

Молодші емігранти бачили В. Петрова хіба що звіддала — у діпівський період він жив у приватному помешканні й ні з ким не входив у близькі стосунки. Порівняймо спогади Ю. Шевельова та У. Самчука (цитовані вище) зі спостереженням Б. Крупницького: «В. П. ховав у собі щось, ховав пильно й нікому не хотів зрадити своєї таємниці. <...> В. П. все робив, щоби його не брали “всерйоз”! Щось навіть хамелеонівське було в цьому бажанні не допустити публіку до свого інтимного “я”... <...> Він умів дуже добре й точно аналізувати людей, але рівночасно сам хотів залишатися нерозгаданим, самим для себе» (Крупницький, 2017, с. 83). Деталі зникнення Петрова з Мюнхена вияснилися не всі й далеко пізніше (див. докладніше: Бондаренко, 2016), тому багато простору залишалося чуткам.

«Контроверсія з Домонтовичем тривала понад десять років, точніше до 1966 року, коли то до Нью-Йорка приїхали Дмитро Павличко й Іван Драч», — згадував один з наймолодших тодішніх українців-літераторів — учасник та організатор Нью-Йоркської групи Богдан Бойчук (1927–2017) (Бойчук, 2003, с. 58). Його книга «Спомини в біографії» (2003) показує тим, що цей мемуарист особисто не знав В. Петрова, хоча «тепло й натхненно» (за його виразом) співробітничав із Ю. Шевельовим в емігрантському журналі «Сучасність», а загалом «був знайомий... якихось сорок років, але досі з ним наче незнайомий» (Бойчук, 2003, с. 55).

Історію про зниклого В. Петрова Б. Бойчук коментував, посилаючись на розмову 1966 р. з І. Драчем та Д. Павличком у Нью-Йорку (тоді ці молоді поети були серед перших радянських діячів, яким у часи «відлиги» офіційно було дозволено налагоджувати «культурні зв'язки» із заокеанськими колегами-співвітчизниками) — вони, мовляв, повідомили українським емігрантам, що В. Петров живе в Києві і працює в Академії наук (сучасні біографи В. Петрова вважають, що звістка поширилася серед емігрантів уже в середині 1950-х рр.). Б. Бойчук трактував давню історію досить свавільно: «Шевельов беззастережно довіряв Домонтовичу, шанував його й цинив його дружність. Та одного дня 1949 року Домонтович вийшов із своєї квартири і зник, залишивши на столику недописані матеріали. <...> Виявилось, що Домонтович (Петров) повернувся до Москви, дістав найвище військове відзначення і згодом пере-

їхав до Києва, одружився з дружиною Миколи Зерова, з якою крутив роман ще в двадцятих роках, у присутності в Києві свого “найкращого” друга Зерова, і преспокійно працював собі в Академії наук.

Виявилось також, що Домонтович був не лише великим науковцем і письменником, але й великим авантюристом, який любив азартні гри. Під час і після Другої світової війни він, нібито, був головою радянської розвідувальної сітки на Заході, тобто суперагентом. <...>

Дізнавшись про все те, я відразу зателефонував Шевельову.

— Не може бути! — була його перша реакція. Він ніяк не міг повірити, що його “найближчий” друг, людина, на яку він молився, міг таке зробити. Це був великий крах для нього. Це ж валилася його дружба, його вірність і його довіра, — тобто все те, чого так мало давалося йому в житті» (Бойчук, 2003, с. 57–58).

У цьому фрагменті чимало фактичних неточностей (починаючи з дати, яка не збігається з даними про те, коли в діаспорі дізналися про нове радянське життя В. Петрова) і суб'єктивного в оцінках, тобто мусимо зіставити з цитованими вище спогадами та знову повернутися до свідчень Ю. Шевельова (Шереха). В есеї «Віктор Петров, як я його бачив» (1949) Ю. Шевельов (Шерех) писав про сміливі ідеї старшого колеги, які здавалися оточенню дивацтвом, про «широчінь зацікавлень», «анти-тетичний стиль» у його романах і наукових працях, про особливий редакторський стиль (Петров-редактор був нещадний до чужих рукописів, дозволяв собі їх переробляти) і стиль людських стосунків («Петров умів геніяльно не помічати людей і не шанувати їх, хоч разом з тим був завжди з усіма в добрих стосунках»), про прізвисько Менталітет, яке він мав у колі співробітників, про надзвичайну працездатність у будь-яких умовах тощо (Шерех, 1998, с. 89–95). Не надто схоже, що він «молився на Петрова» (Б. Бойчук), — бачимо лише, що уважно придивлявся до нього й аналізував.

Точніше було би сказати, що він намагався не зачіпати факту агентурної діяльності В. Петрова у зв'язку з його літературною діяльністю, бо розділяв такі речі. Причини, на мій погляд, не в тому, що не хотів визнати власну помилку в оцінці загадкового «агента», а в тому, що від початку був свідомий ваги цієї постаті в українській культурі: «Петров був однією з найбільших, якщо не найбільшою інтелектуальною постаттю серед української еміграції, один із дуже небагатьох, хто міг би сказати своє слово в розвитку світової думки», — пи-

сав Ю. Шевельов (Шерех) в есеї 1949 р. (Шерех, 1998, с. 88).

У значно пізнішій статті Ю. Шевельова «Шостий у грони» (1982), написаній для підготовленого ним тритомного видання творів В. Петрова (Домонтовича) («Проза у трьох томах», Нью-Йорк, 1988–1989), подано ґрунтовну характеристику творчості письменника, відзначено відстань між ним та радянськими прозаїками й «непричетність до радянського стандарту». У двох книгах спогадів «Я — мене — мені...» Ю. Шевельов згадував В. Петрова десятки разів, іноді присвячуючи цьому персонажеві розлогі пасажи, подаючи портретні й психологічні характеристики. Непересічного й цікавого старшого колегу мемуарист згадував в окупованому Харкові, у Берліні напередодні капітуляції гітлерівського рейху, у діпівських таборах і редакціях часописів. Зокрема, про Берлін 1945 р. читаємо: «Відбулася друга серія моїх зустрічей з Віктором Петровим. Він змінив військову уніформу... [німецьку — *Н. К.*] на незграбний, ніби на товчку за дешево придбаний, піджачок сіро-брудного кольору й безпорадно широкі штани, які, либонь, ніколи не знали, що таке праска; він уже не носив харчі з військового казана в солдатській бляшанці. О ні, він ходив по зацілілих ще берлінських ресторанах, роблячи мало не порівняльні студії з них, дарма що панували воєнні обмеження, й карткові приділи зменшувалися катастрофічно. А поза цими змінами Віктор Платонович був такий, як у обложеному Харкові: цинічний, глузливий, дотепний, повний задумів і безтурботний у найкритичніших обставинах» (Шевельов, 2001, т. 2, с. 31).

В. Петров від початку був цінним співробітником у проводі МУРу та редакціях його видань, хоча й уникав будь-яких практичних справ, а здебільшого сипав ідеями. Перевагу старшого колеги у знаннях, ерудиції, досвіді, зрештою в літературному обдаруванні Шевельов завжди готовий був визнати: «...ми були товаришами долі і в цьому сенсі рівними. Ба, формально беручи, моя “посада” у МУРі була вища від його — я був заступником голови, він тільки членом правління. Розумово беручи, градацію треба було б перевернути. <...> Це була різниця поколінь і життєвого досвіду, з ними зв’язаного» (Шевельов, 2001, т. 2, с. 149).

Судячи зі спогадів, Ю. Шевельов до кінця життя (друга частина його книги датована груднем 1999 р.) був переконаний, що «подія 18 квітня [1949 р. — *Н. К.*] не була добровільним виїздом, а вивезенням» (Шевельов, 2001, т. 2, с. 151). Він подав докладне обґрунтування цього припущення, як і свої міркування, чому

в СРСР не знищили подвійного агента Петрова (Шевельов, 2001, т. 2, с. 152).

Ще один мемуарист, знайомий із В. Петровим тривалий час і достатньо близько, — Улас Самчук. У книзі «На коні вороному» своє знайомство «з одним добродієм, невеликого росту, округлого обличчя, в старомодних окулярах» (Самчук, 1990, с. 219), яке почалося у Кременчуці в серпні 1942 р., він подав яскраво й розлого, з виразними подробицями, які свідчать про особисту симпатію, хоча й знав на момент створення мемуарної книги всю подальшу історію про шпигуна. Те, що згадував Самчук, значною мірою збігається з враженнями інших його ровесників-емігрантів, які асоціювали В. Петрова з колом київських неокласиків і вже тому готові були бачити в ньому людину, достойну пошани: «І тут я пізнав, що це за людина той Петров. Великої читаності, енциклопедичної ерудитності, визначних талантів літературних і разом великої особистої культури, дисциплінованості та самоконтролю. <...> Це був інтелект не лишень розвинутий, але й вимуштруваний до повного підпорядкування своїй волі. А тому, що його інтелект належав все таки до “свобідних” і “незалежних”, у ньому розвинулося почуття вищості до всього, що є поза ним... <...> Він міг бути цинічним... Міг кпитися делікатними кпинами так, що його жертва могла сприймати це як комплімент. Він міг поставити свого співрозмовника в неприємне становище... <...> І робити це з виразом спокою, рівноваги й безпристрасності. <...> Почуття його вищості було таке самозрозуміле, що воно не вимагало зовнішньої демонстрації. А тому він зберігся за часу сталінських вівісекцій, дарма що він належав до покоління діячів, з яких не залишилося майже нікого. А коли я питаю, як це формально пощастило йому доконати такого дива, він відповів, що був час, коли він поставив себе цілковито поза існуюче життя. Яке він ненавидів і з яким не хотів мати нічого спільного. Він міг роками не мати контактів з оточенням, ні до кого не заходити на відвідини і нікого не приймати у себе. Нічого особистого, нічого інтимного. Лишень уряд, служба й виконання обов’язку» (Самчук, 1990, с. 221).

Розповідаючи про те їхнє перше знайомство, У. Самчук зазначав, що дивився на нового приятеля захопленими очима з огляду на його переваги старшого й освіченішого — ерудицію, знання, досвід, спосіб мислення: «А для мене він був неоціненним джерелом пізнання певних справ і явищ советської дійсності» (Самчук, 1990, с. 222). Подальше співробітництво з В. Петровим «і в Берліні, і в Мюнхені, і в різ-

них таборах втікачів Ді-Пі» Самчук назвав довгим і плідним, а його твори такими, що «увійдуть колись до історії нашої літератури» (Самчук, 1990, с. 234). Визнаючи, що цей особливий чоловік «усіх обдури», Самчук підкреслив, що Петров не зробив тим шкоди своїм товаришам-емігрантам: «...мій кременчуцький приятель Віктор Платонович, який зберігав це приятельство аж до кінця свого перебування на еміграції... був ніщо інше, як старанно за-каптурений советський шпигун. Знаючи здібності нашого приятеля маскуватися, він міг легко вдавати “буржуазного націоналіста” і навіть водити за ніс німців... <...> Але знаючи його як українського письменника можна також допускати, що він водив за ніс не лишень німців, але й москалів. І одно тільки можна сказати з певністю, що Петров не міг би бути советським шпигуном, навіть коли б хотів, бо для цього тоді не було ніяких можливостей. <...> Я був найкращої про нього думки» (Самчук, 1990, с. 235).

У статтях провідного критика еміграції Володимира Державина (1899–1964) так само зустрічаємо «найкращу думку» про «численні, але мистецьки досконалі твори В. Домонтовича» (стаття «Три роки літературного життя на еміграції», 1948) (Державин, 2005, с. 343) і водночас деякі суперечливі наукові твердження. В. Державин відносив В. Петрова (Домонтовича) то до представників лівого мистецтва (полемізуючи зі статтями В. Бера та Ю. Шереха, до критичних виступів останнього постійно перебуваючи в опозиції) (див.: Державин, 2005, с. 21), то до нібито щойно народженої «нашої неокласичної сюжетної прози» (Державин, 2005, с. 344).

Представник середньої генерації повоєнних емігрантів Ігор Качуровський (1918–2013), претендуючи на місце «сьомого в лебединому гроні» українських неокласиків (Г. Гордасевич), підхопив від В. Державина ідею неокласицизму як головного напрямку української літератури у ХХ ст. Як відомо, І. Качуровський був несправедливим до багатьох старших колег-емігрантів, хоча мало або й зовсім не знав їх особисто. Винятково упередженим він був до Ю. Шевельова (Шереха) і навіть після його смерті повторював адресовані йому звинувачення за пунктами особистого рахунку — Шерехіяди (Качуровський, Шкурко, 2016, с. 446). Ставлення цього «ущипливого» (І. Дзюба) реципієнта до В. Петрова (Домонтовича) дещо кон'юнктурне. У статтях різного періоду («Метрика Олександра Олесья», без дати; «Життя і творчість Юрія Клена», 1970-ті рр.) він не раз обізвав В. Петрова сикофантом (із грец. — «шпигун»,

«наклепник»), приставленим до сім'ї Зерових², зокрема й у підсумковій статті «Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя» до видання книги «Променисті силуети» (Київ, 2008). Але й не раз вказував твори В. Домонтовича як написані блискуче зразки напряму парнасізму (чи неоклясицизму) (замітка «Ще у справі Віктора Петрова», 1985; а також статті: «Український парнасізм», 1982; «Володимир Державин — теоретик неоклясицизму», 1984) (Качуровський, 2018, с. 424; Качуровський, 2008, с. 212–227, 228–236). Для нього це був аргумент, котрий підтверджував його концепцію «формування українського неоклясицизму, сказати б, під егідою французького парнасізму» («Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя») (Качуровський, 2008, с. 702).

Обставини зникнення В. Петрова І. Качуровський згадував і в старості, називаючи давні події 1949 р. чутками, «шептаною версією» і т. п. (Качуровський, 2018, с. 422–425; Качуровський, Шкурко, 2016, с. 357). Він вважав цю історію важливим життєвим уроком для себе («Для мене особисто... доброю лекцією...»), бо вона, мовляв, навчила його не довіряти чуткам у мистецькому середовищі (та ще й такому специфічному, як українська еміграція повоєнної доби) та особливо обережно ставитися до політичних пристрастей, у які мимоволі втягуються митці (Качуровський, 2018, с. 425).

У спогадах інших емігрантів-літераторів — зокрема Григорія Костюка, Дмитра Нитченка — про В. Петрова та пов'язані з ним події є лише побіжні згадки без будь-яких характеристик. Можемо здогадуватися, що в кожного автора були різні мотиви промовчати: від небажання зачіпати те, що мало знане й не перевірене, до морального відмежування від чогось каламутного й небезпечного.

Роман Корогодський, аналізуючи епістолярій та мемуарні портрети В. Петрова, залишені його сучасниками, зробив досить прихильні висновки про нього: «Всі розмаїті мотиви [поведінки В. Петрова. — Н. К.] зводяться до єдиного — оттого клятого полону — “Неможливість жити вповні”. <...> Звідси всі, цілком усі, деформації, гримаси... <...> Зате Петрову вдалося *максимально розширити межі можливого*: зберегти неушкодженим В. Домонтовича на відміну від майже всіх полонених Українського

² Тобто використав поетичну формулу з вірша Михайла Ореста «Гість» (Авсбург, 1947; це посмертно видана І. Качуровським збірка М. Ореста «Пізнi вруна», 1965), з якого не раз по пам'яті цитував рядки: «...Тiнь нерозгаданого сикофанта / Страшила кожного в родинi власнiй...» (див., для прикладу, статтю «Творчiсть Михайла Ореста», 1992) (Качуровський, 2008, с. 487).

Відродження... <...> І, нарешті, зберегти своє людське обличчя, чоловічу гідність і творчий потенціал філософа, тонкого психолога, естета й вишуканого прозаїка» (Корогодський, с. 381–383; розрядка та курсив авторські. — Р. К.).

Діячі української діаспори з різних міркувань подавали образ колеги багатоліким і не до кінця зрозумілим, чимало й пліткували про те, чого не знав ніхто. Сам В. Петров у своїх статтях мурівського періоду, які ретельно вивчала С. Павличко (див. Павличко, 2002, с. 319–325), писав, що людина — істота, позбавлена однієї, раз і назавжди визначеної особистості або ідентичності — вони моделюються ситуацією. У цьому він значно випередив своїх співвітчизників, посилаючись на статті Едмунда Гусерля.

Образ-персонаж Віктор Петров зі спогадів його сучасників постає все-таки значно глибшим, багатограннішим (і неминуче суперечливим) порівняно з персонажем у тодішній еміграційній белетристиці — романі Василя Чапленка «Його таємниця» (1976), де В. Петров став прототипом головного героя Вадима Платоновича Петренка. Письменник показав його безнадійно заплутаним у тенетах радянських спецслужб жалюгідним сексотом і всупереч реальній правді фактів із життя прототипа привів у розв'язці до нібито неминучого самогубства. У замітці «Від автора» В. Чапленко вказав: «Тему цієї повісти підказало мені шпигунство Віктора Петрова. <...> А що я не міг психологічно відірватися від того, що В. Петров, шпигуючи, обертався серед нас, то я поєднав цю вигадку із справжніми спогадами про наше літературне та наукове життя на еміграції (таборовий період)» (Чапленко, 1976, с. 3–4). Це дало підстави І. Качуровському назвати повість В. Чапленка «напівдокументальною» («Ще у справі Віктора Петрова», 1985) (Качуровський, 2018, с. 423), хоча таке оксиморонне визначення позбавляє документальну літературу її питомого сенсу.

ДЖЕРЕЛА

1. Бойчук, Б. (2003). *Спомини в біографії*. Факт.
2. Бондаренко, К. (2016). *Віктор Петров-Домонтович: той, хто багато каламутить*. https://na-skrzyzhalyah.blogspot.com/2016/08/blog-post_67.html
3. Гірняк, М. (2008). *Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича*. Літопис.
4. Грабович, Г. (2017, квітень). Уявімо собі на мить... *Критика*. <https://krytyka.com/ua/articles/cyavimo-sobi-na-myt>
5. Гуменна Д. (1990). *Дар Евдотії. Испит пам'яті. Кн. 2: Жар і крига*. Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.
6. Державин, В. (2005). *Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*. Плаї; Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника.

Ще більш очевидною є стереотипізація в сучасній белетристиці: у романі Олександра Ірванця «Харків 1938» (2017) персонажі з іменами реальних людей стають одверто карнавалізованими симулякрами. Серед них і київський учитель історії Віктор Петров (Віктор Петрович, а не Платонович), чию «безлику постать у сіренькому піджачку, потертому на ліктях» його шеф із СБУ (спецслужба безпеки у фантастичній українській державі під назвою У.Р.С.Р.) полковник Юрій Михайлович Коцюба бачить як ідеального агента — сірого і невиразного.

Чи не варто сприймати це як доказ, що нефікційна проза здатна створювати більш переконливі образи, ніж белетристика? До останньої мусимо віднести й сучасну «художню біографію», оскільки вона вже давно втратила ознаки нефікційності, а в творах В. Домонтовича їх і не мала.

Висновки. Як бачимо, образ-імідж В. Петрова (Домонтовича) проявлює нинішнім читачам не так власну поведінку персонажа реальної культурної історії, як мотиви його реципієнтів. Це цілком очікуваний наслідок, виходячи із завдань будь-якого мемуариста, відмінних від авторських завдань белетриста: не «типизувати» образ реальної людини, а індивідуалізувати його, максимально наблизитися до прототипа. Результат значною мірою залежить від мистецького таланту мемуариста. Усі аналізовані в цій розвідці спогади належать літераторам (за винятком книги «Зі спогадів історика» Б. Крупницького), і тим очевидніша різниця між конкретними текстами: хтось із авторів-мемуаристів уміє і прагне зобразити інших людей (як У. Самчук, Ю. Шевельов, які змогли представити численних діячів повоєнної еміграції), а комусь це не вдається. Є й такі, які свідомо зосереджуються лише на власній особі або на характеристиках найближчого оточення — це автори мемуарних текстів, найбільше цінних саме «суб'єктивністю», інтровертністю тощо.

7. Качуровський, І. (2008). *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
8. Качуровський, І. (2018). *Спомини і постаті*. Кліо.
9. Качуровський, І., Шкурко, М. (2016). *Листування. 1994–2013*. Видавець ПП Лисенко М.М.
10. Корогодський, Р. (2004). Листи Віктора Петрова до Софії Зерової. У: *Корогодський, Р. Брама світла. Батьки* (с. 378–414). Гелікон.
11. Крупницький, Б. (2017). *Зі спогадів історика*. Київ: б. в.
12. Лавріненко, Ю., Шерех, Ю. (2000). *Листування 1945–1949*. Хроніка.
13. Луцький, Ю. (2004). *Роки сподівань і втрат: Щоденникові записи 1986–1999 років*. ВНТЛ-Класика.
14. Павличко, С. (2002). *Теорія літератури*. Вид-во Соломії Павличко «Основи».
15. Самчук, У. (1990). *На коні вороному. Спомини і враження*. Видання Товариства «Волинь».
16. Скопненко, О., Цимбалюк, Т. (уклад.), (2006). *Сучасний словник іншомовних слів*. Національна академія наук України; Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні. Довіра.
17. Чапленко, В. (1976). *Його таємниця. Повість із спогадами*. Нью-Йорк: б. в.
18. Шевельов, Ю. (Юрій Шерех) (2001). *Я — мене — мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.]*. Т. 1. Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М.П. Коць.
19. Шерех, Ю. (1998). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: в 3 т.* Т. 3. Фоліо.

REFERENCES

1. Boichuk, B. (2003). Spomyny v biohrafii [Memories in the Biography]. Fakt [in Ukrainian].
2. Bondarenko, K. (2016). Viktor Petrov-Domontovych: toi, khto bahato kalamutyt [Viktor Petrov-Domontovych: the one who confuses a lot] [in Ukrainian]. https://na-skrzyzhalah.blogspot.com/2016/08/blog-post_67.html
3. Chaplenko, V. (1976). Yoho taiemnytsia. Povist iz spohadamy [His Secret. A Story with Memories]. New York [in Ukrainian].
4. Derzhavyn, V. (2005). Literatura i literaturoznavstvo (Vybrani teoretychni ta literaturno-krytychni pratsi) [Literature and Literary Studies (Selected theoretical and literary-critical works)]. Plai; Prykarpatskyi nats. un-t im. Vasylia Stefanyka [in Ukrainian].
5. Hirniak, M. (2008). Taiemnytsia rozdvoienoho oblychchia: Avtorska svidomist v intelektualnii prozi Viktora Petrova-Domontovycha [The Mystery of the Forked Face: Author's Consciousness in the Intellectual Prose of Viktor Petrov-Domontovych]. Litopys [in Ukrainian].
6. Hrabovych, H. (2017, April). *Uiavimo sobi na myt...* [Imagine for a Second] [in Ukrainian]. <https://krytyka.com/ua/articles/uyavimo-sobi-na-myt>
7. Humenna, D. (1990). *Dar Evdotei. Ispyt pamiati. Vol. 2: Zhar i kryha*. [The Gift of Eudothus. Memory test. Book 2: Heat and Ice]. Ukrainske vydavnytstvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka [in Ukrainian].
8. Kachurovskiy, I. (2008). *Promenyty silvety: leksii, dopovidi, statii, esei, rozvidky* [Radiant Silhouettes: lectures, reports, articles, essays, intelligence]. Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» [in Ukrainian].
9. Kachurovskiy, I. (2018). *Spomyny i postati* [Memories and Figures]. Klio [in Ukrainian].
10. Kachurovskiy, I., Shkurko, M. (2016). *Lystuvannia. 1994–2013* [Correspondence. 1994–2013]. Vydavets PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
11. Korohodskiy, R. (2004). Lysty Viktora Petrova do Sofii Zerovoi [Viktor Petrov's Letters to Sofia Zerova]. In R. Korohodskiy, *Brama svitla. Batky*, pp. 378–414, Helikon [in Ukrainian].
12. Krupnytskyi, B. (2017). *Zi spohadiv istoryka* [From the Memoirs of a Historian]. Kyiv [in Ukrainian].
13. Lavrinenko, Yu. & Sherekh, Yu. (2015). *Lystuvannia 1945–1949*. [Correspondence 1945–1949]. Khronika [in Ukrainian].
14. Lutsyyi, Yu. (2004). *Roky spodivan i vtrat: Shchodennykovi zapysy 1986–1999 rokiv* [Years of Hope and Loss: Diary Entries 1986–1999]. Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
15. Pavlychko, S. (2002). *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
16. Samchuk, U. (1990). *Na koni voronomu. Spomyny i vrazhennia* [On a Black Horse. Memories and Impressions]. Vydannia Tovarystva «Volyn» [in Ukrainian].
17. Skopnenko, O., Tymbaliuk, T. (ukl.), (2006). *Suchasnyi slovnyk inshomovnykh sliv* [Modern Dictionary of Foreign Words]. Dovira [in Ukrainian].

18. Shevelov, Yu. (Yurii Sherekh) (2001). *Ya — mene — meni... (i dovkruchy): spohady [u 2 t.]* [I - me - me ... (and around): memories [in 2 vols.]. Vol.1, Kharkiv; New York: vyd. chasopysu «Berezil», Vyd-vo M. P. Kots [in Ukrainian].
19. Sherekh, Yu. (1998). *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* [Thresholds and Zaporozhye. Literature. Art. Ideologies]. Try tomy, T. 3, Folio [in Ukrainian].

Nadiia Koloshuk,

Lesya Ukrainka Volyn National University (Lutsk, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-6656-2004

e-mail: nadiyakoloshuk@gmail.com

IMAGE OF VIKTOR PETROV (DOMONTOVYCH) IN MEMORIES AND CORRESPONDENCE OF HIS CONTEMPORARIES-EMIGRANTS

Literary Studies nowadays do not give the answer to the question, if it is possible to create a character of a man from the real life by the facilities of nonfiction narration, however, it is convincing and full-blooded in the reader's perception as an artistic image. The article attempts to form the image of the writer Viktor Petrov (Domantovych) among Ukrainian emigrants of the postwar wave through memories, letters, and essays. Other mechanisms of readers' perception of nonfiction genres give us opportunity to get the other result — the image of real Viktor Petrov. The author presents hermeneutic reading and comparison of texts of memoirs, letters, and essays, as well as later fictional texts that formed the image of Viktor Petrov.

The image of Viktor Petrov, formed in the memory of representatives of Ukrainian literary emigration and recorded in their memoirs and correspondence, is no less ambivalent, than images of characters in Viktor Domontovych's fiction. Contemporaries-emigrants saw their colleague differently and remembered him in different situations, however, it is significant that people, who in many respects disagree with moral assessments, hostile to others (as Ihor Kachurovsky, who always biased towards Yurii Sherek-Shevelov and even repeated stereotyped allegations against him after his death) were largely controversial in the estimation of Viktor Petrov. On the one hand, Viktor Petrov (Domontovych) deserved respect as a talented prose writer; on the other hand, Viktor Petrov was a mystery as a person. His collaboration with the Soviet special services did not cause unequivocal condemnation, since the circumstances of his "disappearance" from Munich in 1949 remained unclear. Most of those people who spoke about this event immediately after it, were treated to the disappeared man with compassion, because they suspected the "human beings"-brothers (Yuriy Lavrinenko) from the Soviet side. Image of Viktor Petrov mostly appears "split", as well as images of characters in the novels of Viktor Domontovych.

Key words: Viktor Petrov (Domontovych), nonfiction literature, image, memoirs, correspondence, real character, fictional character, moral assessment.

Стаття надійшла до редакції 24.01.2021

Прийнято до друку 05.05.2021

Подвишенний Олександр,

Національний університет «Острозька академія» (Острог, Україна)

ORCID ID 0000-0002-3731-3057

e-mail: gunsmoke1993@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.7>

ВПЛИВ ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУРИ НА СТАНОВЛЕННЯ КАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ В РОМАНІ «СОНЦЕ З ЗАХОДУ» УЛАСА САМЧУКА

Стаття присвячена подіям маєстатного чину здобуття Карпатською Україною незалежності, безпосереднім учасником яких був письменник Улас Самчук. Автор на матеріалі роману «Сонце з Заходу» розглядає націєтворчі наративи та культурні максими, завдяки яким став можливим процес наближення незалежності України. Носіями такої культури були українські емігранти, які повернулися на Батьківщину. У статті розглянуто передумови політичних подій, пов'язаних зі спробами встановити історичну справедливість, а саме: сформуванню незалежну Україну та визнати її на міжнародній арені. У процесі дослідження цінним матеріалом послуговували мемуари безпосередніх учасників тих подій: Уласа Самчука, Василя Гренджі-Донського, Володимира Бірчака та Леоніда Гірняка. Особливу увагу приділено взаєминам між місцевим урядом на чолі з Августином Волошиним та українською еміграцією, представленою Організацією українських націоналістів, якою керував Олег Ольжич. Їхні конфлікти, зокрема, ґрунтувалися на різних культурних та світоглядних імперативах, які стали перешкодою на шляху до перманентної самостійності Карпатської України. Характерною причиною диференціації поглядів стало бачення співпраці з сусідніми державами, які впливали на внутрішню політику карпатського уряду, також значну роль відіграла культурна пацифікація, якої зазнали гуцули упродовж століть від Угорщини та Чехії. Головним постулатом статті стала ідея необхідності культурної та цивілізаційної інтеграції України в окцидентальну традицію, унаслідок чого можливим стане творення політичної нації з претензією на визнання іншими геополітичними гравцями.

Ключові слова: Улас Самчук, роман-репортаж «Сонце з Заходу», окциденталізм, еміграція, національний ідеал, Карпатська Україна, культура.

Актуальність дослідження. Творчість Уласа Самчука з року в рік набуває все більшої ваги у фахових філологічних студіях. Його тексти вивчають з точки зору окцидентальної філософії, історіософії, педагогіки, журналістики, компаративістики, імагології, культурного імперіалізму, постколоніальної критики і так далі, намагаючись осмислити ті глобальні ідеї та ідеали, які плекав автор на сторінках своєї белетристики. Особливо яскраво виокремлюється прозахідний дискурс письменника, його духовне й інтелектуальне устремління до європейської цивілізації, фундаментом якої є певні культурні коди, зашифровані в менталітеті європейців.

Ключовою методологічною концепцією, якою ми послуговувалися у цій статті, став дискурс українського окциденталізму, який системно розвивався в українській літературі ще з кінця XVIII — початку XIX ст. (Матвіїшин, 2009). На думку В. Матвіїшина, витоки тяжіння

українських письменників до західної цивілізаційно-культурної сфери знаходяться в поемі І. Котляревського «Енеїда». І. Котляревський абсорбував у своєму *magnum opus* найкращі традиції західноєвропейського культурного життя. Ідеї самостійності та державності, виплекані в душі європейської меланхолії, стали згодом предметом дослідження багатьох вітчизняних та закордонних науковців.

Дискурс українського окциденталізму крізь призму європейської меланхолії системно відрефлексувала Т. Гундорова. У статті «Меланхолія по дорозі в Рим, або Дискурс українського окциденталізму» науковиця міркує над історіософською та культурною претензією українського народу на самоідентифікацію та незалежність у межах своєї автохтонної соціокультурної парадигми. Дослідниця пише про те, що «аналіз європейської ідентичності під кутом зору меланхолії дає змогу розкрити внутрішню амбівалентність, властиву про-

цесам конструювання такої ідентичності іншими, не вповні “європейськими” народами, які в той чи інший спосіб були відчуженими від Європи. Подібний процес самоствердження є своєрідним перетворенням, реструктуризацією власної національної ідентичності, що веде її до розколу, внутрішньої боротьби і пошуків західної ідентичності» (Гундорова, 2008, с. 6).

Провідним мотивом ранньої творчості Уласа Самчука є боротьба за незалежність і самостійність України. У своїй еміграційній прозі письменник уже ставить акцент на пошуках національного ідеалу, розвитку української культурної ідентичності та її інтеграції в західну цивілізацію, яка є опозицією до орієнтального (радянського) насилля та варварства над психологією людини.

Тему націєтворчих процесів та вплив культури на їхній розвиток автор порушував ще в романі «Гори говорять» (1934), де йдеться про злуку УНР та ЗУНР і спробу становлення єдиної неподільної України у 20-х рр. ХХ ст. Однак через низку несприятливих обставин Україна не здобула незалежність і була окупована СРСР, Польщею, Чехословацькою Республікою та Угорщиною. Ключовою підставою поразки, на думку письменника, була «темнота» гуцулів, які не могли чітко визначитися зі своєю державницькою орієнтацією. Ідея культурософської «темноти» стане згодом наскрізною у трилогії Уласа Самчука «OST». Зважаючи на ці аргументи, Улас Самчук розпочав вибудовувати власну філософську парадигму того, яким чином митці можуть вплинути на становлення самостійної України.

Літературно-філософська думка Уласа Самчука найчіткіше зафіксована в теорії «великої літератури», акцент у якій поставлено на zaangażованості митців у культурному й політичному житті народу та їхньому служінні національній ідеї. І. Руснак зазначає: «Твори “великої літератури” забезпечують тяглість етносу в часопросторі, міцний зв’язок між давніми епохами і сьогоденням. Народи, які спромоглися дати світові зразкові мистецькі витвори, стали великими і творчими народами. (...) Традиційна європейська культура таїла у собі надійні орієнтири, що підтримували життєву потугу нації, дух безнастанного поступу на шляху вдосконалення» (Руснак, 2014, с. 195). Відтак взаємопов’язаність традиційної європейської культури та цивілізації стала джерелом філософських та культурних теорій, які розвивав у своїй прозі Улас Самчук. Письменник не лише ставив собі за мету культурний розвиток українського народу, але й вбачав у цьому єдиному можливий шлях приєднання України до окцидентального світу та здобуття незалежності.

Аналіз основних джерел. До окресленої проблематики раніше зверталися С. Бородіца, О. Васишин, М. Герц, А. Жив’юк, Н. Плетенчук, В. Працьовитий, І. Руснак, С. Синюк та інші науковці. Дослідники акцентують увагу на тому, що Улас Самчук вбачав нерозривний зв’язок між розвитком культури й духовності нації та її державницьким потенціалом, адже культурні народи творять цивілізаційні орбіти, а деградовані суспільства зникають з геополітичної мапи світу.

Аналізуючи карпатський період творчості Уласа Самчука, М. Герц висловлює думку про те, що після об’єднання 22 січня 1919 р. Україна хоч і не стала цілком незалежною, але змінився світогляд людей. Гуцули нарешті почали асоціювати себе з українським народом, розпочався активний культурний обмін, який ліг в основу подій маєстатного чину Карпатської України. «Цей історичний факт стверджує, — пише науковець, — що національно-визвольна боротьба трудящих цього краю проходила у виразно Соборницькому всеукраїнському дусі. У Самчук своїм перебуванням на Закарпатті і творами, написаними там, ще раз засвідчив, що народ за високими горами завжди вважав себе українським і бачив свою свободу у Соборній незалежній Україні. І разом з тим своєю активною діяльністю письменник вніс немалий внесок у цю боротьбу, значною мірою наблизив незалежність і соборність України» (Герц, 1994, с. 61–62).

Н. Плетенчук пише про те, що події 1919 р., описані в романі «Гори говорять», дали поштовх народженню нового покоління української інтелігенції на Закарпатті, сформованої з молоді та ветеранів війни за незалежність. Їхнє покликання — творити нове майбутнє, нарешті здобути незалежну Україну. Це ми, власне, й бачимо у 1939 р.: «Націєтворчі осягнення визначають щирість переконань Самчука-прозаїка. Зазначимо, що йому притаманне, як майже всій українській еміграційній літературі міжвоєнного окресу, художнє пізнання й використання історії. Воно нерозривно пов’язується з вирішенням певних ідеологічних завдань: творити українську легенду, з сильних і вольових людей “формує нові підстави будучого храму” соборної самостійної незалежної батьківщини» (Плетенчук, 2000, с. 67).

Колосальну роботу в цьому напрямку пробила дослідниця творчості Уласа Самчука І. Руснак, завдяки якій у 2020 р. нарешті вийшло друком кілька раніше не виданих романів письменника, зокрема роман-репортаж «Сонце з Заходу», який по суті є логічним продовженням описаних Уласом Самчуком подій у романі

«Гори говорять». Як зазначає дослідниця, «про історію написання і видання роману *«Сонце з Заходу»* Уласа Самчука донедавна не було ніяких відомостей. Сам твір через відсутність чорнового машинопису в архіві письменника та будь-яких свідчень про його публікацію вважали втраченим *«на стопі емігранта»*. Доступ до української еміграційної періодики дав змогу розглянути маловідомі сторінки творчої біографії письменника, простежити, як він втілював свій задум у життя» (Руснак, 2018, с. 37). Уперше фрагменти роману були опубліковані в 1940 р. в лютневому числі місячника *«Проблем»* (Прага), однак через брак коштів і бурхливі події Другої світової війни повноцінно книга так і не з'явилася на світ. Сьогодні роман *«Сонце з Заходу»* особливо актуальний для українського читача та вітчизняної науки, адже в ньому письменник міркує про те, яким чином твориться незалежна Україна та яка роль західної (еміграційної) культури у цих процесах.

Метою статті є аналіз державотворчих подій становлення Карпатської України як прагнення покоління українців інтегруватися в окцидентальний світ, зокрема шляхом культурного розвитку нації та здобуття незалежності; визначення ступеня етнопсихологічної зрілості українців крізь призму їхньої активної залученості у національно-визвольну боротьбу за самостійність.

Виклад основного матеріалу. Традиція й культура відігравали значну роль у формуванні національного світогляду українців із Закарпаття. Віра пращурів для них була не лише символічною міфологемою, а патосом національного буття, вкоріненим у тисячолітню історію. Такими символами для закарпатців були ведмідь, ялина, гори, бартка, сонце тощо. Ці елементи творили національний дух, який був лагідним і гостинним, але вмить міг трансформуватися в агресивний і войовничий штаб, коли йшлося про виживання. Один із елементів національно-побутової культури гуцулів і сформував назву роману Уласа Самчука *«Сонце з Заходу»*.

У своїй передмові до роману *«Сонце з Заходу»* І. Руснак зазначає: *«На перший погляд, «Захід» можна трактувати як одну зі складових цивілізаційної опозиції «Схід — Захід», що завжди перебувала в центрі історіософських роздумів У. Самчука. Однак на початку роману головний герой приїздить до Хуста, що перетворився 1938 року на офіційний центр Карпатської України. Тож оксюморон у заголовку визначає діалектичний зв'язок у художньому світі автора солярного мотиву і найбільш західного українського регіону — Закарпаття»*

(Руснак, 2020, с. 221). Сонце в архетипно-міфологічному уявленні Уласа Самчука не є просто символом родючості й початку нового життя, воно символізує пробудження від сну, темряви українського народу, який протягом тисячоліть концентрував сили, аби в потрібний момент претендувати на незалежність. Геопоетика твору також визначена гірським менталітетом закарпатців, які воліють не надто втручатися у глобальні контексти, однак експресивно реагують на зовнішні подразники.

Для закарпатців сонце — символ руху й сили, здатної подолати смерть. Тому солярний мотив у романі Уласа Самчука *«Сонце з Заходу»* не лише містить активну природну силу та є годинником, який відміряє життєвий шлях людини на землі, але й виступає символом влади, державності, суб'єктності України на міжнародній арені. Улас Самчук описує народження нової геополітичної сили в регіоні, яка вже не потребує ратифікації самостійності в Польщі, Чехословаччині чи Угорщині. Йдеться про Карпатську Україну.

А. Жив'юк пропонує власну інтерпретацію назви тексту: *«Назва роману Уласа Самчука була, на нашу думку, зумовлена не лише образно-метафоричним його сприйняттям процесів відродження української незалежності, які завдяки обставинам розпочались у 1939 році зі західних українських земель («нам сходить сонце, а їм стоїть над заходом»), а й намаганням ОУН перенести у часопросторовому вимірі Другої світової війни моделі та практики політичного чину: Карпатська Україна — Генерал-губернаторство (Холмищина) — Рейхскомісаріат Україна. У тій же газеті «Волинь» восени 1941 року надруковано ряд публікацій, де був виразно акцентований такий задум»* (Жив'юк, 2020, с. 33). Як зазначає дослідник, провід українських націоналістів мав чудовий сектор аналітики та стратегії, а також якісні дипломатичні кадри, які надавали вичерпну інформацію з першоджерел. Справді, після маєстатного чину побудови Карпатської України була спроба проголосити відродження Української держави 30 червня 1941 р. у Львові, яка жорстоко була придушена німецькими спецслужбами.

Оцінку того, що відбувалося в Хусті наприкінці 30-х рр. ХХ ст. дає герой роману В. Кримський: *«Кримський засвічує свою пам'ять. Він у Хусті. Це Хуст. Це столиця Карпатської України. Це так є. Нема ніякого відклику. Історія перед самим носом, і він чує її нечистий запах. Чому вона якраз така — нарвана і замурзана? Це Україна, чи це тільки тінь, чи може шматок Химери, чи якийсь марев?»* (Самчук, 2020, с. 256). Уже з цих слів зрозуміло, як інтелектуал,

який приїхав до Хусту з Праги, оцінює той стан речей, що переважав у Карпатській Україні. Таке відчуття, що місцеве населення не встигло за тими подіями, які розгорталися в Європі.

Молодь, яка прибула до Карпатської України, бачила єдино можливий шлях здобуття самостійності в утворенні власного війська й активному опорі польським терористам та мадярським шовіністам, яких інспірувала Москва, а також в активній культурній емансипації українців в окцидентальну онтологічну парадигму. Дослідник С. Синюк пише: «Самчук нині актуальний, як ніколи саме тому, що доносить думку: *“Україна так довго не Україна, поки вона не Європа”*. Маючи на увазі, що територію на захід від Сяну зробили Європою дві речі: економічна самодостатність більшості її мешканців і культурна самодостатність більшості народів, котрі її населяють» (Синюк, 2018, с. 22). С. Синюк розвиває ідею компліментарності української нації та європейських народів, які перебувають у перманентному соціокультурному симбіозі. Без незалежної та сильної України не було б і західної цивілізації, яку ми знаємо сьогодні.

Прибувши в Карпатську Україну як культурний референт ОУН, Улас Самчук затято маніфестує: «У Хусті мусить постати театр. Справжній театр. Опера. Радіовисильня, хор, музика. Це мусить бути. Будемо висилати в простори наші думки, згустки думок. Наповняти Україну думками, що полетять через кордони до самого Криму, до Кубані, до Золотого Рогу, до Зеленої України» (Самчук, 2020, с. 256). Освіченій українській еміграції зрозуміло, що питання здобуття незалежності для України значною мірою лежить у площині інформаційно-культурної війни. Спочатку гуцули повинні сформулювати національну ідею, відчутти себе незалежними, а тоді вже будувати уряди, установи тощо. Також важливою є комунікація з європейськими країнами, які адвокатували інтереси українців за посередництва діаспори.

Місцеві політики, у свою чергу, не надто бажали конфліктувати з урядами у Празі та Відні, які після Мюнхенської угоди 1938 р. здобули чимало привілеїв у Східній Європі. Також нова українська влада ізольовалася від еміграції на чолі з ОУН, не довіряла їй, адже боялася, що молодь займе її місце. Директор бюро преси і пропаганди В. Бірчак згадує ситуацію з президентом А. Волошиним, в якій той бідкався через некомпетентність місцевих чиновників. В. Бірчак запропонував на посаду секретаря досвідченого й фахового адвоката, проте почув відмову, бо той емігрант. «Емігрант — значиться більше світа бачив, певніше навчився

на своїх ногах стояти, а що старший, не буде робить дурниць, — пробував я витолкуватися, але дарма. Емігрант — і кінець!» (Бірчак, 1940, с. 32). Зрештою, слова автора виявилися пророчими: Карпатська Україна проіснувала лічені місяці, адже не мала тої традиції державності, яку мали інші сусідні нації. Однак вага цих подій полягає саме у становленні цієї історіософської справедливості, яка мала вже давно настати стосовно України.

В. Бірчак також критично оцінював можливість становлення незалежної України, акцентуючи на відсутності міцної економіки, воєнної потуги та насамперед слабкості національної ідентичності у краян. Під час однієї із зустрічей у Хусті між У. Самчуком та В. Бірчаком виникла дискусія, суть якої полягала саме у готовності населення Західної України до відродження державності. В. Бірчак писав: «Він (Улас Самчук. — Прим. авт.) мало знав країну й її мешканців, я жив тут майже двадцять літ. Країна гірська, бідна, примирала голодом, її інтелігенція — перше українське покоління. Ця інтелігенція — старше її покоління — була вихована ще в мадярських школах у мадярському дусі; по 1919 році ця інтелігенція зачала себе називати руською, русскою, русинами, карпатосами і ще не була національно освідомлена. Передові люди вже називали себе українцями. Молодше покоління вже було національно свідоме, але без життєвого досвіду в національній праці» (Бірчак, 1940, с. 5). Суть дискусії полягала у віковій диференціації національного руху на Закарпатті та його готовності до активних дій, що було зумовлено апперцепцією старшого покоління визвольних змагань 20-х рр. ХХ ст. Улас Самчук вірив, що саме з Карпатської України розпочнеться похід української нації далі на Схід, тим паче, що на той момент ще була усталена думка про те, що нацистська Німеччина зацікавлена в незалежності України.

М. Вегеш з історіографічної позиції оцінює конфлікт поколінь, відображений у дискусії між В. Бірчаком та У. Самчуком: «Мемуари В. Бірчака — надто критичний погляд на події, які відбувалися наприкінці 30-х років у Карпатській Україні. Їх автор вважав, що в українському таборі існували значні суперечності між старшими за віком лібералами і молодими, більш радикально налаштованими націоналістами. Він засуджував конфронтацію між Карпатською Січчю і чехословацькою владою, вважаючи, що на загострення йшла Головна Команда. Не вірив він також у благі наміри Третього Рейху допомагати Карпатській Україні» (Вегеш, 2020, с. 31). Позиція В. Бірчака була виразно песимістичною, зважаючи на попередній

досвід розвитку націєтворчих настроїв на Закарпатті.

Редактор газети Карпатської України «Нова свобода» В. Гренджа-Донський у своїх мемуарах згадує, як проходив мітинг на підтримку проукраїнського уряду, який затвердила чеська влада у жовтні 1938 р.: «Третья година, народу на площади Корятовича біля десятка тисяч. Наші зайняли місце на правій стороні, і видно, що переважають. Пластуни, учні, молодь, селяни, навіть і з дуже далеких сіл. Сотні синьо-жовтих прапорів... По лівій стороні мадяронська кацапня і декілька москальських трикольорів» (Гренджа-Донський, 2002). Вплив угорців, якими керувала Москва, був надзвичайно потужним. Вони тероризували місцеве населення, налаштовували його проти української влади, закликаючи до насилля й розбрату.

Зважаючи на ці обставини, уряд Карпатської України не мав іншої альтернативи, як звернутися по допомогу до української еміграції, яка мала не лише людський ресурс, але й фінансовий. Еміграція відіграла надзвичайно важливу роль у формуванні нового українського уряду та єдиної політичної структури, яка мала б підготувати Карпатську Україну до виборів та забезпечити об'єктивне волевиявлення громадян без втручання зовнішніх подразників. Насамперед така підтримка була матеріальною, адже, зважаючи на молодий вік держави, вона не була здатна самостійно себе утримувати: «Вуличка впирається в річку. На її закиданому різним непотребом березі ряд краєвих будинків-осібняків. Один з них — жовтогарячої барви партеровий — і це те місце, куди входять два мандрівці... — Це наша штаб-квартира, — пояснив Кардаш децю іронічно. — Американський дім. Цими днями купили його у чеха за певну кількість тисяч доларів» (Самчук, 2020, с. 261). Партія Організації українських націоналістів у Хусті на чолі з Кардашем йшла цивілізованим шляхом, поважаючи приватну власність, закон, права людини. Тому вони викупили у чеха маєток, де зробили штаб-квартиру, а не просто експропріювали його на користь революції тощо.

Більше того, не вся українська еміграція в романі Уласа Самчука була гомогенною. Були люди старшого покоління (професори та ветерани армії УНР), а також молоді хлопці та дівчата, сповнені ідеалів та прагнення здійснити свій чин — здобути незалежну Україну, про яку їм оповідали свого часу батьки. Ті й ті репрезентують певні погляди на українське питання, однак спільної мови досягають важко. Відповідь на це питання дає доктор Галан, прототипом якого є український громадсько-політичний діяч Микола Галаган, який очолив Українське

еміграційне бюро в Хусті: «Еміграція — мов виплюнутий зуб з розбитих щелепів, в піні й поросі презирства світу — роки, що прийшли на хіднику Варшави, Праги, Парижу, Берліну, де без упину двадцять років ступали неспокійні кроки дій, що несли з собою лиш завжди нові і болючі удари. Неслися дні, гриміли сурми нових потрясінь, згущався карнавал розгульної нестримної, звироднілої Європи, як кожний порух, як звук радіо чи фільму, як гук нових досконалих гармат, як рев торпедоборів, будили страшні пристрасті народів, що, мов люті звірі, по розгульних ловах лежали з кривавими пащами над здобутим, не розуміючи, що з тим робити. А еміграція, хоч вирвана і відкинута, жила. Лиш з кожним роком меншало її натхнення діяти. Час непомітно притуплював гостроту сприймання. Роки, умови творили втому, а та вносила в душу непевність, а навкруги, мов чорна хмара, налягає лавина нового світового зриву» (Самчук, 2020, с. 326–327).

Доктор Галан являє собою стару генерацію української інтелігенції, яка свого часу чимало зробила для становлення незалежної України, але, будучи десятиліттями в екзилі, втратила віру й жагу до боротьби. Відсутність швидких результатів, сприятливої міжнародної політики зводила всі ті потуги до нуля, а людський ресурс є вичерпним, насамперед морально-вольові сили.

Іншу еміграційну дійсність творить, як ми вже зазначили, українська молодь, сповнена енергії та надій. Квінтесенцію конфлікту між урядом на чолі з А. Волошиним та молоддю еміграцією визначає Кардаш, розмовляючи з П. Кальчуком: «Загально — так: хочемо прискорити темп праці. У нас деякі не полагодилися з урядом. Ми — Січ, націоналісти. Уряд — взагалі... Ми хочемо пожвавлення, розумієш? Уряд надто з Прагою. Ми не переконані, що з Прагою щось вийде. Ми на власні сили» (Самчук, 2020, с. 263). Ідеї націоналізму, які популяризував Д. Донцов і якими були тоді захоплені маси української молоді, вимагали швидких і рішучих кроків. Націоналісти чудово розуміли, що в тій геополітичній ситуації, в якій опинилася Карпатська Україна, нема коли зволікати. Треба було хутко створювати власні збройні підрозділи, доки сусідні країни не розв'язали новий масштабний конфлікт.

В. Гренджа-Донський констатує: «Мусить бути наша справа дуже твердим горіхом, що його Прага не в силі розкусити. Чехи не радо випускають владу із рук. Вибудували собі тут тепленькі кубелечка і тримаються, наче реп'ях кожуха! Ми вже не раз і не двічі сконстатували, що Прага не має здорового розуму. Двадцять

років водять нас за ніс та й ще і тепер, в двадцятій годині, починають спекулювати» (Гренджа-Донський, 1940). Геополітичні інтереси Праги полягали в тому, аби утримати вплив над Карпатською Україною як буферною зоною між Чехословацькою Республікою та СРСР, який мав амбіції посунути свої кордони з Галичини далі на Захід.

Л. Гірняк — один з діячів ОУН на Закарпатті — згадує про той захват, який відчувала українська молодь, що прибула до Хусту, аби боронити рідну землю. *«Карпатська Україна! Срібна земля! У цих словах крився увесь зміст майбутнього. Не лише власного. Всього народу. Її життя стало змістом життя мільйонів спраглих своєї держави. Вона була її символом. Вона стала втіленням найвищої ідеї, за здійснення якої нарід був готовий на збройну боротьбу, а цю готовність вона тепер гартувала»* (Гірняк, 1979, с. 20). Молоді націоналісти на чолі з культурним референтом ОУН О. Ольжичем, який також ніс відповідальність за відносини Закарпаття з українською еміграцією у Празі, був членом військового штабу Карпатської Січі, вбачали у незалежній Україні ідею-фікс, вони фанатично вірили в її месіанство й не готові були вести перемовини з ворогом, як це робив уряд на чолі з А. Волошиним. Прибувши до Хусту в 1938 р., націоналісти одразу розгорнули широку пропагандивну й культурну роботу, заснували періодичні видання та різні мистецькі гуртки. Вони вірили, що просвіта й культура пришвидшать ментальну зрілість гуцулів у контексті прийняття позитивного рішення на користь незалежної України.

Пріоритетність культурного розвитку також часто стає темою розмов головних героїв твору. Їхніми вустами Улас Самчук формує головні тези національного відродження Закарпаття. Прогулюючись вечірнім Хустом, В. Кримський та О. Бойчуківна розмовляють про мистецтво, історію, їх взаємозв'язок. На одній з вуличок вони бачать плакати, *«на яких на троні сидить жінка, а перед нею з піднятими руками задавакуватو проходять хлопці з впертими лобами в січових мазепинках. Недолужні плякати, дубові і страшно прості, але вони, коли б були січені на камені, дуже добре замінили б примітивне мистецтво з-перед тисячі років. Це древні речі, такі, як наша планета»* (Самчук, 2020, с. 277). Образ січовиків тут є наскрізним і символічним. Вони уособлюють духів природи, які створили цей край і які покликані його оберігати від будь-якого лиха чи зла. «Вперті лоби» характеризують віру та ідейність молодих людей, їх затятість у своїх принципах і — що найголовніше — інтелектуальне осмислення своїх світоглядних орієнтирів. Ці

плакати — історія, яка творилася на очах автора, саме тому вона й нагадує наскельні написи, коли людство підсвідомо прагнуло зберегти щось важливе для своїх нащадків.

І. Руснак зазначає, що *«описи вуличних арт-об'єктів виконують у романі-репортажі особливу функцію. За допомогою кількох екфраз письменник, з одного боку, відтворює культурно-історичні реалії й мистецьку обстановку епохи: плакати були своєрідною емблемою Карпатської України, що впливала на уяву й емоції гуцулів, увиразнювала їхню національну тожсамість, формувала громадянську свідомість»* (Самчук, 2020, с. 222). Гуцули прокидалися після довгого сну й не одразу розуміли, який історичний шанс випав на їхню долю. Проте позитивний вплив молоді з ОУН змінював національну ідентичність закарпатців: вони обрали нову систему цінностей, усвідомили власну окремішність у культурному, історичному, традиційному плані.

Ця еволюція поглядів допомогла згодом місцевій молоді об'єднатися у «Карпатську Січ», зокрема жіночу сотню. О. Ольжич згадує: *«Націоналісти Закарпаття були свідомі того, що сама праця на національному полі не захистить Української держави в Карпатах, виставленої на небезпеку з усіх боків. Вони знали, що цією безпекою супроти невигаслих претензій Праги і збройної загрози сусідів, які саме слали на територію молоді держави свої диверсійні відділи, може бути тільки оборонна організація українства — власна збройна сила Карпатської Держави»* (Кандиба, 2001, с. 41). Важливою функцією Організації народної оборони була також культурно-освітня праця «Січі», що полягала у сталих поїздках по селах кількох лекторів з українознавства та січової «Летючої естради».

Окцидентальні пориви, які декларувала у своїх маніфестах гвардія ОУН, були далекими для свідомості гуцулів. Нерідко вони не розуміли, навіщо розвивати культуру, освіту, якщо непочатий край роботи на полі або на тартаку, які годували їхні родини. Улас Самчук рефлексує над цим так: *«Карпатська Україна і Україна взагалі — це поки що не те саме. Ще не створилось органічного споєння. Ще немає одного думання. Я от їжджу і кажу якраз ці речі, але там нагорі і такого нема. Люди ще не звикли в новій ролі. Вони навіть не орієнтуються в наших полімічних аспіраціях взагалі, і чимало є таких, що такі справді, крім звичайної теплішої посади, ніякої екстра України не вимагають. Але моя думка — не маємо цим перейматися аж надто. Так є, але так не має бути і одного разу так не буде. А початок вже є і не поганий»* (Самчук, 2020, с. 338).

О. Мишанич резюмує вплив культурної емансипації українською еміграцією широким мас населення на Закарпатті протягом міжвоєнного періоду в першій половині ХХ ст.: *«Українство на Закарпатті нізвідки не привнесене й ніким не нав'язане. Воно є результатом внутрішнього саморозвитку, природного переходу від Угорської і Підкарпатської Русі до Карпатської України, переростання етнічних підкарпатських русинів у національно свідомих закарпатських українців. Твердити нині, що українська національна ідея не спрацювала — антиісторично, абсурдно й нерозумно. Ця ідея є вічною, без неї немає ні народу, ні держави, хіба що вегетує безлика біомаса. Прикладом української національної ідеї в дії є Карпато-Українська Держава, сторінки історії якої ми перегортаємо»* (Мишанич, 2001, с. 17). На думку науковця, тотальна зміна свідомості закарпатців у часи Карпатської України пов'язана також із закономірними суспільно-політичними змінами, які розпочалися в регіоні внаслідок безкомпромісної боротьби за незалежність України в 1917–1921 рр.

Цивілізаційний вибір є знаковим протягом усього тексту. Улас Самчук всіляко міркує над відносинами між різними національностями, над тим, чому сусідні країни проти незалежної України та які шляхи подолання зовнішньої агресії, яким чином прищепити національну ідею українським масам, заглибленим у власні рутинні справи. Українська культура й морально-духовні цінності виявилися нічим не гіршими за західні, проте чимало треба змінити, аби позбутися саме комплексу меншовартості та колоніального синдрому рабства.

Міркуючи над менталітетом гуцулів, яким випала честь відроджувати українську державність, автор розуміє причини їхньої неоковирності та пасивності: *«Вісім, десять, дванадцять століть писано те, що було. Писані чорними літерами сторінки говорять придушеною, рабською мовою, так само, як сірі, стерті обличчя людей у доморобних незграбних вуйошах, які живуть у тих он купинах згнилої соломи, що засипають собою широку долину, ті взгір'я високих хребтів, ті пригірки і звори. Там, у минулому, поволі стирались ознаки людської свідомості мешканців тих купин. Тяжкий, немилосердний гніт лежав тут, мов камінь з доби льодової, що вгруз глибоко в землю, в думку, в душу»* (Самчук, 2020, с. 437). Люди, які ніколи не мали уявлення про свободу та те, як нею розпоряджатися, не могли відповідно мати якихось колосальних амбіцій політичного характеру, тим паче євроінтеграційного. Демократія як влада народу зобов'язує бути відповідальним за те, які рішення

приймає влада й у якому напрямку рухається країна. Гуцули не мали своєї держави, тому й демократичні (окцидентальні) цінності були їм чужими.

Однак події 1938–1939 рр. значною мірою відобразилися на формуванні повноцінної етнопсихології закарпатського народу, зміни його світоглядних констант та політичних зацікавлень. Детально над цим міркує самовидець тих подій М. Кушніренко: *«Завдяки зростові й поглибленню духовно-культурного рівня карпатоукраїнського селянства й динамічності української національної ідеї, що ширилась на Закарпатті з різних джерел, тут почав непомітно відбуватися націєтворчий процес, — із селянської етнографічної, народної маси витворювалась частина сучасної української нації. <...> Під впливом націоналістичних і націонал-соціалістичних кличів з Італії й Німеччини культурно-просвітянський етап національного розвитку краю, національної свідомості селянства, що в 1937–1938 рр. непомітно переходив у політичний та розгорався, як малий вогник, з утворенням Карпатської України, вибухнув великим полум'ям, в якому згорали суспільно-психологічні рештки русинства»* (Кушніренко, 2009). Провідну роль у процесі культурного й політичного розвитку гуцулів автор вбачає у пропагандивній та просвітній роботі емігрантів з Галичини та Європи, зокрема культурної референтури ОУН.

Роман «Сонце з Заходу» закінчується символічно: *«Над Чорногорою, над верхами Говерлі, Петроса, Попа Івана повільною стопою ступає передвісник першого дня. Ці люди живуть і бачать. Їм це дано. Вічне сонце повільно відхиляє завісу світла, а за ним Сотворитель, що творив перший день»* (Самчук, 2020, с. 419).

Подібні мотиви простежуються в мемуарах професора В. Бірчака, який емігрував з Карпатської України після її окупації Угорщиною: *«Сонце заходило, коли ми востаннє дивилися на недавню столицю Карпатської України. Настрій виселених українців, які їхали разом з нами, був різний. <...> Ми сталися свідомі українці і ми закоштували великого Божого дару — волі... Ворог може своїми скорострілами й гарматами зайняти наші землі — та наших душ він не займе. Ми сталися українцями й ними вже лишилося»* (Бірчак, 1940, с. 91). Сонце й воля постають Божою благодаттю, яка спадає на ті народи, які борються за свою незалежність. Українці довели, що вони здатні боронити свої права та ідеали, отже, їх право на самостійне державне життя вже стало і з часом неодмінно буде реалізоване.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Вплив західної культури на відро-

дження української державності в 1938–1939 рр. відбувався шляхом пропаганди і просвіти населення емігрантами з Галичини та Європи, які повернулися до Карпатської України на заклик уряду А. Волошина. Про це йдеться у мемуарах самовидців подій В. Бірчака, В. Гренджі-Донського, М. Кушніренка та інших.

Чималий вплив на державотворчі процеси безумовно мала націоналістична молодь, яка конфліктувала з карпатським урядом, сформованим із місцевого населення. Старе й нове покоління українських політиків по-різному дивилися на методи боротьби та шляхи побудови Української Соборної Самостійної Держави. Проте ці дискусії мали ідеологічний характер і ніяк не були відображені в однакості позицій щодо актуальності здобуття Україною незалежності. «Срібна земля» стала однією зі спроб утвердити самостійну Україну й інтегрувати її в анклав вільних європейських націй.

Ідея становлення Карпатської України була не просто геополітичним проектом якоїсь політичної сили чи міжнародних урядів, а закономірним процесом, який розпочався ще

під час національно-визвольних змагань 1917–1921 рр., зокрема злуки УНР та ЗУНР. На цьому акцентують свою увагу сучасні дослідники подій у Карпатській Україні О. Мишанич, М. Герц, М. Вегеш та інші.

Визначено, що назва твору тісно пов'язана не лише з образно-метафоричним мисленням автора та міфологією українського народу, але й з геополітичною стратегією державотворення, яка полягала у спадкоємності спроб утвердити незалежну Україну за будь-яких міжнародних обставин. Національна тожсамість гуцулів з «великою Україною» стала виразником зрілості політичної нації, що в історичній перспективі дало змогу здобути державність українському народу. Головним чином, цю думку у своїх дослідженнях розвивають А. Жив'юк та І. Руснак.

Уважного дослідження потребують також мемуари і щоденники Уласа Самчука, в яких він продовжує міркувати над місцем і роллю України в побудові нового світового порядку в контексті конфлікту західної та східної цивілізацій.

ДЖЕРЕЛА

1. Бірчак, В. (1940). *Карпатська Україна: спомини й переживання*. Нація в поході.
2. Вегеш, М. (2020). *Державотворчі процеси в Карпатській Україні (1938–1939)*. ПП «АУТ-ДОР-ШАРК».
3. Герц, М. (1994). Улас Самчук про українське національне відродження в Закарпатті. У: *Улас Самчук — видатний український письменник ХХ ст.* (с. 60–61). Тернопіль — Кременець.
4. Гірняк, Л. (1979). *На стежках історичних подій: Карпатська Україна і наступні роки*. Нью-Йорк.
5. Гренджа-Донський, В. (1940). *Щастя і горе Карпатської України*. <http://litopys.org.ua/grendzha/grendzh02.htm>.
6. Гундорова, Т. (2008). Меланхолія по дорозі в Рим, або Дискурс українського окциденталізму. У: *Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму* (с. 5–45). Київ.
7. Кандиба, О. (2001). Вояки-будівничі. У: *Заповіт срібної землі. Карпатська Україна в боротьбі за незалежність* (с. 41–51). Львів.
8. Кушніренко, М. (2009). *Розвиток національної свідомості карпатоукраїнського селянства*. <https://1939.in.ua/statti/mikola-kushnirenko-karpatoukrayinske-selyanstvo-ch-2/>
9. Матвійшин, В. (2009). *Український літературний європеїзм*. Видавничий центр «Академія».
10. Мишанич, О. (2001). Торжество української національної ідеї. У: *Заповіт срібної землі. Карпатська Україна в боротьбі за незалежність*. (с. 8–18). Львів.
11. Плетенчук, Н. (2000). Поетика роману У. Самчука «Гори говорять». *Наукові записки. Серія: Літературознавство*, VI, 67.
12. Руснак, І. (2018). Жанрові особливості і прототипи роману «Сонце з Заходу» Уласа Самчука. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 12, 65–76.
13. Руснак, І. (2018). Історія написання і видання роману «Сонце з Заходу» Уласа Самчука: спроба реконструкції. *Синopsis: текст, контекст, медіа*, 3 (23), 36–45.
14. Руснак, І. (2014). Роль культури й мистецтва в історіогенезі нації (на матеріалі літературно-критичних праць Уласа Самчука). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*, 30, 193–214.
15. Самчук, У. (2020). *Гори говорять. Сонце з Заходу*. Фоліо.
16. Самчук, У. (2020). *Репортажі з Карпатської України*. Навчальна книга — Богдан.
17. Синюк, С. (2018). *Улас Самчук: Ескізи до творчого портрета*. Навчальна книга — Богдан.

REFERENCES

1. Birchak, V. (1940). Karpatska Ukraina: spomyny i perezhyvannia [Carpathian Ukraine: memories and experiences]. *Natsiia v pokhodi* [in Ukrainian].
2. Grendzha-Donskyi, V. (1940). *Shchastia i hore Karpatskoi Ukrainy* [Happiness and Sorrow of Carpathian Ukraine]. [in Ukraine].
<http://litopys.org.ua/grendzha/grendzh02.htm>.
3. Herts, M. (1994). Ulas Samchuk pro ukrainske natsionalne vidrozhennia v Zakarpatti [Ulas Samchuk on the Ukrainian National Revival in Transcarpathia]. *Ulas Samchuk — vydatnyi ukrainskyi pismennyk XX st.*, Ternopil — Kremenets [in Ukrainian].
4. Hirniak, L. (1979). *Na stezhkakh istorychnykh podii: Karpatska Ukraina i nastupni roky* [On the Trails of Historical Events: Carpathian Ukraine and the following years]. Niu-York [in Ukrainian].
5. Hundorova, T. (2008). Melankholiia po dorozh v Rym, abo dyskurs ukrainskoho oksyidentalizmu [Melancholy on the Way to Rome, or Discourse of Ukrainian Occidentalism]. In: *Yevropeiska melankholiia. Dyskurs ukrainskoho oksyidentalizmu*, pp. 5–45, Kyiv [in Ukrainian].
6. Kandyba, O. (2001). Voiaky-budivnychi [Soldiers-Builders]. In: *Zapovit sribnoi zemli. Karpatska Ukraina v borotbi za nezalezhnist*, pp. 41–51, Lviv [in Ukrainian].
7. Kushnirenko, M. (2009). *Rozvytok natsionalnoi svidomosti karpatoukrainskoho selianstva* [Development of the National Consciousness of the Carpathian-Ukrainian Peasantry]. [in Ukrainian].
<https://1939.in.ua/statti/mikola-kushnirenko-karpatoukrayinske-selyanstvo-ch-2/>
8. Matviishyn, V. (2009). *Ukrainskyi literaturnyi yevropeizm* [Ukrainian Literary Europeanism]. Vydavnychi tsestr «Akademii» [in Ukrainian].
9. Myshanych, O. (2001). Torzhestvo ukrainskoi natsionalnoi idei [Triumph of the Ukrainian National Idea]. *Zapovit sribnoi zemli. Karpatska Ukraina v borotbi za nezalezhnist*, pp. 8–18, Lviv [in Ukrainian].
10. Pletenchuk, N. (2000). Poetyka romanu U. Samchuka «Hory hovoriat» [Poetics of U. Samchuk's novel «Mountains Speak»]. *Naukovi zapysky. Seriia: Literaturoznavstvo*, VI, 67 [in Ukrainian].
11. Rusnak, I. (2018). Zhanrovi osoblyvosti i prototypy romanu «Sontse z Zakhodu» Ulasa Samchuka [Genre Features and Prototypes of Ulas Samchuk's Novel «The Sun from the West»]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, 12, 65–76 [in Ukrainian].
12. Rusnak, I. (2018). Istoriiia napysannia i vydannia romanu «Sontse z Zakhodu» Ulasa Samchuka: sproba rekonstruktsii [The History of Writing and Publishing the Novel «The Sun from the West» by Ulas Samchuk: an attempt at reconstruction]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 3 (23), 36–45 [in Ukrainian].
13. Rusnak, I. (2014). Rol kultury i mystetstva v istoriogenezi natsii (na materialy literaturno-krytychnykh prats Ulasa Samchuka). [The Role of Culture and Art in the Historiogenesis of the Nation (based on the literary-critical works of Ulas Samchuk)]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 30, 193–214 [in Ukrainian].
14. Samchuk, U. (2020). *Hory hovoriat. Sontse z Zakhodu* [Mountains Speak. The Sun from the West]. Folio [in Ukrainian].
15. Samchuk, U. (2020). *Reportazhi z Karpatskoi Ukrainy* [Reports from Carpathian Ukraine]. Navchalna knyha — Bohdan [in Ukrainian].
16. Syniuk, S. (2018). *Ulas Samchuk: Eskizy do tvorchoho portreta* [Ulas Samchuk: Sketches for a Creative Portrait]. Navchalna knyha — Bohdan [in Ukrainian].
17. Vehesh, M. (2020). *Derzhavotvorchi protsesy v Karpatskii Ukraini (1938–1939)* [State-Building Processes in Carpathian Ukraine (1938–1939)]. Vydavnytstvo PP «AUTDOR-ShARK» [in Ukrainian].

Oleksandr Podvyshennyi,

The National University of Ostroh Academy (Ostroh, Ukraine)

ORCID ID 0000-0002-3731-3057

e-mail: gunsmoke1993@ukr.net

THE INFLUENCE OF WESTERN CULTURE ON THE FORMATION OF CARPATHIAN UKRAINE IN THE NOVEL *THE SUN FROM THE WEST* BY ULAS SAMCHUK

The article is devoted to the events of the majestic act of gaining independence of Carpathian Ukraine, in which the writer Ulas Samchuk was a direct participant. Based on the novel "The Sun from the West",

the author examines nation-building narratives and cultural maxims that made possible the process of Ukraine's independence. The bearers of such a culture were Ukrainian emigrants who returned to their homeland. The article considers the preconditions of political events related to attempts to establish historical justice, namely to form an independent Ukraine and recognise it in the international arena. In the course of the research, the memoirs of the real participants of those events: Ulas Samchuk, Vasyl Hrendzhi-Donsky, Volodymyr Birchak and Leonid Hirnyak served as valuable material. Particular attention is paid to the relationship between the local government led by Augustyn Voloshyn and the Ukrainian emigration, represented by the Organization of Ukrainian Nationalists, headed by Oleh Olzhych. These conflicts, in particular, were based on various cultural and ideological imperatives, which became an obstacle to the permanent independence of Carpathian Ukraine. A characteristic reason for the differentiation of views was the vision of cooperation with neighboring countries, which influenced the domestic policy of the Carpathian government, as well as a significant role played by cultural pacification, which Hutsuls have undergone for centuries from Hungary and the Czech Republic. The main postulate of the article was the idea of the need for cultural and civilizational integration of Ukraine into the Occidental tradition, as a result of which it will be possible to create a political nation with a claim to recognition by other geopolitical players.

Key words: Ulas Samchuk, novel-report "The Sun from the West"; Occidentalism, emigration, national ideal, Carpathian Ukraine, culture.

Стаття надійшла до редакції 07.04.2021

Прийнято до друку 08.05.2021

Терехова Ірина

ORCID ID 0000-0002-5630-5175

e-mail: lakshinska@gmail.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.8>**ТВОРЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ФІТОНІМА «ПЕРЕКОТИПОЛЕ» В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ ст.**

Актуальність даної наукової статті визначається передусім тим, що українська література ХІХ ст. потребує більш детальної переоцінки. Важливим є вивчення її фольклорної складової, оскільки саме фольклор ставав невичерпним джерелом для створення та актуалізації художніх тем та образів, що відповідали запитам доби. Фольклорні образи виникали в народному середовищі та інтегрувалися у різноманітні творчої палітри українського письменства. Під час написання роботи було залучено герменевтичний, описовий, цілісно-системний методи дослідження. Ця стаття присвячена проблемі творчої інтерпретації фольклорного фітоніма «перекотиполе» на матеріалі творів української літератури ХІХ ст. Зокрема, розглянуто баладу «Покотиполе» А. Метлинського, російськомовне оповідання «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка, поему «Мар'яна-черниця» та вірш «Ми восени такі похожі» Т. Шевченка, байку Л. Глібова «Перекотиполе». При вивченні творчої інтерпретації фольклорного образу перекотиполя визначено також алюзії з європейською романтичною літературою. У ході дослідження доведено, що народна казка про перекотиполе співзвучна з баладою Ф. Шиллера «Івікові журавлі». В обох творах показано, що і степова рослина, і журавлі в небі можуть бути німими свідками безжалісної насильницької смерті людини і зрештою сприяють розкриттю вбивства та допомагають покарати злодія. Серед усіх проаналізованих у статті творів варто виділити російськомовне оповідання «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка, яке свого часу не перевидавалося взагалі та було вилучено з переліку академічних видань автора. У дослідженні висвітлено рівні трансформації фольклорного образу перекотиполя в різноманітних жанрах української літератури ХІХ ст.: прямий, вторинний, опосередкований. Також визначено емоційно-сміслову навантаженість фольклорного фітоніма «перекотиполе» в художніх текстах зазначеної доби. Даний образ у структурі художнього тексту виконує функцію німого свідка вбивства (народні казки про перекотиполе, балада «Покотиполе» А. Метлинського, «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка), символізує стан самотності, сирітської долі (поезія Т. Шевченка), втілює образ безрідності та відчуженості (байка Л. Глібова «Перекотиполе»). Дослідження є перспективним в аспекті подальшого вивчення української літератури ХІХ ст., її зв'язків з фольклором, а також з європейською літературою романтизму.

Ключові слова: проза, романтизм, фітонім, фольклоризм, образ, мотив, перекотиполе.

Актуальність теми дослідження.

На сьогодні українська література ХІХ ст. потребує переосмислення та переоцінки. Художні тексти наших класиків підлягають інакшому трактуванню з урахуванням сучасних літературознавчих тенденцій. Література зазначеного періоду викликає значне дослідницьке зацікавлення, оскільки інтегрує в собі зародження та функціонування різноманітних жанрів та стилів. Як відомо, художні здобутки ХІХ ст. базувалися на естетиці народного світогляду. Фольклор ставав невичерпним джерелом для створення та актуалізації художніх тем та образів, що відповідали запитам доби. Фольклорні образи виникали в народному середовищі та інтегрувалися у різноманітні твор-

чої палітри українського письменства, відбувався процес так званого «олітературнення» фольклорних образів у часовій динаміці романтизму, а також глибоке занурення у народну образність. Образи-символи за своєю природою ставали мандрівними в часі та просторі.

Мета дослідження — окреслити проблему творчої інтерпретації фольклорного фітоніма «перекотиполе» на матеріалі творчості А. Метлинського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Л. Глібова.

Зазначена мета вимагає вирішення принципово важливих завдань:

— розглянути трансформацію фольклорного образу перекотиполя в українській літературі ХІХ ст.;

- виділити рівні трансформації фітоніма «перекотиполе» в літературі зазначеного періоду;
- окреслити емоційно-сміслові навантаження даного образу;
- з'ясувати алюзії з європейською романтичною літературою при вивченні даної проблеми;
- вперше в українському літературознавстві проаналізувати російськомовне оповідання «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка, яке свого часу було вилучено з переліку академічних видань автора.

Методи дослідження: герменевтичний, описовий, цілісно-системний.

Виклад основного матеріалу. Українські романтики були досить активними у застосуванні фольклорного матеріалу. Фольклор став потужним джерелом у створенні глибоких новаторських текстів. В. Погребенник із цього приводу зауважує: «Українське письменство першої половини та середини XIX століття за одне з головних своїх джерел (після об'єктивної дійсності, тлумаченої митцями суб'єктивно, та поряд із сукупною внутрішньолітературною традицією) мало народнопоетичну творчість... Характер зв'язків українського романтизму 20–60-х років минулого століття з фольклором визначався не тільки суб'єктивними письменницькими вподобаннями. Він був «санкціонований» ще й провідними естетичними ідеями доби, зокрема, концепцією фольклору як першооснови національної літератури...» (Погребенник, 2002, с. 6).

У нашому дослідженні акцентуватимемо увагу на інтерпретації фольклорного фітоніма «перекотиполе» у хронологічних рамках XIX ст., поклавши в основу роботи кількарівневу концепцію трансформації даного образу. Зокрема, виділимо такі рівні: прямий (повністю відтворено передачу народного матеріалу про перекотиполе (балада «Покотиполе» А. Метлинського)), вторинний (фабула народної казки про перекотиполе відходить на другий план, домінантними стають інші проблема та ракурс («Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка)), опосередкований (наявна лише згадка про фітонім «перекотиполе», у художньому тексті він несе зовсім інше емоційно-сміслові навантаження (поезія Т. Шевченка, байка Л. Глібова «Перекотиполе»).

Зазвичай народна міфологія трактує перекотиполе як символ «безрідності, бездомності, безпритульності, сирітства, мандрівна доля рослини породжує ставлення до неї як до живого свідка нещастя, пролитої крові і людського горя на землі, це є символом перекинчика, що

не має коріння в рідній землі» (Войтович, 2002). Дослідник Р. Крохмальний зазначає, що ця рослина часто наділяється індикативним семантичним кодом — завдяки своїй рухливості вона «бачить» чимало людських злочинів і здатна засвідчити, вказати на винуватця нещастя, пролитої крові, тяжкого горя на землі» (Крохмальний, 2009, с. 67). Також він підкреслює, що у романтичному тексті фітонім «перекотиполе» часто засвідчує наявність кризової ситуації. (Крохмальний, 2009, с. 67).

В українській народній творчості існує чимало варіантів казок про перекотиполе, яке виступає свідком прихованого злочину та викриває його. Зауважимо, що літературознавець І. Денисюк називає такі казки народними новелами (Денисюк, 1981, с. 15).

Отже, розглянемо детальніше варіації фольклорних оповідей про перекотиполе. За основу візьмемо збірники народних казок, укладені Миколою Зінчуком (Українські народні казки, 2011). Для усіх українських казок про перекотиполе спільною є фабула. Як правило, один герой зазнає кривди від іншого (а це переважно близькі сусіди, приятелі, брати, може, навіть члени подружжя). Конфлікт виникає на ґрунті певної незначної негативної установки (жадоба грошей, бажання ціною вбивства привласнити їх, заздрість, сила гріховного кохання до заміжньої жінки, сприяти вбивству може навіть банальна побутова сварка). Як правило, жертва опиняється у глухому куті, не може постояти за себе та позбавлена сторонньої допомоги. Єдине, що рятує в цей момент, — степова трава, перекотиполе, яке стає свідком злочину, а у кінці твору виводить злочинця на чисту воду. Зазвичай злодій після скоєння гріховного діяння живе спокійним, розміреним життям. Однак раптово, побачивши німого свідка свого злочину, розкажує про свій гріх дружині. У силу свого характеру жінка не може втримати язика за зубами та видає владі свого чоловіка. Той відповідно отримує заслужене покарання. Але не завжди в народних оповідах про перекотиполе гріхом виступає вбивство однієї людини іншою. Буває так, що перекотиполе викриває звичайну побутову крадіжку. Зокрема, в одній такій казці говориться про селянина, який вкрав у пана сіна для своєї корови. Через жінчин язик перекотиполе привело до справжнього крадія.

Зазначимо також, що фольклорний образ перекотиполя має алюзії з європейською романтичною літературою. Зокрема, ця казка співзвучна з легендою про Івікових журавлів, літературну трансформацію якої свого часу зробив у баладі Ф. Шиллер. Джерелом він обрав давню легенду про мандрівку до Коринфа

античного поета Івіка. Сюжет твору розгортається так:

Дав Аполлон йому зарання
Натхненний співорочий дар;
Тепер до Істму на змагання
Із Регіума йшов пісняр
(Шиллер, 2013, с. 105).

Дорога пролягала крізь темний дрімучий ліс, гробову тишу якого час від часу порушували журавлиний крик. Івік поспішав на свято. Раптом серед бору з'явилися розбійники. Герой, смертельно наляканий, кличе на допомогу. Однак, крім птахів у небі, його ніхто не чує. Тоді він у відчай звертається до журавлів:

О журавлі! Коли нізвідки
Нема рятунку, прошу вас,
Мого убивства будьте свідки...
(Шиллер, 2013, с. 106).

У той час у самому розпалі Істмійських ігор пролунав голос одного з глядачів з проханням подивитися на Івікових журавлів. Одразу змінюється пейзаж: темніше небо, над театром пролітає ключ чорнокрилих журавлів. Зі слів, які пролунали, глядачі одразу впізнали вбивцю поета. Злодійв схоплено та жорстоко покарано. Відтоді фраза «Івікові журавлі» усталилася у фольклорі та стала поширеною. Як бачимо, сюжет про вбивство та його викриття за допомогою сторонньої сили зазнав свого поширення як у німецькому, так і в українському романтизмі.

Розглянемо прямий рівень трансформації фольклорного фітоніма «перекотиполе» в українській літературі XIX ст. Зазначимо, що до цієї категорії належать ті твори, у змісті яких повністю відтворено передачу народної оповіді про перекотиполе. Тут, зокрема, виділимо балади А. Муравйова «Перекати-поле» та А. Метлинського «Покотиполе».

Перша літературна спроба прямої трансформації фольклорного образу перекотиполя належить А. Муравйову. У 1827 р. у збірнику «Таврида» він видав баладу «Перекати-поле», де відтворив сюжет про те, як купець, гуляючи степом зі своєю жінкою, побачив перекотиполе, зізнався їй у страшному вбивстві свого господаря. Дружина не стала покривати чоловіка та віддала його у руки правосуддя.

Згодом з'являються балада А. Метлинського «Покотиполе» та російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Перекатиполе». Донедавна у літературознавстві побутувала думка про те, що Г. Квітка-Основ'яненко запозичив

сюжет про перекотиполе у А. Метлинського (Українські поети-романтики, 1987, с. 117). Щоб спростувати цю думку, зазначимо, балада вийшла друком у складі збірки «Думки і пісні та ще дещо» в той самий час, коли Г. Квітка-Основ'яненко написав свій однойменний твір, але ще не надрукував. Стосовно подібності творів, то тут літературознавець Є. Нахлік вносить певні корективи, зауважуючи, що балада А. Метлинського лише «наштотувала — не більше, оскільки характери персонажів і тло, на якому розгортаються події, змальовані прозаїком цілком оригінально» (Нахлік, 1988, с. 52).

Розглянемо більш детально аналіз балади А. Метлинського «Покотиполе». У ній у душі народних віршових традицій автор використовує художній прийом обрамлення. Бачимо це на початку: «Вже на нивах нічого тоді не було, Тільки що покотиполе вітром несло» (Українські поети-романтики, 1987, с. 116) та в кінці: «А по нивах скрізь пусто та пусто було, Покотиполе вітром несло та гуло» (Українські поети-романтики, 1987, с. 117). Оповідь у творі ведеться від імені старого діда, з яким познайомився оповідач восени під час поїздки в село. Старий розпочинає свою розповідь з повчання про те, що не можна нічого переповідати жінкам. Своє повчання він ілюструє життєвим випадком про двох товаришів. Восени вони верталися із заробітків, але один вирішив вбити друга заради привласнення грошей. Скривджений, поранений чоловік почав кликати на допомогу. Однак навколо степ, жодної живої душі. На волення озвався лише вітер, «що в полі блукав, з покотиполем мчався по ниві пустісінській»:

Умираючи, він казав-завіщав,
Щоб од помсти не втік той лихий чоловік...
(Українські поети-романтики, 1987, с. 116).

Про цей злочин ніхто не здогадався. Але одного разу злодій разом зі своєю жінкою опинився в полі на місці вбивства. Чоловікові стало не по собі, він почув дивні крики, як перекотиполе з вітром по полю котилося.

Він іспершу злякався, далі засміявся,
Та й не стерпів — і жінці свій він признався...
(Українські поети-романтики, 1987, с. 117).

Згодом через жінчин язык про вбивство дізналося все село, а чоловіка було покарано. Тут оповідач вдається до рефрену, повторюючи рядок про довгий жіночий язык і ще раз наголошуючи на тому, що вся біда від нього. Далі оповідь уривається. Закінчується балада згаданими початковими рядками про перекотиполе. Аналізуючи баладу А. Метлинського, І. Денисюк зазначає: «А. Метлинський ніяких істотних змін у цей сюжет не вніс. Він лише за-

тримував його в жанрі балади (а може, віршованої новели), виклавши історію поетичним стилем та додавши обрамування, з якого дізнаємось, як виникла ця оповідка. Злочин навіть не засуджується. Ані з народної новели, ані з балади А. Метлинського «Перекотиполе» ми нічого не знаємо про характери злочинця та його жертви. Переживання їх ледь-ледь підкреслено» (Денисюк, 1981, с. 16–17). Інший дослідник Р. Крохмальний при аналізі згаданої легенди зазначає, що А. Метлинський використовує образ фітоніма як когерент з часом минулим, як символ, наділений індикативним кодом (Крохмальний, 2009, с. 68), а сама авторська розповідь у баладі позначена дидактичним кодом, розкриває сакральну єдність людського світу зі світом земним та небесним, здатність єдності протистояти лихому» (Крохмальний, 2009, с. 68).

До вторинного рівня трансформації фольклорного фітоніма «перекотиполе» належать такі твори, у яких фабула народної казки відходить на другий план, проте домінуючим стає інший ракурс. Зокрема, тут варто виділити російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Перекотиполе», де провідною стає не так сама оповідь, як психологічна проблема злочину.

Якщо порівнювати баладу про перекотиполе А. Метлинського та однойменне російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка, то, на нашу думку, Квітка написав новий цілком оригінальний твір. Фольклорна фабула про свідчення перекотиполя про вбивство є досить простою. Однак письменникові вдалося її перетворити, ускладнити. Він увів перипетії сюжетних ліній, психологічний аналіз, використав позасюжетні елементи, презентував розширену характеристику головних образів. З цього приводу літературознавець І. Денисюк зауважує: «З інших позицій виходить Квітка-Основ'яненко. Сутність «літературної теми», що розгортається у фольклорному сюжеті, — це психологія злочину» (Денисюк, 1981, с. 18).

Загальновідомим є той факт, що Г. Квітка-Основ'яненко створив два оповідання про перекотиполе: російськомовне та україномовне. Перше було надруковане у 1840 р., інше — україномовне — видане трьома роками пізніше. Варто зазначити, що російськомовне оповідання «Перекотиполе» Г. Квітки-Основ'яненка на сто вісімдесят років було вилучене з літератури, тому в літературознавстві й донині ніхто його не висвітлював і мало хто з українських читачів був із ним ознайомлений.

Обидва твори Г. Квітки-Основ'яненка попри те, що мають спільну фабулу, образну систему, все ж таки різняться між собою. Для україно-

мовного тексту «Перекотиполе» властиве використання народнопоетичних мотивів. Тон художньої розповіді нагадує оповідь простої сільської людини, присутні ознаки усно-розмовного стилю, відверта та щира тональність, використання просторічної лексики, емоційних вигуків, прислів'їв, приказок. У читача одразу складається враження, що звичайний селянин яскраво, жваво, правдоподібно розказує своїм співрозмовникам про неординарний життєвий випадок.

Натомість російськомовний текст «Перекотиполя» має вигляд статичної, детальної, розлогої розповіді. Оповідач ніби перебуває на певній дистанції з читачем. Його оповідь більш моралізаторська. У тексті використано складні синтаксичні конструкції, переважає книжний стиль, незначна кількість емоційних вигуків, прислів'їв і приказок, здебільшого тон розповіді серйозний, позбавлений ознак гумору та жартівливості.

Порівняно з україномовним твором у російськомовному більше уваги приділяється позасюжетним елементам, більш детально відтворено пейзаж, авторські моралізаторські коментарі є значно розлогішими.

Розглянемо докладніше російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка, в основу якого покладено сюжет народної казки про перекотиполе. Проте порівняно з народними казками, а також однойменною баладою А. Метлинського цьому твору притаманні певні особливості. По-перше, відсутній образ язикатої жінки, по-друге, вбивство відбувається не заради наживи, а через особистий страх злочинця бути викритим, по-третє, помітні відмінності в образній системі персонажів. Так, в оповіданні представлено двох абсолютно полярних персонажів, авторська оцінка яких значно відрізняється від суспільної. Цілком позитивний, на перший погляд, персонаж Денис стає враз негативним, а зовсім непримітний Трохим проявляє свої найкращі людські якості, постає у всій своїй величчї доброти та милосердя. Через страх бути викритим в усіх своїх махінаціях Денис вдається до вбивства Трохима. Єдиним свідком стає степова трава перекотиполе. Саме завдяки рослині торжествує правосуддя, а вбивця несе довічне покарання.

Охарактеризуємо фольклорний образ перекотиполя в російськомовному оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка, де даний фітонім поданий у розв'язці твору, тоді як в україномовному варіанті з'являється в кульмінаційній частині.

Так, перекотиполе в російськомовному творі Г. Квітки-Основ'яненка має певне смислове навантаження. Перша згадка про нього присут-

ня у розмові Дениса із сільськими парубками. Коли його призначили бути понятим, хлопці мимохіть почали жартувати, натякаючи на те, що в полі немає ніяких свідків вбивства, хіба що дерева щось можуть сказати. На це Денис їм відповів: «Так есть трава, бурьян, перекотиполе» (Квитка-Основьяненко, 2019). Далі автор подає коментар до поведінки Дениса, де натякає, що саме згадка про перекотиполе бентежить героя: «Никто не заметил, что он едва мог выговорить последнее слово; и как ни хохотали товарищи с шутики его, но Денис, против воли и привычки, смеясь, поспешил отойти от них» (Квитка-Основьяненко, 2019). Згодом Денис бачить перекотиполе в руках померлого під час упізнання. Справник наказав йому взяти перекотиполе та віддати як речовий доказ. Тут автор майстерно відтворює емоції Дениса: «посмотрел, вздрогнул всем телом, стер в руке, бросил далеко от себя, стал как вкопанный» (Квитка-Основьяненко, 2019). Перекотиполе викликає в нього жажливі спогоди про свій злочин, тому, сам того не бажаючи, він видає себе: «Это... это ничего, ваше благородие!.. это... так — бурьян! — говорил Денис, дрожа и бледнея» (Квитка-Основьяненко, 2019). У цьому епізоді вбачаємо художню майстерність Г. Квітки-Основ'яненка в плані передачі емоцій: коротко, лаконічно, за допомогою обірваності, емоційних вигуків передано почуття страху. Далі Денис говорить: «Бурьян, трава... как его зарезали, так он... схватил рукою перекотипо... — и смешался Денис совсем» (Квитка-Основьяненко, 2019). Така реакція здивувала справника, він помітив, що перекотиполе викликає в підозрюваного страх. Тоді він наказав підносити траву до обличчя Дениса, а сам слідкував за реакцією: «Денис побледнеет, задрожит, собьется в словах, наконец запутавшись и сбившись во всем, был изобличен решительно и понуждаем от исправника, вздохнув, перекрестился и начал говорить: — Грешен Богу, государю и вам, добрые люди! Не одно это мое дело...» (Квитка-Основьяненко, 2019). Таким чином Денис розкрив свій злочин і зізнався у гріхах.

Отже, перекотиполе виступає індикатором совісті злочинця. Це немов клубок його гріховних діянь. Зауважимо, що символічний образ клубка з'являється на початку твору: «Тут все явиться, все откроется, по пословице: "по ниточке дойду и до клубочка"» (Квитка-Основьяненко, 2019), — та у кінці, де він постає у вигляді сухої трави.

На опосередкованому рівні трансформації фольклорний фітонім «перекотиполе» має зовсім інше емоційно-сміслову навантаження,

у таких творах присутня лише згадка про нього. У цьому контексті розглянемо поезію Т. Шевченка та байку Л. Глібова «Перекотиполе».

У поезії Т. Шевченка образ перекотиполя набуває зовсім іншої семантики. Зокрема, у поемі «Мар'яна-черниця» фітонім «перекотиполе» втілює образ людини із непростю життєвою долею:

Вітер в гаї нагинає
Лозу і тополю,
Лама дуба, котить полем
Перекотиполе...
Так і доля: того лама,
Того нагинає;
Мене котить, а де спинить,
І сама не знає —
У якому краю мене заховать...

(Шевченко, 2003, с. 192).

Тут, за слушним зауваженням Р. Крохмального, «фітонім як образ кризової ситуації у внутрішньому світі людини, мінливості її долі, символ постлетальної трансферності» (Крохмальний, 2009, с. 67). Як бачимо, у наведеному уривку перекотиполе постає образом безпритульства, бездомності. В іншому своєму творі «Ми восени такі похожі» Т. Шевченко інтерпретує цей образ як символ самотності, сирітської долі:

А по долині, по роздоллі
Із степу перекотиполе
Рудим ягнятком біжить
До річечки собі напитись.
А річечка його взяла
Та в Дніпр широкий понесла,
А Дніпр у море, на край світа
Билину море покотило
Та й кинуло на чужині

(Шевченко, 2003, с. 106).

Символом бездоленості перекотиполе постає в однойменній байці Л. Глібова (1891). Байкар подає своє авторське тлумачення образу даного фітоніма, акцентуючи увагу передусім на аспекті безрідності. У тексті байки автор порушує філософське питання буття: змиритися зі своїм існуванням або боротися з вірою у краще. Сюжет твору полягає у відтворенні мандрів Перекотиполя, його пошуків кращої долі. Тут степова трава уособлює людину-блукача, мандрівника, життя якого постійно шматує горе. Насміхається чужа доля, надія, а море постійно закидає в долину. У тексті використано функціональні образи страху, лиха, горя, чужої долі. Образну систему також увиразнює Чорний ворон, який нагнітає обстановку та кря-

че про потребу порятунку своєї власної долі. Закінчується байка дидактичним висновком: зверненням старого покоління до молоді з повчанням про те, що треба жалітися не на свою долю, а на дурну волю.

Висновки. Отже, трансформація фольклорного образу перекотиполя в українській літературі XIX ст. відбувається в таких жанрових формах, як балада (А. Метлинський), оповідання (Г. Квітка-Основ'яненко), поема, вірш (Т. Шевченко), байка (Л. Глібов).

У нашому дослідженні виділено такі рівні трансформації фольклорного фітоніма «перекотиполе» в літературі зазначеного періоду: прямий, вторинний, опосередкований.

У статті окреслено також емоційно-сміслове навантаження фольклорного фітоніма «перекотиполе» у структурі художнього тексту, а саме: він виступає у ролі німого свідка вбивства (народні казки про перекотиполе, балада «Покотиполе» А. Метлинського, «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка), є символом самотності, сирітської долі (поезія Т. Шевченка), втілює образ безрідності та відчуженості (байка Л. Глібова «Перекотиполе»).

Цінним також є те, що у дослідженні вперше проаналізовано російськомовне оповідання «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка, яке свого часу не перевидавалося і взагалі було вилучено з переліку академічних видань автора.

ДЖЕРЕЛА

1. Войтович, М. (2002). *Українська міфологія*. Либідь.
2. Давидюк, В. (1992). *Українська міфологічна легенда*. Світ.
3. Денисюк, І. (1981). *Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.* Київ.
4. Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Femina.
5. Зінчук, М. (упоряд.), (2011). *Українські народні казки. Книга 34. Казки Наддніпрянищини*. Вишніця: Черемош.
6. Квітка-Основ'яненко, Г. *Малороссийская проза*. https://chtyvo.org.ua/authors/KvitkaOsnovianenko/Malorossyiskaia_proza_zbirka_ros/
7. Крохмальний, Р. (2009). Фольклорний фітонім як символ трансферності та когерентності художнього образу. *Міфологія і фольклор*, 12, 60–71.
8. Марків, Р. (2013). *Фольклор і література: форма діалогу: фольклоризм в українській літературі кінця XIX — початку XX століття*. ПАІС.
9. Нахлік, Є. (1988). *Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст.* Наукова думка.
10. Погребенник, В. (2002). *Фольклоризм української поезії (остання третина XIX — перші десятиліття XX століття)*. Юніверс.
11. *Українські поети-романтики* (1987). Наукова думка.
12. Шевченко, Т. (2003). *Зібрання творів: у 6 т.: Поезія. Т. 1. 1837–1847*. Наукова думка.
13. Шевченко, Т. (2003). *Зібрання творів: у 6 т.: Поезія. Т. 2. 1847–1861*. Наукова думка.
14. Шіллер, Ф. (2013). *Лірика. Драма*. Фоліо.

REFERENCES

1. Davydiuk, V. (1992). *Ukrainska mifolohichna lehenda* [Ukrainian Mythological Legend]. Svit [in Ukrainian].
2. Denysiuk, I. (1981). *Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX — poch. XX st.* [Development of Ukrainian short prose of the 19th — early 20th century]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Femina [in Ukrainian].
4. Kvitka-Osnovianenko Hryhoryi. *Malorossiskaia proza* [Little Russian Prose]. [in Ukrainian]. https://chtyvo.org.ua/authors/KvitkaOsnovianenko/Malorossyiskaia_proza_zbirka_ros/
5. Krokhmalnyi, R. (2009). Folklornyi fitonim yak symbol transfornosti ta korehntnosti khudozhnioho obrazu [Folklore Phytonym as a Symbol of Transfer and Coherence of the Artistic Image]. *Mifolohiia i folklor*, 12, 60–71 [in Ukrainian].
6. Markiv, R. (2013). *Folklor i literatura: forma dialohu: folkloryzm v ukrainskii literaturi kintsia XIX — pochatku XX stolittia* [Folklore and Literature: a Form of Dialogue: Folklore in Ukrainian Literature of the late 19th — early 20th century]. PAIS [in Ukrainian].
7. Nakhlik, Ye. (1988). *Ukrainska romantychna proza 20—60-kh rokiv XIX st.* [Ukrainian Romantic Prose of the 20s—60s of the 19th century]. Naukova dumka [in Ukrainian].

8. Pohrebennyk, V. (2002). *Folkloryzm ukrainskoi poezii (ostannia tretyna — pershi desiatylittia XX stolittia)*. [Folklore of Ukrainian Poetry (the last third of the 19th — the first decades of the 20th century)]. Yunivers [in Ukrainian].
9. Shevchenko, T. (2003). *Zibrannia tvoriv u 6 tomakh: Poeziia. Tom 1. 1837–1847* [Collection of Works in 6 volumes: Poetry. Vol. 1. 1837–1847]. Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Shevchenko, T. (2003). *Zibrannia tvoriv u 6 tomakh: Poeziia. Tom 2. 1847–1861* [Collection of Works in 6 volumes: Poetry, Vol. 2. 1847–1861]. Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Shiller, F. (2013). *Liryka. Drama*. [Lyrics. Drama]. Folio [in Ukrainian].
12. *Ukrainski poety-romantyky*. (1987). [Ukrainian Romantic Poets]. Naukova dumka [in Ukrainian].
13. Voitovych, M. (2002). *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian Mythology]. Lybid [in Ukrainian].
14. Zinchuk, Mykola (2001). *Ukrainski narodni kazky. Knyha 34. Kazky Naddniprianshchyny* [Ukrainian Folk Tales. Book 34. Tales of the Dnieper Region]. Vyzhnytsia, Cheremosh [in Ukrainian].

Iryna Terekhova

ORCID ID 0000-0002-5630-5175

e-mail: lakshinska@gmail.com

CREATIVE INTERPRETATION OF THE FOLKLORE PHYTONYM «PEREKOTYPOLE» IN THE UKRAINIAN LITERATURE OF THE 19th CENTURY

The relevance of this scientific statistic will begin before we start, as the Ukrainian literature of the 19th century will require more detailed reassessment. We are very important in the development of folklore warehouse, some of the folklore itself has become an unacceptable dzherel for the establishment of the actualization of artistic themes and images that were given to the dobies. Folklore images were found in the folk culture and integrated in the creative palette of Ukrainian writing. After the hour of writing robots, a hermeneutic, descriptive, systemic and systematic method of reading has been obtained. This article is devoted to the problem of creative interpretation of the folk phytonym «perekotypole» on the basis of works of Ukrainian literature of the 19th century, in particular the article considers the ballad «Perekotypole» by A. Metlinsky, the Russian-language story «Perekatipole» by H. Kvitka-Osnovianenko, poem «Mariana, the Nun» and «We are so Similar in Autumn» by T. Shevchenko, fable «Perekotypole» by L. Hlibov. Allusions to European romantic literature have also been identified in the study of the creative interpretation of the folklore image of the perekotypol. In the course of research it is proved that the folk tale about perekotypole is consonant with F. Schiller's ballad «Ivik's Cranes». Both works show that both the steppe plant and the cranes in the sky can be silent witnesses to the ruthless violent death of a person, and in the end they help solve the murder and help punish the thief. Among all the works analysed in the article, it is worth noting the Russian-language story «Perekatipole» by H. Kvitka-Osnovianenko, which at one time was not republished at all and was removed from the list of the author's academic publication. The study highlights the levels of transformation of the folk image of the «perekotypole» in various literary genres of Ukrainian literature of the 19th century: direct, secondary, and indirect. The emotional and semantic load of the folk phytonym «perekotypole» in the artistic texts of the mentioned period is also determined. This image in the structure of the literary text serves as a silent witness to the murder (folk tales about «Perekotypole», the ballad «Perekotypole» by A. Metlinsky, «Perekatipole» by H. Kvitka-Osnovianenko), symbolises the state of loneliness, orphan destiny (poetry of T. Shevchenko), embodies the image of barrenness and alienation (L. Hlibov's fable «Perekotypole»). The study is promising in terms of further study of Ukrainian literature of the 19th century, its links with folklore, as well as with the European literature of Romanticism.

Key words: prose, romanticism, phytonym, folklore, image, motive, perekotypole.

Стаття надійшла до редакції 07.04.2021

Прийнято до друку 08.05.2021

Трофименко Анастасія,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-8424-7518

e-mail: a.trofymenko.asp@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.9>**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ**

Стаття присвячена дослідженню жанрових особливостей літератури жахів, її сюжетних матриць і принципів моделювання художньої картини світу. У статті охарактеризовано жанротвірні елементи, що стали основою для систематизації жанрового складу літератури жахів. Особливу увагу приділено типології персонажів, специфіці організації художнього часу і простору, а також особливостям емоційного впливу на читача як одному з провідних принципів жанрової класифікації цього ґатунку художньої літератури. Адже значна частина тексту творів репрезентантів літератури жахів відведена конструюванню художнього простору та часу задля введення реципієнта у певне коло компонентів впливу емоційного стану під час прочитання, тобто досягнення мети літератури жахів, а саме: щоб налякати читача. Велике значення автори надають моделюванню персонажів як жанротвірних складників. У статті охарактеризовано набір стандартизованих елементів та атрибутів опису зовнішності та характеру персонажів, які допомагають створювати «горизонт очікуваного» для сприйняття читачем, а також сприяють диференціації жанру усередині класифікації літератури жахів. Визначення жанрових різновидів цього ґатунку художньої літератури виявляє чітку зумовленість специфікою рецепції, орієнтованістю авторських інтенцій на створення певного психологічного ефекту. Усталені художні константи, що виявляють досить високий рівень варіативності, слугують для авторів образною й сюжетною матрицею, яка забезпечує «пізнаваність» жанру, адресованого певній читацькій аудиторії.

Ключові слова: горор, література жахів, константа, художня площина, хронотоп (часо-простір), локус, рецептивність.

Постановка проблеми. Еволюція літератури жахів досить складна. По-перше, термін «література жахів» з'являється набагато пізніше, ніж ґатунок такої літератури, який включає в себе цілий корпус творів, об'єднаних спільною жанровою матрицею. Брак однієї загальної назви для них спричинив плутанину в розмежуванні жанрово-видових дефініцій.

По-друге, є проблема термінологічної впорядкованості, зумовлена специфікою перекладу термінів, які складають відповідний понятійний апарат. Зокрема, у світовому літературознавстві використовується термін *horror literature* (Н. Керрол, 1920) на позначення цілого виду літератури жахів, який включає в себе кластер жанрів готичної літератури незалежно від особливостей художньої форми. Проте для вітчизняного літературознавства близькими є терміни «чорний роман» / *le roman noir* (М. Бахтін) та «готичний роман» / *gothic romance* (Ю. Лотман).

По-третє, актуальною залишається проблема класифікації літератури жахів на основі різ-

них критеріїв, що охоплюють безліч варіацій, серед яких виокремлюємо такі підходи:

1) рецептивні, згідно з якими система жанрів ґрунтується не на диференціації сюжетів, а на понятті «художній жах» (*art horror*) (М. Саммерс, Г. Лавкрафт, Н. Керол, Е. Біркхед, І. Огнева, О. Матвієнко);

2) типологічні, за якими жанрові різновиди класифікуються за кількістю та домінуванням жанротвірних елементів (М. Бахтін, Ю. Лотман, О. Григор'єва, Т. Денисова, О. Білоус, Н. Колядко, М. Ладигін).

На нашу думку, поєднання рецептивного і типологічного чинників може бути підставою для створення нової класифікації різновидів літератури жахів. «Звісно, не можна очікувати, що розповіді про жахи будуть точно відповідати якійсь одній теоретичній моделі» (Г. Лавкрафт).

Аналіз досліджень засвідчує, що проблема диференціації та розробки унормованої класифікації різновидів літератури жахів залишається актуальною для багатьох світових та вітчизняних

літературознавців, а саме: Е. Біркхеда, В. Кросса, М. Кілгура, Д. Варми, М. Седліра, М. Саммерса, Л. Фідлера, Ф. Боттінга, Л. Буелла, Г. Лавкрафта, Н. Керола, Т. Стівун, Н. Висоцької, Ю. Крістєвої, Д. Пантер, Д. Стринаті, Цв. Тодорова, Ф. Френка, Т. Хеллер, О. Артем'єва, Е. Жаринова, Т. Тимошенкова, О. Білоус, Т. Денисова, Н. Колядко, М. Ладигіна та багатьох ін. Але це не спричинило появи єдиної класифікації, натомість створило безліч варіативних класифікацій, які пропонують різні моделі такої літератури.

Метою дослідження є визначення комплексу усталених ознак — жанротвірних елементів літератури жахів.

Окреслена мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

- 1) виявити фактори, що визначають емоційний стан читача;
- 2) охарактеризувати основні жанротвірні складові літератури жахів;
- 3) окреслити коло типових персонажів літератури жахів;
- 4) виявити провідні принципи формування художньої картини світу й простежити їхній зв'язок з жанровою своєрідністю літератури жахів.

Проаналізувавши значний пласт художніх текстів світової літератури, спираючись на теоретичні студії, присвячені поетологічним особливостям літератури жахів, можемо виокремити такі жанротвірні складники, як: персонаж, простір, атмосфера, хронотоп.

Персонаж. Умовно персонажів літератури жахів можна поділити на антагоністів та протагоністів, які виконують сюжетотвірну функцію. Це найзагальніша і далеко не єдина класифікація персонажів. Одним з найбільш промовистих видів композиційного зв'язку є групування персонажів. Кожна група персонажів має свою специфічну атрибутику, виконує своєрідну функцію та має властиві їй характери/архетипи. Такий набір стандартизованих елементів створює «горизонт очікуваного» для сприйняття читачем, а також диференціює види усередині кластеру літератури жахів.

Дослідниця О. Вовк у статті «Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів» окреслює персонажів за допомогою лаконічного визначення «*нетривіальний образ героя*». Така дефініція передбачає ототожнення читача з персонажем, однак не враховує стереотипні характери та зовнішність самих персонажів. Як зауважує О. Вовк, під це визначення підпадають такі типи персонажів:

- а) ті, що відчувають жах, їхньою особливістю є яскраво переданий емоційний стан;

- б) ті, що лякають. Характеристика героя може бути прямою і непрямю.

Першу групу вирізняє яскравий опис зовнішності; особлива увага приділяється змалюванню фізичних вад, потворності та неприродної анатомії. Непряма характеристика здійснюється за допомогою безпосереднього зображення вчинків та поведінки героя, його портрету автор при цьому зазвичай не приділяє уваги. Почуття жаху викликає в цьому випадку детальний опис сцен убивства, насильства, девіантної поведінки тощо.

Враховуючи провідні тези цитованої розвідки та результати власних досліджень, виокремимо відповідні групи персонажів.

Протагоністи — головні персонажі творів, які найчастіше опиняються в центрі сюжету не за своєї ініціативи, а стають заручниками ситуації; загроза життю дає їм можливість діяти, відходячи від чинних соціальних норм. За С. Кінгом, спеціально сконструйовані у творі умови повинні сприяти динамізації сюжету та трансформації персонажів-протагоністів. Такі умови, за С. Кінгом, дають змогу читачеві виправдати дії протагоніста, що суперечать усім соціальним нормам, а також дозволяють письменнику створювати все більшу варіативність умов, орієнтуючись на читацький масовий попит. Трансформаційний вплив екстраординарних умов на персонажа полягає в тому, що останній поступово здійснює перехід від персонажа-жертви до персонажа-борця. Можливі й більш радикальні трансформації персонажа-протагоніста в антагоніста. Наприклад, Рюдзі Такаяма, головний протагоніст серії романів «Дзвінок» Кодзі Судзукі, у третій книзі «Дзвінок. Спираль» трансформується у допельгангера Каору Футамі. Процес трансформацій найчастіше постає основним динамізатором розвитку сюжету твору, підтверджуючи мутаційний характер персонажів літератури жахів.

Протагоністи є інтуїтами, що робить їх непересічними та підходящими для містичних подій та надприродних явищ. Ця їхня риса є даниною романтичній традиції, з якої й починається відлік історії літератури жахів. Така група персонажів характеризується докладно виписаною емоційною сферою (яскравим змалюванням як зовнішньої поведінки, так і внутрішніх переживань). Особлива увага традиційно приділяється тембру голосу та відтворенню емоційних реакцій (вербальних, вигуків), що підсилює загальний ефект нагнітання похмурої атмосфери.

Опис зовнішніх прикмет найчастіше обмежується певною схематичністю, що дає можливість умовно приміряти цей персонаж на себе під час прочитання твору. Тобто про-

тагоністи — це персонажі-маски, які можуть трансформуватися і навіть переходити у власну протилежність. Узагальнюючи типи персонажів-протагоністів, можна запропонувати таку їх класифікацію:

а) *персонаж-жертва*. Це аутсайтери, які відзначаються герметичністю й відстороненістю від соціуму, поглинуті власними страхами. Персонаж-жертва сформувався завдяки романтичній традиції. Саме у готичних романах класичним персонажем стає хворобливий принц, лицар, що є заручником містичних обставин, слабка дівчина, яку переслідує привид або інфернальне створіння, а також ті, хто спокутує власні гріхи.

Фізично такі персонажі є слабкими та емоційно вразливими. Найчастіше це персони, наділені певним набором сформованих принципів, яких вони змушені будуть позбутися, опинившись у ситуації боротьби за власне виживання. Зв'язок із романтичною традицією простежується і в тому, що персонажі-жертви постають як аутсайтери, протиставлені своєму оточенню.

Наприклад, у творі «Склеп» Г. Лавкрафта головний герой так репрезентує себе: «Мене звуть Джервас Дадлі, іще з раннього дитинства я був мрійником і фантазером. Моє матеріальне становище було набагато вище за життєву необхідність, а сам я був геть далекий від звичних для мого оточення занять і розваг і завжди мешкав у вимірах за межами видимого світу» [13, с. 10].

На цьому прикладі ми бачимо, як вдало Г. Лавкрафт використовує архетипний для літератури жахів образ головного персонажа. Персона наділена рисами романтичного героя, але, враховуючи час написання твору, ми спостерігаємо за процесом її еволюційної трансформації. Хворобливий принц перетворюється на мрійливого багатія, обтяженого вагою власних статків.

Групі персонажів-жертв найбільше підходить психологічний портрет людини-невротика, фантазії якої тісно переплетені з об'єктивною реальністю, змодельованою у творі. Знову повертаючись до попереднього прикладу, ми спостерігаємо, як описаний автором надприродний досвід головного героя насправді співвідноситься не з реальним світом, а лише з уявою персонажа. «Мій батько, а він часто навідував мене, каже, що я ніколи не заходив у ті замкнені ланцюгами двері, і божиться, що він оглянув іржавий замок і що його вже років п'ять ніхто не чіпав» [13, с. 10].

На відміну від персонажів-борців, персонажі-жертви не прагнуть іти проти обставин,

що склалися, навпаки, вони постають у ролі заручників обставин. «У мене не було жодних доказів проти цих тверджень, бо ключ від замка зник з моєї шиї під час боротьби тієї жахливої ночі», — говорить протагоніст-жертва Джарвіс Дадлі [13, с. 10]. Найчастіше трансформації персонажа-жертви і його перетворенню на персонажа-борця передують його пасивність, а часом і невіра в існування надприродних сил.

Наприклад, у творі Г. Лавкрафта «Дагон» головний герой оповіді залишається не названим і позбавленим портретних характеристик. Уся увага автора перенесена на опис саме інфернального досвіду оповідача. «Я пишу це у стані крайнього душевного сум'яття, бо цієї ночі збираюся відійти у небуття. <...> Нарешті, відчувши себе вільним у відкритому морі, я виявив, що не маю поняття про те, де перебуваю. <...> Тоді зненацька я побачив його <...> Гігантське, поліфемоподібне і гидомирне, воно, як потвора з нічних жахів... велетенські лускаті руки... Мабуть, тоді я збожеволів» [13].

На початку твору «Бігун» С. Кінга головний герой Бен Річардс стає заручником ситуації. Його однорічна донька хвора, але соціальний статус Бена не дає йому змоги отримати необхідні ліки, що й стає причиною його участі у грі на виживання з мінімальними шансами на перемогу. Соціальний статус тут є трансформованим мотивом родового прокляття, характерним для горор-творів. Автор моделює ситуацію граничного емоційного і фізичного напруження, вдаючись до мотиву полювання і втечі від переслідувачів. Водночас очевидно є сюжетна модель ініціації, яка містить трансформовані константи, характерні для архаїчних ініціацій (просторовий образ кварталу бідняків, що відповідає символічній печері, де відбувається трансформація персонажа);

б) *персонаж-борець*. Це аутсайдер, відкинутий соціумом. До цього типу персонажів належать ченці, інквізитори, демоноборці, мисливці на вампірів, відьмаки тощо. Ця група персонажів менш вразлива психологічно та більш обдарована фізичною витримкою і здатністю до спротиву, боротьби за виживання. На відміну від персонажів-жертв, борці самі моделюють певну екстраординарну ситуацію. Саме через це найчастіше «умовний чернець» підписує угоду з дияволом або шукає шляхи боротьби із нечистим. Ця група персонажів є даниною середньовічному образу лицаря, борця за справедливість, водночас вона містить алюзії на діяльність інквізиції, мотиви Божого суду. Так само як і жертви, борці є інтуїтами, сприйнятливими до містичних подій. Наприклад, у творі Д. Харкнесс «Відкриття відьом» головна герої-

ня — відьма виконує роль протагоніста-борця, що прагне зберегти власне життя й відновити справедливість щодо Іншого, в цьому випадку — носіїв надприродних здібностей;

в) *інфернальне створіння — жертва*. Найчастіше це персонажі, які за своєю природою є породженням мстивого зла, продуктом експериментів тощо. Ці персонажі не належать самі собі, не відповідають за власну долю. Та хоч за зовнішнім описом вони співвідносні з інфернальними персонажами, психологічно постають інваріантами персонажів-жертв. Ця група позбавлена власних сформованих принципів, найчастіше ці постаті змальовані як персони, що стоять на умовному роздоріжжі між добром і злом, але одночасно позбавлені можливості вибору або диференціації. Їх також можна віднести до групи «майже людина» або «недолюдина», яка за будь-яку ціну прагне знайти своє місце в ієрархії життя. Ці образи формують велику галерею Інших, порушуючи низку важливих проблем, пов'язаних із адаптацією до соціуму індивідів, які в силу різних причин відрізняються від більшості. Монстр з роману М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» є типовим представником інфернального персонажа, який постає в ролі жертви. Тілесно монстр Франкенштейна не є цілісною істотою, оскільки, зібраний зі шматків різних людей, він позбавлений власного імені, на чому неодноразово наголошує авторка. Єдине, що М. Шеллі описує як стійку рису характеру цього персонажа, — це його жага до самовизначення, прагнення знайти відповідь на питання «Навіщо мене було створено?».

Антагоністи — центральні персонажі творів, які уособлюють страх і загрозу (монстри, вампіри, перевертні, привиди тощо), постають персоніфікованим злом. Поява антагоністів у літературі жахів засвідчує її зв'язок з фольклором, що виявляє етнічну своєрідність демонологічних образів, середньовічної традицією, позначеною християнськими мотивами, а також художнім дискурсом *Danse Macabre*¹, для якого характерна естетизація смерті (своєрідна реакція на численні епідемії в історії Європи).

Персонажі-медіуми (медіатори) — периферійні персонажі творів, які уособлюють тонку межу між двома світами, є уродженцями одно-

го зі світів, але не належать жодному. Їх функція — переносити головних героїв в інший світ або підштовхувати їх до вибору.

Ця група персонажів складається з двох підгруп:

— антропоморфні (ворожки, ляльки-автомати, козаки-характерники, привиди, носії надприродних сил, найчастіше пов'язаних з екстрасенсорикою);

— зооморфні (кінь, птах, кіт, які виконують функцію провідника у потойбіччя).

Перехідні персонажі — найнестійкіша група персонажів, які перебувають на етапі вибору власної ролі у творі. Найчастіше вони є заручниками обставин або переживають процес болісної самоідентифікації, вперше виявляючи власну волю (слуги, які грають роль виконавця доручень антагоніста; інфернальні створіння або аутсайтери, відкинуті соціумом).

Простір. Важливим жанротвірним складником творів, які репрезентують літературу жахів, є локус — певний обмежений простір, у якому розгортаються події твору (визначення Ю. Лотмана). У статтях, присвячених дослідженню семіотики художнього простору, науковець відзначає тісний взаємозв'язок певного простору із героєм твору. За Ю. Лотманом, локус є функціональним полем, за яким закріплені персонажі художнього твору. Простір, де відбуваються події, відіграє визначальну роль не тільки у розвитку сюжету, але й у створенні відповідної атмосфери, що становить важливу ознаку творів жанру горор. Локус, наділений символічним значенням, часто відіграє у сюжетній структурі твору роль «точки трансформації» персонажа, активатора процесу ініціації. За Юнгом, місцем трансформацій найчастіше є умовна печера.

Наприклад, у творі О. Уайлда «Кентервільський привид» саме у момент потрапляння у готичний будинок художнє тло починає змінюватися за допомогою надприродного, яке набуває активних проявів лише за умови присутності дівчинки, — ще одна характерна риса літератури жахів, яка своїм корінням сягає середньовічних уявлень про постать дитини як проміжної ланки між реальним та ірреальним світами. Також можемо пригадати роман С. Кінга «Сяйво», де герметичний локус готелю, що буквально відрізаний від міста снігом високо в горах, починає трансформувати Джека Торенса. Кінг підкреслює вплив локусу на зміни у психологічному стані персонажа. У романі вітчизняного автора М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» лише Марк та його подруга, скориставшись ліфтом та ритуалом, пов'язаним із ним, можуть переміститись у метафізичний простір.

¹ Танець смерті (грец. Χορός τοῦ Θανάτου, латин. Mortis Saltatio, нім. Totentanz, англ. Dance of Death, ісп. Danza de la muerte), Макабр (галл. від фр. Danse macabre, італ. Danza macabra) — алегоричний сюжет живопису і словесності Середньовіччя, що являє собою один з варіантів європейської іконографії.

Локуси літератури жахів можна ідентифікувати як герметичні або ж відкриті.

Герметичний локус. Найчастіше протагоніст потрапляє сюди, переходячи умовний поріг, що стає пунктом неповернення. Типовими прикладами герметичного локусу є готичний замок, печера, моторошний дім, квартира, місто, підвал, горище, церква, готель, покинутий будинок тощо. Сюжетна модель фатального проникнення персонажа в інфернальний замкнений простір, надзвичайно продуктивна в сучасному горорі, бере свій початок від романтичних художніх матриць. Наприклад, у творі М. Гоголя «Вій» головний персонаж переступає умовний поріг у момент зустрічі з відьмою в полі. Одразу після цієї сцени стан Хоми Брута стає близьким до марення чи афекту. У художній структурі твору задіяно хронотоп лабіринту (блукання Хоми навколо церкви та постійне повернення до місця, з якого він почав). Центральні ж події твору перенесені автором у церкву, що постає як герметичний простір, який притягує персонажа і не дає йому змоги вирватися з поля свого тяжіння. Подібні образні матриці зустрічаємо у романі Р. Блоха «Психо». Роль герметичного локусу відіграє готель, у якому проводить усе своє життя антагоніст Норман Бейтс. Маніакальні нахили персонажа зумовлені його ізоляцією від соціуму.

Відкритий простір. Найчастіше у творах із таким топосом персонажі постійно подорожують (М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей»). Автор не обмежує героїв у пересуванні. Наприклад, у традиції романтизму такими «відкритими місцями» є цвинтар, покинуте місто, старі парки, пустирі, села тощо. Н. Гейман у творі «Історія із цвинтарем» переносить події твору саме на цвинтар. Романтичний за своїм походженням топос перетворюється тут на особливе функціональне поле, яке відповідає жанру химерної казки. Це функціональне поле входить у взаємодію виключно із головним персонажем твору. Нік Оуенс, наділений почесним званням громадянина цвинтаря, у його межах трансформується у проміжну форму між «живою дитиною» та «інфернальним привидом». Це увиразнено саме в описах появи екстраординарних сил хлопчика у момент перебування у полі цвинтаря. Щойно він покидає цей простір, ці сили його залишають. Тобто у даному прикладі функціональне поле топосу цвинтаря наділяє персонажа екстраординарними здібностями.

Атмосферність. У творах жанру горор переважає похмура колористика, покликана емоційно вплинути на читача, навіяти широкий спектр почуттів — від тривоги і смутку до жаху. За Г. Волполом, кожен епізод покликаний дедалі більше динамізувати розгортання сюжету,

зумовлювати зростання напруги від початку твору до фіналу. «Жах — головний інструмент автора», — пише Горацій Волпол у передмові до роману «Замок Отранто» [6].

Для посилення почуття страху автори під час моделювання художнього простору застосовують похмурі кольори і тони, наприклад, змальовуючи сутінки, тіні дерев, захід сонця, ніч і відблиск місяця. Гнітюча атмосфера посилюється описами предметів, які мають символічне значення (ключів, зброї, мітел, дивних корчів, очерету на воді, павутиння, зламаних гілок тощо). Колористика літератури жахів несе особливе семантичне навантаження через символічні значення, які вона генерує. Найбільш уживаними в кольоровій гамі цього ґатунку художньої прози постають чорний (символізує смерть, жах, безнадію; є прямою відсилкою до темної пори доби); червоний (асоціюється з кров'ю, стражданням, іноді постає алюзією на пекельний вогонь); фіолетовий (традиційно пов'язаний з божівіллям, часто стає промовистим елементом одягу персонажів-антагоністів).

Надприродне. Література жахів майже в усіх своїх жанрових різновидах використовує елементи надприродного. Найчастіше надприродне постає провідним засобом емоційного загострення, що становить головний психологічний ефект горору. Хоча надприродне сягає витоків художньої творчості, її міфологічних основ, як жанротвірний елемент воно починає усвідомлюватися у XVIII ст. з появою готичного роману. «Страх — найдавніша та найсильніша з людських емоцій, а найдавніший та найсильніший страх — страх смерті, страх невідомого», — пише Говард Лавкрафт у своїй роботі «Надприродний жах у літературі». «Невідоме», за Лавкрафтом, ототожнюється з надприродним, тобто з тим, що людина неспроможна пояснити раціонально.

Ц. Тодоров виділяє три функції надприродного:

1) прагматичну (надприродне хвилює, страхає або просто тримає читача в напруженому очікуванні);

2) семантичну (надприродне маніфестує саме себе через самопозначення (увиразнення межі, яка сполучає реальний та ірреальний хронотопи, стає причиною специфічних психологічних реакцій, що зводяться до різних типів страху));

3) синтаксичну (надприродне є частиною розгортання оповіді).

Прагматичний аспект опису функцій надприродного, за Ц. Тодоровим, найбільше пасує літературі жахів, оскільки становить її жанровітвірну ознаку. Надприродне виконує роль проєкції страхів людини, є об'єктивізацією підсвідомих імпульсів. Особливу роль надприрод-

ного у готичній літературі відзначає Вальтер Скотт. У своїх розвідках, присвячених творчості М. Шеллі, Г. Волпола, А. Радкліф, Е.-Т.-А. Гофмана та ін., автор неодноразово акцентує увагу на важливості надприродного чинника у творах з готичними елементами. Так само В. Скотт наголошує на важливості унормованості кількості й характеру цих елементів, адже межа між надприродним і казковим доволі тонка.

Хронотоп. М. Бахтін визначав хронотоп як нероздільний взаємозв'язок часопросторових відношень у літературі. Хронотоп об'єднує часові та просторові особливості в єдине ціле, вони не можуть існувати одне без одного. Художній час у літературі жахів піддається найскладнішим трансформаціям, характеризується умовністю й невизначеністю, оскільки цей різновид художньої прози орієнтований на відтворення сфери ірраціонального, вирізняється порушенням причинно-наслідкових зв'язків, а також постійно напруженим психологічним станом протагоніста, який не може сприймати дійсність раціонально.

Важливим фактором жанрової диференціації літератури жахів є провідна емоція, яку викликає твір, той психологічний ефект, який він справляє на реципієнта. Домінантною складовою читацької рецепції є різнотипний страх. Г. Лавкрафт визначає типи цієї емоції: космічний жах (страх далекого та вигаданого), фізичний жах (страх від опису фізичних страждань), трансцендентний жах (страх потойбічного та непізнаного), фольклорний жах (страх, пов'язаний із нічним культом, жертвоприношенням та шаманізмом, що апелює до архетипної пам'яті), застиглий жах (страх божественної неминучості), фантастичний жах (страх, підсилений описом природи), реальний жах (страх перед сучасною магією), демонічний жах (повернення до готичних форм, страх привидів, катакомб, проклять тощо), зовнішній жах.

На нашу думку, цю класифікацію необхідно доповнити кількома іншими типами, стисло характеристики яких наведено далі.

Середньовічний жах (страх, спричинений скоєним гріхом, страх Божої карі («Монах» М. Люїса), адже, за визначенням П.А. Гольбаха, страх вкорінився завдяки провідній ролі релігії.

Жах смерті (один з провідних психологічних ефектів, яким послуговуються автори романів жахів). За А. Шопенгауером, він є іншою стороною волі до життя.

Страх самотності. За З. Фрейдом, найсильніший страх у людини викликає самотність, це спричинене травмою народження та ідентифікацією світу із особою матері («Дівчинка, що любила Тома Гордона» С. Кінга).

Страх соціальний (зумовлений впливом соціуму, популярних культурних міфів і тенденцій). Наприклад, у романі «Зона покриття» С. Кінг відтворює страх від згубності користування мобільними телефонами.

Однією з провідних характеристик хронотопу в літературі жаху є викривлення дійсності, що зазнає впливу «хронотопу героя». Хронотоп набуває змін у міру прояву певних подій. За визначенням С.Ю. Чвортко, після подій, що провокують зміни, хронотоп твору стає перверсивним (тобто із зображенням патологічних порушень інстинктів людини: садизму, мазохізму і т.д.). Також дослідниця виводить такі характерні ознаки хронотопу літератури жахів:

— інверсія (неприродний порядок звичних речей);

— перверсія (спотворення звичних речей, наприклад: опис насолоди від убивства);

— тілесність (акценти на фізичних стражданнях, сценах смерті) [24].

Двовимірність. Література жахів характеризується використанням двовимірності художньої картини світу. Найхарактернішими є реальний та ірреальний (інфернальний) світи, які межують та пов'язані певним міжпросторовим елементом. П. Амнуель, автор низки статей, присвячених дослідженню фантастичного хронотопу, зауважив, що концепція багатосвіття як принцип моделювання художнього простору знайшла широке втілення у літературі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Багатосвіття реалізується в сюжетній і образній структурі творів через різні моделі: деформацію хронотопу, часопросторові зсуви, зміщення часопросторових координат, співіснування реального та ірреального хронотопів. Наприклад, у романі Г. Пагутяк «Урізька готика» хроніки сім'ї вампірів розгортаються у двох часопросторових вимірах: реальному й інфернальному хронотопах, здатних до взаємозаміни.

Отже, провідними жанровірними рисами літератури жахів є характерні типи персонажів (протагоністи, антагоністи, перехідні та медіуми), локус як функціональне поле, закріплене за персонажем, похмурий колористичний спектр та надприродне як модулятор страху, підсилений хронотопом. Визначення жанрових різновидів цього гатунку художньої літератури виявляє чітку зумовленість специфікою рецепції, орієнтованістю авторських інтенцій на створення певного психологічного ефекту. Усталені художні константи, що виявляють досить високий рівень варіативності, слугують для авторів образною й сюжетною матрицею, яка забезпечує впізнаваність жанру, адресованого певній читацькій аудиторії.

ДЖЕРЕЛА

1. Амнуэль, П. (2010). *Многомирие в научной фантастике*. Млечный путь.
2. Бахтин, М. (2012). *Формы времени и хронотопа в романе (Теория романа (1930–1961))*. Языки славянских культур.
3. Білоус, О. (2009). *Готична традиція в літературі США та її трансформація у творчості Вокера Персі*. (Автореферат дис. ... канд. філол. наук, Київ).
4. Вацуро, В. (2002). *Готический роман в России*. НЛЮ.
5. Вовк, О. (2016). Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, 24, 84–87.
6. Волпол, Г. *Замок Отранто*. http://loveread.ec/view_global.php?id=30353
7. Жаринов, Е. (2004). *Историко-литературные корни массовой беллетристики*. ГИТР.
8. Качуровський, І. (2002). Готична література та її жанри. *Сучасність*, 5, 59–67.
9. Кинг, С. (2005). *Пляска смерти*. АСТ.
10. Кинг, С. *Бегущий человек*. http://loveread.ec/view_global.php?id=1626
11. Кинг, С. *Сяйво*. http://loveread.ec/read_book.php?id=988&p=1
12. Кідрук, М. *Не озирайся і мовчи*. <https://mybook.ru/author/maks-kidruk/ne-ozirajsya-i-movchi/read/>
13. Лавкрафт, Г. (2020). *Повне зібрання прозових творів*. Т. 1. Вид-во Жупанського.
14. Лавкрафт, Г. *Сверхъестественный ужас в литературе*. <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>
15. Лотман, Ю. (2000). *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПб.
16. Пагутяк, Г. *Урізка готика*. <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/pagutak-galina-urizka-gotika/>
17. Скотт, О. (1965). *Сверхъестественное в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана*.
18. Судзукі, Кодзі. *Дзвінок*. http://loveread.ec/read_book.php?id=25347&p=1
19. Тимошенко, Т. (2008). Horror story вчера и сегодня. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»*, 14, 459–468.
20. Тодоров, Ц. (1997). *Введение в фантастическую литературу*. Дом интеллектуальной книги.
21. Тузков, С. (2010). Мотивы тайны и ужаса в английском готическом романе XVIII века (на материале произведений Г. Уолпола и А. Радклиф). *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка*. Серія: Філологічні науки, 89, 15–19.
22. Уайльд, О. *Кентервільський привид*. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=4137>
23. Фрейд, З. (2016). *Психоанализ детских страхов*. Азбука.
24. Четвертко, С. (2016). Особенности хронотопа в «страшных» новеллах Серебряного века. *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*, 3.
25. Шурма, С. (2008). *Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е. По, А. Бірса та Г. Лавкрафта)*. (Автореферат дис. ... канд. філол. наук, Київ).
26. Carroll, N. (1996). *The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart* N.Y.: Routledge.
27. Clasen, M. (2012). Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. *Review of General Psychology*, 16, 222–229.
28. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! The Evolutionary Review. New York, 112–119.
29. Clasen, M. (2014). Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function. In: *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America*. AC — CLIO/Praeger (pp. 39–47).
30. Joshi, S. T. (2003). *The Weird Tale*. Wildside Press.
31. Radcliffe, A. (1826). On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 145–152.
32. Bloch, R. (1959). *Psycho*. Fawcett World Library.
33. Tumn, M. B. (1981). *Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Rr Bowker Llc.
34. Varma, D. P. (1966). *The Gothic Flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration and residuary influences*. Scarecrow Press.

REFERENCES

1. Amnel, P. (2010). *Mnogomir'ie v nauchnoi fantastike*. [Polytheism in Science Fiction]. Mlechny put [in Russian].
2. Bakhtin, M. (2012). *Formy vremeni i hronotopa v romane (Teoriia romana (1930–1961))*. [Forms of Time and Chronotope in the Novel (Theory of the novel (1930–1961))]. Yazyki slavianskikh kultur [in Russian].
3. Bilous, O. (2009). *Hotychna tradytsiia v literaturi SSHA ta yii transformatsiia u tvorchosti Walker Percy* [Gothic Tradition in US Literature and Its Transformation in the Literary Works of Walker Percy]. Avtoreferat dysertatsii kandydata filolohichnykh nauk, Kyiv [in Ukrainian].
4. Vatsuro, V. (2002). *Goticheskii roman v Rosii* [Gothic novel in Russia]. NLO [in Russian].
5. Vovk, O. (2016). Zhakh yak osnovnyi zhanrotvirnyi element v amerykanskykh romanakh literatury zhakhiv [Horror as a Major Genre-Creating Element in American Horror Novels]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu, Seriia: Filolohiia*, 24, 84–87 [in Ukrainian].
6. Volpol, G. *Zamok Otranto* [Otranto Castle]. http://loveread.ec/view_global.php?id=30353
7. Zharinov, Ye. (2004). *Istoriko-literaturnyie korni massovoi beletristiki* [Historical and Literary Roots of Mass Fiction]. GITR [in Russian].
8. Kachurovskiy, I. (2002). Gotychna literatura ta yii zhanry [Gothic Literature and Its Genres]. *Suchasnist*, 5, 59–67 [in Ukrainian].
9. King, S. (2005). *Pliaska smerti* [Dance of Death]. AST [in Russian].
10. King, S. *Begushchii chelovek* [Running Man]. [in Russian]. http://loveread.ec/view_global.php?id=1626
11. Kynh, S. *Siaivo* [Radiance]. [in Ukrainian]. http://loveread.ec/read_book.php?id=988&p=1
12. Kidruk, M. *Ne ozyraisia i movchy* [Do not Look Back and Be Silent]. [in Ukrainian]. <https://mybook.ru/author/maks-kidruk/ne-ozirajsya-i-movchi/read/>
13. Lavkraft, H. (2020). *Povne zibrannia prozovykh tvoriv* [Complete Collection of Prose Works]. Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
14. Lavkraft, G. *Sverkhhestestvennyi uzhas v literature* [Supernatural Horror in Literature]. [in Russian]. <http://literature.gothic.ru/hpl/hpl-esse.htm>.
15. Lotman, Yu. (2000). *Semiosfera* [Semiosphere]. Iskusstvo-SPb. [in Russian].
16. Pahutiak, H. *Uryzka hotyka* [Uryz Gothic]. [in Ukrainian]. <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/pagutak-galina-urizka-gotika/>
17. Skott, O. (1965). *Sverkhhestestvennoie v literature i, v chastnosti, o sochineniiakh Ernsta Teodora Vilgelma Gofmana* [Supernatural in Literature and, in particular, about the Works of Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann]. [in Russian].
18. Sudzuki, Kodzi. *Zvonok* [Call]. [in Russian]. http://loveread.ec/read_book.php?id=25347&p=1
19. Timoshenkova, T. (2008). Horror story vchera i segodnia [Horror Story Yesterday and Today]. *Vcheni zapysky Kharkivskoho humanitarnoho universitetu «Narodna ukrainska akademiia»*, 14, 459–468 [in Russian].
20. Todorov, Ts. (1997). *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction to Fiction]. Dom intelektualnoi knigi [in Russian].
21. Tuzkov, S. (2010). Motivy tainy i uzhasa v angliiskom goticheskom romane XVIII veka (na materiale proizvedenii G. Uolpola i A. Radklif). [Motives of Mystery and Horror in the English Gothic novel of the 18th century (based on the works of G. Walpole and A. Radcliffe)]. *Naukovi zapysky TsDPU im. V. Vynnychneka, Seriia: Filologichni nauky*, 89, 15–19 [in Russian].
22. Wilde, O. *Kentervil'skyi pryvyd* [Canterville Ghost]. [in Ukrainian]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printizip.php?tid=4137>
23. Freud, Z. (2016). *Psikhoanaliz detskikh strakhov* [Psychoanalysis of Children's Fears]. Azbuka [in Russian].
24. Chetvertko, S. (2016). Osobennosti khronotopa v «strashnykh» novellakh serebrianoogo veka. *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova*, 3 [in Russian].
25. Shurma, S. (2008). *Poetyka obrazu ta simvolu v amerykanskomu hotychnomu opovidanni: linhvokohnitivnyi aspekt (na materialy novelistyky E. Poe, A. Bierce ta H. Lovecraft)*. [Poetics of image and symbol in the American Gothic story: linguocognitive aspect (on the material of short stories by E. Poe, A. Bierce and H. Lovecraft)]. Avtoreferat dys... kand. fil. nauk, Kyiv [in Ukrainian].

26. Carroll, N. (1996). *The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart* N.Y.: Routledge [in English].
27. Clasen, M. (2012). Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. *Review of General Psychology*, 16, 222–229 [in English].
28. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! The Evolutionary Review. New York, 112–119 [in English].
29. Clasen, M. (2014). Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function . In: *A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America*, AC — CLIO/Praeger, pp. 39–47 [in English].
30. Joshi, S. T. (2003). *The Weird Tale*. Wildside Press [in English].
31. Radcliffe, A. (1826). On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 145–152 [in English].
32. Bloch, R. (1959). *Psycho*. Fawcett World Library [in English].
33. Tymn, M. B. (1981). *Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. Rr Bowker Llc [in English].
34. Varma, D. P. (1966). *The Gothic Flame: being a history of the Gothic novel in England, its origins, efflorescence, disintegration and residuary influences*. Scarecrow Press [in English].

Anastasiia Trofymenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-8424-7518

e-mail: a.trofymenko.asp@kubg.edu.ua

GENRE FEATURES OF HORROR LITERATURE

The article is dedicated to the study of the genre features of horror literature, its plot matrices and principles of artistic modeling of pictures of the world. The article describes the genre-creating elements that have become basis for systematization of the genre composition of horror literature. Special attention is paid to the typology of characters, the specifics of the arranging artistic time and space, as well as the features of the emotional impact on the reader as one of leading principles of genre classification of this type of fiction. After all, much of the text of the works of representatives of horror literature is devoted to the construction of artistic space and time, in order to introduce the recipient into a certain range of components of the emotional state during reading, to achieve the goal of horror literature. Namely, to scare the reader. Considerable attention is paid by the authors of this type of literature to the modeling of characters as a genre component. The article describes a set of standardized elements and attributes describing the appearance and character of the characters, which creates a "horizon of expectations" for the reader's perception. It also acts as an element of genre differentiation within the cluster of horror literature. The definition of genre varieties of this type of fiction reveals a clear conditionality of the specifics of the reception, the orientation of the author's intentions to create a certain psychological effect. Established artistic constants, which show a fairly high level of variability, serve as a figurative and plot matrix for the authors, which provides a "recognizability" of the genre addressed to a certain readership.

Keywords: horror, horror literature, constant, artistic plane, chronotope (space-time), locus, receptivity.

Стаття надійшла до редакції 02.11.2020

Прийнято до друку 14.05.2021

УДК 821.161.2.09

Бровко Олена,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-7519-4725

e-mail: o.brovko@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.10>**ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

(Рецензія: Горболіс Л.М. *Міжмистецькі контакти українського тексту*. Суми: Вид-во СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2021. 312 с.)

Упродовж останнього десятиліття теорія інтермедіальності збагатилася різноаспектними студіями в галузі гуманітарних наук, культури й мистецтва. Увійшовши до наукового обігу філософів, культурологів, мистецтвознавців, істориків і теоретиків літератури, дефініція «інтермедіальність» інспірувала низку розвідок, присвячених взаємодії і синтезу різних видів мистецтва, кореляції інтермедіальності й інтерсеміотичності, інтермедіальності й інтертекстуальності.

Назва «Міжмистецькі контакти українського тексту» на тлі вишуканих ілюстрацій французького художника Роже Суро (Roger Surau) є влучним антиципаційним прийомом, що анонсує змістові домінанти нової монографії Лариси Горболіс.

Літературознавиця подає огляд актуальних досліджень Дмитра Наливайка, Віри Просолової, Лесі Генералюк, Тетяни Бовсунівської, Миколи Ільницького, Григорія Клочека, Галини Сиваченко, Олексія Тимашкова, Наталії Морченюк, Еліни Циховської, Олександра Брайка, Світлани Маценки та інших науковців, намагаючись розібратися в сучасному «інтермедіальному бумі» (Галина Левченко). З'ясувати специфіку міжмистецької взаємодії намагалася і авторка цієї рецензії в попередніх публікаціях, звернувши увагу на те, що традиційно інтерме-

діальність постає як особлива актуальна форма діалогу культур засобами взаємодії художніх референцій (образів і стилістичних прийомів, які мають знаковий характер для певної епохи); її трактують як наявність у літературному тексті образних структур, що несуть інформацію про естетичні можливості інших видів мистецтва (Бровко, 2013, с. 36). У ширшому смислі, за твердженням Наталії Тишуніної, інтермедіальність сприймається як створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури або створення художньої «метамови» культури; особливості рецепції специфічного типу внутрішніх текстових зв'язків у художньому творі, заснованих на взаємозв'язках мови різних видів мистецтв; специфічна методологія аналізу як окремого тексту, так і художньої культури загалом; методологічний принцип, актуальний для міждисциплінарних студій (Тишуніна, 2001, с. 149–154).

Лариса Горболіс обґрунтовано обирає розуміння інтермедіальності як універсального художнього принципу, авторської та читацької стратегії взаємодії різних мистецьких дискурсів, окреслення їхніх кордонів, помежів'я і взаємопроникнення, адже її мета полягає у виявленні та дослідженні «в обраних для аналізу творах українських письменників <...> особливості художнього освоєння міжмистецьких зв'язків

(літератури й музики, малярства, кіно, театру, хореографії) на різних рівнях організації тексту» (Горболіс, 2021, с. 5). На домінування естетико-рецептивного підходу вказує й епіграф до монографії: «Краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» (Іван Франко «Із секретів поетичної творчості»).

Запропоновані Ларисою Горболіс матеріали — це передусім «авторське прочитання показових в українському письменстві творів, акцент (із застосуванням міжмистецької складової) на специфічних рисах творчої манери письменників, своєрідності їхнього доробку на тлі стильових змагань доби» (Горболіс, 2021, с. 49). Заслуговує на схвалення апеляція до особистого досвіду авторки як кваліфікованої читачки, адже її фахові спостереження зумовлюють оригінальні інтерпретаційні моделі й окреслюють напрямки подальших студій. Зокрема, переконливими є висновки щодо естетики музичного супроводу до кінотексту Олександра Довженка, створеного сучасним українським етнохаос гуртом «ДахаБраха», в розділі «Література — кіно».

Рецепцію п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» Лариса Горболіс пов'язує з власним досвідом театрального глядача вистави «Баба Прися» Львівського театру імені Лесі Українки (режисер — Олексій Кравчук) (розділ «Література — театр»). Альбом Юрія Іздрика «UNDERWORD» як технологічний мультимистецький синтез текстів, колажів і світлин окреслює, за словами авторки монографії, перспективу «зануритися у широкоформатну матрицю доробку письменника, заглибитися у його складомислення, світо- і саморозуміння» (Горболіс, 2021, с. 23). Увага до технічних засобів залучення широкої аудиторії реципієнтів у романі Макса Кідрука «Доки світло не згасне назавжди» окреслює перспективи наукового висвітлення таких літературних практик із інтермедіальних позицій, у тому числі в контексті осмислення доповненої реальності.

Глибиною аналізу тексту вирізняється розділ «Література — хореографія», в якому науковиця зосереджується на новелістиці відомого митця межі XIX–XX ст. Михайла Яцкова і сучасного письменника, музикознавця, хореографа Володимира Корнійчука.

Також особливий науковий інтерес становить аналіз текстів літератури факту і фікційних творів в аспекті міжмистецької взаємодії

на засадах інтеграції різних методологічних підходів. У цьому ракурсі актуальністю й новизною вирізняється матеріал дослідження, обраний для аналізу і теоретичних узагальнень у розділах «Література — музика», «Література — малярство», а саме: роман «Прилетіла ластівочка» Ірен Роздобудько, присвячений Миколі Леонтовичу, повість-феєрія Лесі Білик «Промені й тіні Кароля Ліпінського», повість Тетяни Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо», де літературознавиця не тільки розкриває оригінальні моделі українських екфразисів, а й увиразнює специфіку сучасної художньої біографістики, занурюється в моделювання метатексту, наголошує на культурологічних домінантах цих творів, а також виокремлює складники літературної топографії (наприклад, Львів як простір творчої реалізації Кароля Ліпінського) (Горболіс, 2021, с. 157–160).

Проте не з усіма авторськими інтерпретаціями можна погодитися. Зокрема, дискусійною є пропозиція вивчення кінематографічного потенціалу новели «Камінний хрест» Василя Стефаника через асоціації з полотнами та скульптурними роботами Сальвадора Далі. Зважаючи на максимальну напругу художнього вираження в текстах Василя Стефаника («...аж пальці мені викручувались з болю й я гриз їх, аж мене це мое сиве волосся коштувало. І все, що я писав, мене боліло» (Стефаник, 1971, с. 15)), екзистенційне злиття людини з природою у згаданій новелі, на нашу думку, все-таки більш мотивованим є увиразнення зв'язку з експресіоністичним живописом.

В окремих підрозділах монографії дослідниця поглиблює ідеї, доповнює новими аргументами тези, оприлюднені у попередніх публікаціях, коректно покликаючись на них у списку використаних джерел. На жаль, у цьому списку немає зазначеної у примітках розвідки Лариси Горболіс, присвяченої мистецькому діалогу лірики Богдана-Ігоря Антонича й живопису Марії Приймаченко (Горболіс, 2012), актуалізованої в ракурсі новітніх дослідницьких пошуків. Запропонована Ларисою Горболіс інтерпретаційна модель, на наше переконання, стане доброю основою для подальших студій.

Монографія вирізняється тим, що в аналізованих текстах уважна літературознавиця виокремлює цікаві дослідницькі вектори, певною мірою суголосні естетиці Роже Сюрю, чия багаточарова музика живопису прикрашає обкладинку цієї книжки, що неодмінно буде оцінена зацікавленими читачами.

ДЖЕРЕЛА

1. Бровко, О. (2013). Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 2, 36–38.
2. Горболіс, Л. (2012). Суголосність художніх світів закоханих у життя українців: порівняльний аспект творів Богдана-Ігоря Антонича і Марії Приймаченко. *Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах*, 8, 56–61.
3. Горболіс, Л. (2021). *Міжмистецькі контакти українського тексту*. Вид-во СумДПУ імені А.С.Макаренка.
4. Стефанік, В. (1971). *Твори*. Дніпро.
5. Тишунина, В. (2001). Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень. *Методологія гуманітарного знання в перспективі XXI століття. К 80-літтю професора Моисея Самойловича Кагана: матеріали Міжнародної наукової конференції 18 травня 2001 р.*, Санкт-Петербург. філософ. об-во.

REFERENCES

1. Brovko, O. (2013). Suchasni versii Ukrainiskoho romanu v novelakh: intermedyalnyi vymir [Modern Versions of the Ukrainian Novel in Novels: intermedial dimension] *Literaturnyi Protses: Metodolohiia. Imena. Tendentsii*, 2, 36–38 [in Ukrainian].
2. Horbolis, L. (2012). Suholosnist khudozhnikh svitiv zakokhanykh u zhyttia ukrainsiv: porivnialnyi aspekt tvoriv Bohdana-Ihor Antonycha i Marii Pryimachenko [The Harmony of the Art Worlds of Ukrainians in Love: a comparative aspect of the works of Bohdan-Ihor Antonych and Maria Pryimachenko]. *Dyvoslovo: Ukrainska mova i literatura v navchalnykh zakladakh*, 8, 56–59 [in Ukrainian].
3. Horbolis, L. (2021). *Mizhmystetski kontakty Ukrainiskoho tekstu* [Inter-Artistic Contacts of the Ukrainian Text]. Sumy, Vyd-vo SumDPU imeni A. S. Makarenka [in Ukrainian].
4. Stefanyk, V. (1971). *Tvory* [Works]. Dnipro [in Ukrainian].
5. Tishunina, N. V. (2001). Metodolohiia intermedialnogo analiza v svete mezhdistylinarnykh issledovaniy [Methodology of Intermedial Analysis in the View of Interdisciplinary Research]. *Metodolohiia humanitarnogo znaniia v perspektive XXI veka. K 80-letiu professora Moiseia Samoilovicha Kagana. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 18 maia 2001 g.* Sankt-Peterburg. filosof. o-vo [in Russian].

Brovko Olena,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-7519-4725

e-mail: o.brovko@kubg.edu.ua

INTERMEDIATE READING OF UKRAINIAN LITERATURE

Стаття надійшла до редакції 02.05.2021

Прийнято до друку 14.05.2021

Бондарева Олена,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-7126-452X

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.11>

ЯК НАМ ДОСЛІДЖУВАТИ ІДЕНТИЧНІСТЬ?

(Рецензія: Фукуяма Френсіс. *Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості: моногр. / пер. з англ. Т. Сахно. К.: Наш формат, 2020. 192 с.*)

Запропонувати дослідникам-філологам своєрідну матрицю сучасного вивчення ідентичності/ідентичностей, створену філософом-інтелектуалом Френсісом Фукуямою і відтепер доступну українською у перекладі Тетяни Сахно, я наважилася насамперед з огляду на комплексну наукову тему «Типологія ідентичностей у художньому та критичному дискурсах», над якою сьогодні працюють мої колеги-філологи з Університету Грінченка. Адже і терміни «ідентичність» та «політика ідентичності» відносно нові, і підходи до гуманітарних рефлексій щодо ідентичності в сучасній Україні формуються насамперед у контексті постколоніального/посттоталітарного літературознавства, відповідно методологічна пропозиція не буде зайвою. Щоправда, Ф. Фукуяма наполягає, що безвідносно до безпосереднього вживання терміна сучасне розуміння ідентичності виникло в Європі часів Реформації, «коли суспільства почали модернізуватися», а трохи згодом «поширилося і прижилося практично в усіх суспільствах на планеті».

Від започаткування концепції «кризи ідентичності» американо-німецького психолога Еріка Еріксона ідентичність як наукова дефініція зазнала суттєвих змін: у термінології Еріксона 1950-х рр. позначався певний тип особистісної кризи, пов'язаний переважно з підлітковим віком, як наслідок зміни попередніх самоідентифікацій підлітків. Зараз терміном «ідентичність» оперують різні гуманітарні науки за межами психології: філософія, соціологія, культурологія, філологія, політологія, педагогіка, історія, соціальні комунікації, гендерні та постколоніальні студії тощо. Засобами різних наук піддаються аналізу та моделюванню ті невід'ємні характеристики людини, які сполучають, з одного боку, її персональну унікальність, а з іншого — приналежність до ширшої спільноти.

Френсіс Фукуяма дивиться на ідентичність як філософ і політичний історик, що дає йому

змогу працювати на полі «політики ідентичностей». Останнє словосполучення є взагалі відносно молодим терміном, який утвердився у 1970-х рр., став тиражуватися культурною політикою у 1980–1990-х рр. і розглядав практики об'єднання упосліджених груп людей (пригноблених, дискримінованих, колонізованих, скривджених), які боролися за свої легалізацію, самовизначення та визнання.

У передмові до цієї книги зазначено, що вона не була б написана, якби у листопаді 2016 р. Дональд Трамп не став президентом США, а буквально перед цим громадяни Великої Британії не висловилися на референдумі за вихід країни з Євросоюзу. Осмислюючи глобальні суспільні процеси, які у XXI ст. відбуваються поза попередньою логікою світового розвитку (сплеск старомодного націоналізму й політизованого ісламу; страх перед ісламістським тероризмом на європейському континенті; розмиті результати кольорових революцій; часткові форми визнання на підставі національності, релігії, раси, етнічної належності, гендеру та багато інших), філософ стверджує: «потреба людини у визнанні її ідентичності — основна ідея, що об'єднує багато процесів у сучасній світовій політиці».

Дослідник констатує, що «сучасне поняття ідентичності об'єднує три різні явища»: 1) титмос (універсальне особистісне начало, якому необхідне визнання); 2) розмежування внутрішнього і зовнішнього «Я»; 3) переконання в тому, що особистість моральніша, аніж суспільство. В основі ідентичностей Ф. Фукуяма бачить такі позиції: національність, етнічну належність, релігію, сексуальну орієнтацію, гендер. Уже ці дві більш-менш загальні рамки можуть бути своєрідною матрицею для літературознавчого прочитання художніх текстів, і особливо актуальним це вбачається у справі інтерпретації сучасної української літератури, яка бере на себе місію конструювати посттоталітарну, неколоні-

альну українську ідентичність, опрацювати ті питання і зони ідентичностей, якими майже не займаються влада і медіа.

Ідентичність, за Ф. Фукуямою, виростає із розмежування між внутрішнім «Я» (усвідомленням власної людської гідності, внутрішньої суб'єктної цінності) і зовнішнім світом суспільних правил та норм (належністю до великої групи зі спільною пам'яттю та досвідом), який не визнає належним чином цінності й гідності внутрішнього «Я», ставлячи вище інтереси спільноти або великої ідентифікаційної групи. Філософ позиціонує таку антиномію як конфлікт «внутрішнього» і «зовнішнього» — класична рамка більшості літературних творів, правда ж?

Згадаємо, що у деяких спільнотах і культурах людська гідність — це преференція не кожної людини, а передовсім воїна, ладного загинути за власні ідеали. Такий дискурс стає надзвичайно актуальним у контексті вивчення літератури про визвольні національні змагання, а також усього огрому сучасних українських текстів про Майдан та війну на Сході України. Проте у демократичних суспільствах, наголошує Ф. Фукуяма, домінує прагнення, «щоб держава визнавала фундаментальну гідність людини» незалежно від її походження, національності, статі, суспільної ролі.

Із чим стикається сьогоденне українське суспільство, якщо ми міркуватимемо у заданих Ф. Фукуямою координатах? З надміром внутрішніх «Я», які прагнуть визнання, і відсутністю спільної національної пам'яті, яка виявляється сегментованою на різні уламки, найрепрезентативніші з яких — це пам'ять про репресії українців, голодомор, політичний терор та внутрішню колонізацію, з одного боку, і «совково»-прорадянська карго-пам'ять, яка спричиняє несприйняття глобального світу, що докорінно змінився, і ностальгування за втраченою радянською імперією, підживлюване олігархічними медіа, — з іншого. Проте в обох випадках внутрішнє відчуття власної гідності прагне визнання, і носії обох колективних пам'ятей провадять свою політику ідентичності, яка у другому випадку підсилюється нав'язливою «політикою скривдженості».

«Посилення політики ідентичності — одна з головних загроз сучасним ліберальним демократіям, і якщо ми не зможемо повернутися до універсальнішого розуміння людської гідності, то приречемо себе на те, що конфлікт триватиме і в майбутньому», — міркує автор праці «Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості». На його думку, сучасні ліберальні демократії випробовуються чималою

кількістю внутрішніх загроз, як-от: розмите сприйняття людської гідності, зникнення спільного релігійного горизонту, надмірні сподівання на здатність індивіда робити моральний вибір, надзвичайне розширення уявлень про межі особистої автономії, чим — не на користь великим спільнотам — живляться експресивний індивідуалізм та індивідуалізм самовираження, аж до граничних їх проявів.

Френсіс Фукуяма наполягає, що спільні цінності виконують важливу функцію — роблять можливим суспільне життя. І хоча люди в його розумінні — глибоко соціальні істоти, схильні хотіти відповідати нормам, серед яких вони живуть, філософ усвідомлює, що більшість людей не мають безмежно глибокої, властивої лише їм індивідуальності: те, що вони вважають своєю справжньою сутністю, насправді складається з їхніх стосунків з іншими людьми, а також норм і очікувань цих інших людей. Коли у цих стосунках домінують харизматичні популісти, відкривається шлях до конструювання локальних групових ідентичностей, вузького націоналізму, сектантства, політизованої релігії: «Коли зникає усталений, спільний для всіх моральний горизонт і йому на зміну приходять какофонія альтернативних систем цінностей, більшість людей не радіє своїй щойно здобутій свободі вибору. Натомість вони гостро відчують невпевненість і відчуження, тому що не знають своєї справжньої сутності. Ця криза ідентичності веде в протилежному напрямку — від експресивного індивідуалізму до пошуку нової ідентичності, яка заново пов'яже індивіда із соціальною групою та сформує новий моральний горизонт».

Загальна тенденція у світовій політиці, якій у книзі приділено чимало уваги, — це сучасний рух у різних впливових на світовій арені країнах у бік так званого популістського націоналізму (Володимир Путін у Росії, Реджеп Ердоган у Туреччині, Віктор Орбан в Угорщині, Ярослав Качинський у Польщі, Дональд Трамп у США). Автор дослідження розмірковує, яким чином лідери-популісти використовують здобуту шляхом виборів легітимність для зміцнення своєї персональної влади: вони розхитують та знецінюють державні інституції, підривають систему стримувань і противаг, яка, власне, покликана обмежувати персональний волюнтаризм та особисту владу лідера в сучасній ліберальній демократії. Під дисфункціональну загрозу потрапляють суди, законодавчі органи, незалежні ЗМІ, непартійна бюрократія. Відтак настає світова рецесія демократії. У книзі багато цікавих прикладів, якими цей процес ілюструється, в оптиці американського філосо-

фа — різні за рівнем розвитку, статусом у світі, географією та політичним устроєм країни.

Наприклад, Угорщина, яка однією з перших у Європі скинула комуністичний режим, вступила в НАТО і в Євросоюз. Здавалося, що там надовго утвердилася консолідована ліберальна демократія. Проте прихід до влади Віктора Орбана та його партії «Фідес» повністю змінив вектор розвитку країни (імперські амбіції на Закарпатті; блокування консолідованих рішень Євросоюзу; загравання з путінською Росією). Ф. Фукуяма подивований, як швидко угорський народ пристав на популістську тезу цього політика: «ми, угорці, також вирішили, що хочемо повернути собі країну, хочемо повернути собі самоповагу і хочемо повернути собі майбутнє».

Окреме місце у розмислах Ф. Фукуяма відведено США і Великій Британії — двом провідним демократіям, які були творцями сучасного ліберального світового порядку, які за часів Рональда Рейгана і Маргарет Тетчер очолили «неоліберальну» революцію. Філософ із сумом констатує, що обидві країни на певному етапі стали повертати у бік вужчого націоналізму — популістського. Зокрема, на його думку, чимало виборців Дональда Трампа сподівалися своїми діями «повернути Америці колишню велич», несправедливо вважаючи Барака Обаму тим, хто цю велич загубив за каденції свого президентства. Схожі тези експлуатували і популістські націоналісти Великої Британії.

Для нашого українського політичного і культурного досвіду будуть цікавими міркування Френсіса Фукуяма, присвячені країнам, в яких відбулися постколоніальні «кольорові революції». Він досліджує, як Україна, Туніс, М'янма, Грузія після таких революцій стикнулися з труднощами у формуванні ефективних інституцій. Справді, історії «кольорових революцій» у культурах цих країн швидко міфологізуються, а в цей же час на практиці результати їх розвиваються або взагалі втрачаються у багатьох сферах, оскільки на заваді стають конфлікти ідентичностей у цих країнах. Цікаво, що розділ, присвячений країнам, в яких відбулися «кольорові революції», має назву «Революції гідності» — це очевидне відсилання саме до українського протестного досвіду, який може сприйматися як структурна модель сучасних протистоянь людей і державного апарату.

Ф. Фукуяма аналізує і повернення до авторитаризму та тоталітаризму у сучасній Росії, оскільки у світі до цієї держави почали ставитися як до «слабкого регіонального гравця» (Барак Обама), країни-«бензоколонки» (сенатор Джон Маккейн), яку очолює «вбивця» (Джо

Байден). Також для нього цікаві пропагування недемократичної «китайської моделі» як шляху розвитку і багатства, авторитаризм у сучасному Китаї, де уряд Сі Цзіньпіна давно говорить про «сто років приниження» Китаю і про те, як США, Японія та інші країни намагаються завдати йому повернути собі статус великої держави, якою він був упродовж тисячоліття.

Кризові процеси у сучасних ліберальних демократіях, на думку вченого, пов'язані насамперед з тим, що вони не спромоглися розв'язати проблему тимосу. І тут запроваджуються три дефініції: тимос, ізотимія, мегалотимія.

Тимос розглядається як та частина душі людини, що жадає визнання та гідності. Сучасні ліберальні демократії, — міркує Ф. Фукуяма, — обіцяють мінімальний ступінь рівної поваги, втіленої у правах людини, верховенстві права і виборчому праві. Проте вони не гарантують рівної поваги до всіх людей на практиці, особливо до представників груп, які зазнавали маргіналізації. Саме у цій точці концепція ідентичності, запропонована Фукуямою, перетинається із постколоніальною проблематикою та розвиває її далі.

Ізотимія тлумачиться як потреба мати повагу врівні з іншими людьми. Коли цілі країни відчують неповагу, створюється поштовх до агресивного націоналізму. Віряни стають ортодоксальними, коли вважають, що їхня віра спалювана та упосліджена: нерідко у такій ситуації вони об'єднуюватимуться і захищатимуть не цінності, а культ та його служителів, як це відбувається з московським православ'ям в Україні після надання Томосу українському православ'ю. Ф. Фукуяма звертає увагу, що лідери, які практикують «політику скривдженості», визнають і підтримують один одного (наприклад, дружба Трампа і Путіна).

Про мегалотимію йдеться як про бажання здобути визнання своєї вищості. Ліберальним демократіям досить добре вдавалося забезпечувати мир і певну стабільність, це можливо і відносно безпечно суспільства, які задовольняють споживацькі потреби більшості і формують «людей без почуттів», тобто без внутрішнього наповнення, без високих цілей та ідеалів, за які люди готові боротися і жертвувати собою. Мегалотимію посилює відчуття винятковості: людина прагне йти на великий ризик, вступити в епохальну боротьбу, справити значний вплив, щоб суспільство визнало її вищість. У таких виняткових контекстах, як доводить автор книги, можуть з'явитися героїчні лідери (Лінкольн, Черчилль, Нельсон Мандела), а можуть сформуватися тирані (Цезар, Гітлер, Сталін, Мао

Цзедун), які приведуть суспільство до диктатури і катастрофи.

Для вивчення художньої культури, і літератури зокрема, триада «тимос — ізотимія — мегалотимія» вбачається цікавим та актуальним дослідницьким полем, оскільки більшість літературних героїв можуть належати до однієї із цих позицій.

У процесі створення постколоніальної історії української літератури і культури будуть цікавими міркування Ф. Фукуями про функції національної ідентичності та механізми формування відчуття національної належності.

Завершуючи свою працю, Ф. Фукуяма резюмує, що «від ідентичності і політики ідентичності нікуди не подінешся» і що «сучасна ідентичність за своєю природою не постійна»

і «не обов'язково задана при народженні». Оскільки у книзі в цілому багато уваги зосереджується на тому, як локальні ідентичності можуть розділяти і відкривати простір для різних форм популізму та маніпуляцій, то фінальним акордом цієї розвідки вчений все ж робить оптимістичне міркування щодо властивості об'єднувати, якою також наділена ідентичність: саме ця властивість здатна рятувати від популізму і оберігати справжні демократичні цінності.

Тож, вивчаючи ідентичність у сучасних літературних і літературно-критичних дискурсах, обов'язково братимемо до уваги її структуру, закономірності і об'єднавчий потенціал, відрефлектовані у надзвичайно цікавій книзі Френсіса Фукуями.

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kiyv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-7126-452X

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

HOW DO WE EXPLORE IDENTITY?

Стаття надійшла до редакції 03.05.2021

Прийнято до друку 14.05.2021

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ**

**LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS**

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 17, 2021

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Заступник завідувача НМЦ видавничої діяльності *А.М. Даниленко*
Редактори *Н.І. Гетьман, Л.Ю. Столітня*
Дизайнер *Т.В. Нестерова*
Верстальник *Н.В. Клименко*

Підписано до друку 2.08.2021 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 10,47. Обл.-вид. арк. 11,75. Наклад 100 пр. Зам. № 1-63.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в Інтернеті без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.