

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 21

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 № 3 від 27.04.2023 р.)

Головний редактор:

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

Заступник головного редактора:

Руснак Ірина Євгенівна — декан Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Видавничий редактор:

Козлов Роман Анатолійович — професор кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Редколегія:

Букрієнко Андрій Олександрович — завідувач кафедри японської мови і перекладу Факультету східних мов Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент (Україна);

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

Гайдаш Анна Владиславівна — професор кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, доцент (Україна);

Гальчук Оксана Василівна — професор кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

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

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

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

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

Ткаченко Анатолій Олександрович — професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна — професор кафедри лінгвістики та перекладу Факультету романо-германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, професор (Україна);

Штепенко Олександра Геннадіївна — завідувач кафедри журналістики Міжрегіональної академії управління персоналом, доктор філологічних наук (Україна);

Шурма Світлана Григорівна — доцент кафедри сучасних мов і літератур Університету Томаша Баті, кандидат філологічних наук (Чехія).

Реферується, індексується та зберігається в

ERIH PLUS, Національній бібліотеці України імені В. Вернадського,
Google Scholar, Index Copernicus International

Адреса редакційної колегії

04207, Україна, м. Київ, вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, ауд. 220

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: litp@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua>

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

Certificate of State Registration of Print Mass Media
KB № 21167-10967IIP dated 13.02.2015 issued by the State Registration Service of Ukraine

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

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University
(*Rec. № 3 dated 27.04.2023*)

Editor in Chief:

Tetiana Virchenko — Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Deputy Editor in Chief:

Iryna Rusnak — Dean of the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Managing Editor:

Roman Kozlov — Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Editorial Board:

Andrii Bukriienko — Head of the Department of Japanese Language and Translation at the Faculty of Oriental Languages at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ukraine);

Anna Chesnokova — Professor of the Department of Linguistics and Translation at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Professor (Ukraine);

Oksana Halchuk — Professor of the Department of World Literature at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Anna Gaidash — Professor of the Department of Germanic Philology at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Associate Professor (Ukraine);

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

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

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

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

Oleksandra Shtepenko — Head of the Department of Journalistic at Interregional Academy of Personnel Management, Doctor of Philology (Ukraine);

Svitlana Shurma — Assistant Professor of the Department of Modern Languages and Literatures, Tomas Bata University in Zlín, Candidate of Philological Sciences (Czech Republic);

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, Professor (Ukraine);

Natalia Vinnikova — Vice-Rector for Research at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky,
Google Scholar, Index Copernicus International

Editorial Address

04207, Ukraine, Kyiv, 13-B Levka Lukianenka St, office 220

Borys Grinchenko Kyiv University

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

Email: litp@kubg.edu.ua

Website: <https://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.21>

© Authors of publications, 2023

© Borys Grinchenko Kyiv University, 2023

ЗМІСТ

<i>Безруков Андрій</i> . Генеза нової поетики у пізньосередньовічній Європі: проторенесансні візії Джакомо да Лентіні й Dolce Stil Nuovo	6
<i>Бондарева Олена</i> . «Закрите небо» Неди Нежданой: війна, пам'ять, травматичний жіночий досвід, усвідомлена деколоніальність	14
<i>Буцька Катерина</i> . Констеляція та нонселекція: принципи ацентризму у прозі Д. Угрешич, О. Токарчук та О. Забужко (на матеріалі романів «Музей безумовної капітуляції» Д. Угрешич, «Бігуни» О. Токарчук та «Музей покинутих секретів» О. Забужко)	26
<i>Генералюк Леся</i> . «Апокаліпсиси революцій», масовий терор, війна у рецепції очевидця подій М. Волошина	35
<i>Даниленко Людмила</i> . Терапія травми: художня концепція подолання колективного болю (на прикладі творів сучасної української прози)	46
<i>Жигун Сніжана</i> . «Ноїв ковчег» Галини Гордасевич: як метафора маркує травму	57
<i>Колодій Валерія</i> . Давня українська міфологія в ліриці Андрія Гарасевича	64
<i>Левицька Оксана</i> . Митець і мистецтво в добу історичних катаклізмів: роман Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві»	72
<i>Маторіна Наталя</i> . Катастрофічні мотиви у творах Бруно Шульца	80
<i>Рябченко Марина</i> . Війна як апокаліпсис: художні особливості відображення мілітарного досвіду в українській прозі про Першу світову	89
<i>Трофименко Анастасія</i> . Категорія художнього часу в романі-епопеї «Темна вежа» С. Кінга	96
<i>Хіхлушко Богдан</i> . Буття і смерть автора: від найдавніших часів до постмодернізму	103
<i>Чернишова Світлана</i> . Топос кордону у сучасному американському міграційному романі	112

CONTENTS

<i>Andrii Bezrukov</i> . Origins of a New Poesy in Late Medieval Europe: Proto-Renaissance Rhymes by Giacomo da Lentini and the Dolce Stil Nuovo	6
<i>Olena Bondareva</i> . “Close the Sky” of Neda Nezdana: War, Memory, Women’s Traumatic Experience, Conscious Decoloniality	14
<i>Kateryna Butska</i> . Nonselection and Constellation: The Principles of Acentricism in Prose by Dubravka Ugrešić, Olga Tokarchuk, and Oksana Zabuzhko (in the novels “Museum of Unconditional Surrender” by Dubravka Ugrešić, “Flights” by Olga Tokarchuk, and “Museum of Abandoned Secrets” by Oksana Zabuzhko)	26
<i>Lesia Generaliuk</i> . “Apocalypses of Revolutions”, Mass Terror, War in Perception of Maksymilian Voloshyn as Eyewitness of the Events	35
<i>Lyudmyla Danylenko</i> . Trauma Therapy: Literary Concept of Overcoming Collective Pain (considering the works of modern Ukrainian prose)	46
<i>Snizhana Zhyhun</i> . “Noah’s Ark” by Halyna Hordasevych: How Metaphor Reveals Trauma	57
<i>Valeriia Kolodii</i> . The Old Ukrainian Mythology in Andrii Harasevych’s Lyrics	64
<i>Oksana Levytska</i> . Artist and Art in the Age of Historical Cataclysms: Kateryna Lebedieva’s Novel “22. A Mystic Case at Voznesenskyi Descent in Kyiv”	72
<i>Natalia Matorina</i> . Catastrophic Motives in the Bruno Schulz’s Works	80
<i>Maryna Ryabchenko</i> . War as an Apocalypse: Literary Techniques of the Representation of Military Experience in Ukrainian Prose about the First World War	89
<i>Anastasiia Trofymenko</i> . Literary Time Travel Devices in the Epic Novel “The Dark Tower” by Stephen King	96
<i>Bohdan Khikhlushko</i> . Author’s Being and Death: From Ancient Times to Postmodernism	103
<i>Svitlana Chernyshova</i> . The Topos of the Border in Contemporary American Migratory Novel	112

Безруков Андрій,

Український державний університет науки і технологій (Дніпро, Україна)

ORCID iD 0000-0001-5084-6969

e-mail: dronnyu@gmail.com

ГЕНЕЗА НОВОЇ ПОЕТИКИ У ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЄВРОПІ: ПРОТОРЕНЕСАНСНІ ВІЗІЇ ДЖАКОМО ДА ЛЕНТІНІ Й *DOLCE STIL NUOVO*

У презентованій розвідці здійснено оглядовий аналіз історичних і культурних передумов зародження й становлення поезії нового типу, що була наслідком акумуляції й вивільнення потужної творчої енергії нової генерації поетів у пізньосередньовічній Європі. Мова йде насамперед про митців сицилійської школи, а також представників *Dolce Stil Nuovo* («солодкого нового стилю»). Апелювання сучасних літературознавчих студій до історико-культурних витоків таких визначальних літературних феноменів, які й сьогодні не втратили своєї актуальності, зумовлене необхідністю їх переосмислення у парадигмі новітніх наукових підходів. Для цього у дослідженні застосовується комплекс методів культурно-історичного, біографічного, герменевтичного й компаративного аналізу, а також метод узагальнення. Європейська поетична традиція пройшла довгий шлях у пошуках нових форм і засобів художнього відображення дійсності. Виникнення на Апеннінському півострові у першій половині XIII ст. сицилійської школи стало визначальною подією у літературній і лінгвістичній історії Старого Світу. Вона поклала початок італійській поезії *Dolce Stil Nuovo* і багато у чому була попередницею лірики Данте і Петрарки, заклавши основи філософії ліричної поезії. Сицилійці надали потужний імпульс для подальшої розробки поетичної теорії, образів і тем, які стали ключовими у поезії стильновізму, а також у рецепції багатьох творців європейського Ренесансу. Звернення до окремих тем і мотивів та їх витончена трансформація увиразнюють уявлення сицилійських митців про поезію як специфічний різновид філософії. Очевидно, що порівняно пізній час виникнення й висококультурне оточення зумовили рафінованість художніх форм і стилістичних засобів оприявлення абстрактного змісту таких поезій. Поетична творчість в особі, зокрема, Джакомо да Лентіні зазнавала переакцентуації у підходах до римування й поетизування, та найголовніше — до психологічного освоєння дійсності й осмислення теми кохання у метафізичному вимірі. Ідейно-естетична та світоглядна єдність зближувала поетів *Dolce Stil Nuovo*, які розвивали новації сицилійця да Лентіні, з художніми пошуками митців раннього італійського Відродження. У статті акцентовано особливу увагу на специфіці літературної діяльності авторів у часи творення нової європейської лірики, що привела до найважливішої у розвитку світової поезії події — зародження сонетної традиції — появи першої метричної форми з твердою строфікою, яка на наступні століття визначила ключові вектори еволюції поетичного слова.

Ключові слова: сонет, сицилійська поезія, стильновізм, літературна мова, поетична традиція, Ренесанс.

Становлення європейської поетичної традиції відбувалося досить хаотично та нерівномірно. Тривалий час творчість трубадурів Провансу залишалася еталоном поезії і певним зразком для наслідування. Всі, хто намагався скласти вірші, неодмінно зверталися до досвіду провансальців і орієнтувалися на нього. Не уникнули цієї долі й перші італійські поети, які перейняли від своїх заальпійських сусідів правила куртуазного письменництва. Однак те, що італійська лірика, яка саме і надала лі-

тературні взірці для всієї європейської поезії, виникла на Сицилії, і що саме там віяння провансальської традиції були благотворно засвоєні й трансформовані у поезію, написану *volgare illustre*¹, здається невинуватим. Дослідники вбачають причину виникнення цього феномену в особливому культурно-історичному кліматі, який століттями формувався на остро-

¹ Облагороджений літературний варіант народної мови.

ві й досягнув апогею у період правління імператора Фрідріха II Гогенштауфена (Friedrich II von Hohenstaufen, 1194–1250) (Picone, 2000, pp. 146–147). А географічне положення Сицилії сприяло створенню атмосфери певної свободи і стабільності, оскільки дозволяло уникати воєнних конфліктів і мінімізувати втручання Ватикану у внутрішні справи острова.

Відомо, що підготовчого періоду у становленні сицилійської поетичної мови не було, і найімовірніше, лірика сицилійців виникла за вказівкою Фрідріха II, який мав неабиякий талант до віршування (Holmes, 2000, p. 190; Picone, 2000, p. 148). За зразок бралися провансальська поезія і розроблена трубадурами концепція куртуазного кохання. Втім, на відміну від трубадурів, поети сицилійської школи присвячували себе лише ліричному поетизуванню, не торкаючись політичних тем.

Фрідріх II прагнув бути першим не лише в управлінських справах, але й у літературі, вважаючи, що для отримання перемоги на політичній арені «необхідно перевершити ворога у царині культури і продемонструвати, що література, яка розквітла в імператорському саду, прекрасна і високого гатунку» (cited in Delle Donne, 1993, p. 273). Ця жага переваги у мистецтві слова й породила сицилійську поетичну школу (La Scuola Siciliana), тобто виникненню першої національної поезії сицилійською мовою завдячують саме імператорові: він створив унікальне культурне середовище, у якому могла розвиватися висока поезія і відточуватися літературне поетичне слово (Picone, 2000, p. 148). Славетний Данте (Dante Alighieri, 1265–1321) вважав, що блискуча італійська мова неодмінно має перебувати у королівському дворі (Alighieri, 2017).

Необхідність встановлення витоків європейської поетичної традиції й осмислення векторів її трансформації зумовлюється тенденцією сучасного літературознавства, що експлікується зверненням до історико-культурних підвалин визначальних літературних феноменів, які й сьогодні не втратили своєї актуальності. Саме до таких належать поетичні пасажи сицилійців і творчі знахідки митців *Dolce Stil Nuovo*, що поклали початок створенню національної поезії і надали потужний імпульс ренесансним осяянням прийдешньої епохи.

І хоча, на переконання Й.П. Куліану, «вибіркова воля» італійського Відродження найчастіше звернена до досить специфічної творчості попередників — авторів XIII ст., нав'язуючи їм власну інтерпретаційну систему (Culianu, 1987, p. 12), трансформація творчих надбань попередньої епохи у неперевершені взірці ренесансної

поетики свідчить про рефлексивно-філософське усвідомлення й глибинне переосмислення тих художніх явищ у пізньосередньовічній італійській літературі, які заклали основи європейського поетичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Студювання художніх принципів європейської поетичної традиції як одного з найрозвиненіших і найвпливовіших культурних явищ світового значення є важливим напрямом літературознавчих досліджень. Утім, звернення до витоків цього феномену, зокрема в аспекті формування національних літератур, рецепції їх творчих надбань і відкриттів авторами прийдешніх епох, а також розуміння ключових поетологічних домінант у процесах трансформації художнього світобачення ще не набуло систематизованого вигляду.

Пальма першості у вивченні ранньої італійської літератури та її впливу на розвиток європейського поетичного слова закономірно належить італійським дослідникам, зокрема А. Бартолі, Дж. Цезарео, А. Д'Анкону, В. де Бартоломейсу, В. Пагані, С. Сантанджелло та ін. Проте подальше усвідомлення загальнокультурної цінності цього прошарку літератури сприяло розширенню ареалу дослідницьких студій, присвячених, зокрема, лицарським поезіям, сицилійській школі й *Dolce Stil Nuovo* (К. Клейнхенц (1986), П. Оппенгеймер (1989), Е. Вілкінс (1959), Б.В. Кучинський (2012) та ін.).

Показово, що на початку нового тисячоліття у філологічній науці переоцінки зазнає традиційне протиставлення середньовічного конформізму та ренесансного індивідуалізму, відбувається глибинне переосмислення традиції. О. Холмс, зокрема, простежує виникнення *the lyric self*, демонструючи перші спроби італійських поетів досягти поетичної автентичності у контексті розширення народної грамотності (Holmes, 2000), що сприяє історичному зрушенню ліричної творчості. У цьому контексті поява нового метричного утворення — сонету — видається цілком вчасною. Винайдення цієї особливої форми організації поетичного тексту приписують придворному нотаріусу Джакомо да Лентіні (Giacomo da Lentini, 1210–1260), який з психологічної точки зору намагався глибоко осмислити тему кохання, постаючи головним натхненником і талановитим експериментатором у царині рими.

Хоча на сьогодні й не існує усталеної думки щодо, сказати б, генетичної приналежності сонета, у літературознавстві функціонує кілька гіпотез, які по-різному трактують зв'язок нового метричного утворення з тодішніми поетичними формами. Зокрема, В. Баер вважає, що

перші вісім рядків раних сицилійських сонетів нагадують сицилійський народний вірш, відомий як *stramhotto*, до якого да Лентіні додав два терцети, щоб створити нову 14-рядкову конструкцію (Baer, 2005, pp. 153–154). Утім, Х. Ладха стверджує, що за структурою і змістом сонет може сходити до арабської *qasida*, демонструючи з нею літературну й епістемологічну близькість (Ladha, 2020). І це означає, що сонет слід розглядати як продовження традицій ліричної поезії і у християнському, і в ісламському світі. Саме його «гнучкість», як наголошує П. Дронке, сприяла поширенню сонета далеко за межами регіону походження (Dronke, 2002).

Не вдаючись до ритміко-римічних характеристик сонету, детально проаналізованих у цитованих розвідках, можна висувати, що думка про певне синтетичне походження нового ліричного жанру є найбільш життєздатною. Втім, очевидно, що пафос і сенс винайдення сонета полягав головню у руйнуванні системи чітких правил, що висувалися куртуазною поетикою до любовної лірики.

Варто зазначити, що в останні десятиліття літературознавча критика надає більш виважені оцінки ранній італійській ліриці, яка стала прародителькою багатьох вірців європейського поетичного слова. Це пов'язано насамперед зі зміною акцентів у філологічній науці, її ставленням до літературних феноменів, що характеризуються рафінованим світобаченням і тонким аристократизмом у поданні художнього матеріалу, не вважаючи це недоліком ані сицилійської школи, ані поезій «солодкого нового стилю».

Метою дослідження є простеження ключових векторів зародження й розвитку нової поезики у пізньосередньовічній Європі, а також акцентування ролі літераторів сицилійської школи й представників *Dolce Stil Nuovo* у становленні поетичної традиції на континенті. Досягнення зазначеної мети пов'язане з виконанням таких завдань: 1) актуалізувати сучасні наукові підходи до вивчення особливостей поетичного мислення митців сицилійської школи й *Dolce Stil Nuovo*; 2) вияскравити теоретичні основи сонетної творчості у поетикальному вимірі пізньосередньовічної літератури; 3) експлікувати вплив нових форм і тем італійської лірики на становлення ренесансної поетичної традиції у Європі.

Застосування методів культурно-історичного, біографічного, герменевтичного й компаративного аналізу, а також методу узагальнення спрямоване на вироблення системного підходу до вирішення зазначених дослідницьких завдань.

Виклад основного матеріалу. Дослідники зауважують, що до моменту виникнення сицилійської школи в Італії фактично не було жодних зразків літературних пам'яток, за винятком окремих текстів релігійного та юридичного змісту. На XII–XIII ст. припадає час формування національних мов. В Італії ситуація ускладнювалася ще й тим, що пам'ятки, написані народною мовою, були прикладами білінгвізму, стилістичного розмежування загальноприйнятої латини і народної мови. У північній Італії панувала французька мова у романному жанрі, зразки куртуазної поезії створювалися провансальською (Collins, 2020; Holmes, 2000; Кучинський, 2012).

Взірцем для сицилійців залишалася мова провансальської лірики, хоча вони і наслідували трубадурів дещо обмежено, що подекуди призводило до спрощення поетичної мови. Якщо система понять і образів провансальської поезії базувалася на протиставленні детально розроблених куртуазних і некуртуазних цінностей, то сицилійська лірика увібрала в себе лише найзагальніші поняття, як-от: любов, радість, біль.

Цілком очевидно, що мова сицилійських поетів була недосконалою і розвивалася в експериментах з формами та змістом. Але безперечно поетичні переваги сицилійської літературної мови були проаналізовані й увічнені одним із найвеличніших продовжувачів національної традиції в Італії — Данте. Намагаючись осмислити мовну і літературну ситуацію у трактаті «Про народне красномовство» (*De vulgari eloquentia*, 1304), Данте назвав сицилійський діалект мовою «поем і поезії», що підкреслювало авторитетність сицилійської школи серед сучасників і послідовників. Роль Данте як «сучасного» автора саме й визначається, на думку А. Асколі, трансформацією ставлення до концепції авторства поетичного твору і розвиненням нової поезики засобами народної мови (Ascoli, 2008, p. 40).

У своїй творчості поети сицилійської школи здебільшого зверталися до філософських тем (життя, смерть, природа, кохання, його сила і вплив, благочестя), що втілювалося у вірцях поетичного слова Маццео ді Рікко (*Lo gran valore e lo pregio amoroso*), Томмазо ді Сакко (*L'amoroso vedere*), Джакомо Мостаччі (*Solicitando un poco meo sapere*), Персивалія Дорія, П'єтро делла Вінні та ін. Проте переконлива більшість дослідників (Collins, 2020; Barolini, 2006; Holmes, 2000) найблискучішим майстром слова сицилійської традиції називають да Лентіні, засновника нової поетичної форми, що тріумфально буде прийнята у Європі. До сонету будуть зверта-

тися і Данте, і Петрарка, і наступні покоління європейських поетів, підтверджуючи на практиці універсальність і продуктивність нового метричного утворення.

Да Лентіні був популярним не лише за життя, на нього рівнялися поети й наступного покоління. Свідченням цьому є, зокрема, увічнення пам'яті винахідника сонету у «Божественній комедії» Данте. Да Лентіні пристосував теми, стиль і мову провансальської поезії до італійської мови, збагативши її власними знахідками. Митець усвідомлював власне новаторство, його ставлення до поетичної творчості було професійним. Доказом цьому може слугувати літературний маніфест да Лентіні, який демонструє презирливе ставлення до умовностей і наслідування — *Amore non vole ch'io chlamì...*

Серед інших сицилійських поетів да Лентіні вирізнявся не лише старшинством і обсягом своєї поетичної продукції, але й її рівнем. Його ліричні експерименти не обмежувалися наслідувальним освоєнням провансальської спадщини — да Лентіні виробив власний стиль. Свідчення глибокого переосмислення майстром поетикальної картини світу провансальських трубадурів вбачається у його канцонах, присвячених трактуванню теорії куртуазного кохання і написаних з використанням прийомів трубадурів. У поетизації високого почуття да Лентіні приходиться до переосмислення кохання з позицій нових наукових поглядів, що панували при дворі Фрідріха II (Stewart, 2003, p. 49).

Попри наслідування сицилійцями провансальської традиції, яка вирізнялася своєю образністю, формами і жанровим розмаїттям, сицилійська поезія набуває власного колориту і визнається важливим елементом західного поетичного канону. Її унікальність обумовлюється декількома чинниками: остаточним відмежуванням поезії від музики, що привело до зміни у структурі канцони й вироблення основного розміру італійської поезії (Lannutti, 2011); введенням у поетичну практику нового метричного утворення з твердою строфікою — сонету (да Лентіні), значення якого для подальшого розвитку європейської поезії складно переоцінити (Picone, 2000, p. 147); використанням народної мови, збагаченої провансальськими і латинськими запозиченнями, що сприяло створенню *siciliano illustre* — прототипу національної літературної мови (Ascoli, 2008, p. 148); і найголовніше — сицилійська поезія (особливо у сонетах да Лентіні) висунула на перше місце індивідуалістичне бачення любові.

У виборі ліричних жанрів і стилістичних засобів, у їх майстерній обробці й трансформації помітний тонкий аристократизм сицилійських

поетів. У використанні певних тем і мотивів, у їх поєднанні і розвитку відбиваються уявлення про поезію як різновид філософії. Вишуканість художньої форми й абстрактність змісту — найважливіші властивості сицилійської лірики, — зумовлені як порівняно пізнім часом її виникнення, так і специфічним висококультурним середовищем, у якому вона існувала.

Ще більш рішучий прорив на якісно новий рівень після новацій да Лентіні здійснили поети *Dolce Stil Nuovo* («солодкого нового стилю», або стильновізму), остаточно протиставивши себе традиції. Самостійність і неповторність цих творів привалювали над тим наслідуванням, яке можна угледіти у використанні знайомих топосів і прийомів.

Нове ставлення не лише до старих форм поезії, але й до оточуючої дійсності індувало нову поетику, що у єдності естетичних і світоглядних вимірів зближує творіння *Dolce Stil Nuovo* з творчими знахідками раннього італійського Відродження. Вочевидь, аристократизм «солодкого нового стилю» поставав наслідком не в усьому усвідомленої боротьби митців Проторенесансу за національну літературну мову Італії.

Провідним поетом «солодкого нового стилю» був Гвідо Гвініцеллі (Guido Guinizelli dei Principi, 1230–1274), якого Данте називав своїм учителем. Гвініцеллі вважається першим визнаним поетом, творчість якого близька до знахідок Нового часу. Його філософська лірика, у якій абстрактна ідея кохання завуальована під жіночим образом, має піднесений, спіритуалістичний характер, а мадонна стає символом істини та чеснот, зводить на новий рівень поезію Пізнього Середньовіччя. Новий зміст створює нову витончену форму, яка характеризується гнучкістю, різноманітністю ритмів і благородством мови, що підпорядковано вираженню філософських ідей. Гвініцеллі сприяв секуляризації проторенесансної поетики — це був важливий поступ у напрямку до цілком світської, національної культури Відродження.

Гвініцеллі й інші стильновісти зверталися до досвіду античної літератури, яка на межі XIII–XIV ст. була в Італії невід'ємною частиною народної культури. Апелювання до традицій класичної давнини дало змогу Гвініцеллі відійти від куртуазної лірики та створити індивідуальний поетичний стиль і мову.

У не менш яскравого представника *Dolce Stil Nuovo*, флорентійця Гвідо Кавальканті (Guido Cavalcanti, 1259–1300), близького друга Данте, посилюється філософський характер лірики й імпліцитний аналіз психологічних процесів. Любовна лірика Кавальканті позбавлена реаль-

них людських стосунків, а оспівування жінки нагадує оду піднесеним морально-філософським ідеям.

Молодий Данте, зростаючи в атмосфері цих ідей, став одним із найяскравіших представників «солодкого нового стилю», засвоївши усі умовності цієї школи, притаманну їй філософічність, інтелектуалізм (Heiney, 1962, p. 173). Але до цього приєдналася його своєрідна схильність до естетизму, захоплення прекрасним, пишним, благородним — риса верхівки флорентійського суспільства, особливо поетичної молоді.

Попри те, що поетикальна картина світу *Dolce Stil Nuovo* вирізняється з-поміж решти тодішніх «шкіл», не можна заперечувати, що майже всі мотиви і образи «солодкого нового стилю» були запозичені з провансальської традиції, хоча й у якісно іншому трактуванні. Зокрема, стильовістьська концепція кохання виокремлювала новий, метафізичний вимір почуттів; любов в уявленні стильовістів надає людині внутрішньої досконалості, відкриває їй Бога як першоджерело всіякого блага. У цьому контексті досить показовим є хрестоматійний сонет Гвінцеллі «У ніжнім серці мешкає любов...» (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*), який завершується міркуваннями про Всевишнього.

Ключові поетичні категорії кавалькантівських віршів — кохання, співчуття, страх — перетворюються на персонажів людської трагедії, що не має стосунку до повсякденності. Проте це не позбавляє твори митця поетичної життєвості. Рафінованість мови й абстрактність ситуацій, утім, не призводять до трансформації авторських персоніфікацій у абстрактні алегорії (Barolini, 2006, p. 337).

Цікаво, що концепція кохання *Dolce Stil Nuovo* істотно не відрізняється від сицилійського та провансальського підходу до її визначення. Вона засновується на теорії, викладеній А. Капелланом у трактаті *Trattato d'amore*, де любов невігладливо дефініюється «вроженою пристрасстю, викликаною спогляданням і надмірними роздумами про особу протилежної статі» (Carrellano, 1947, p. 4).

Основним принципом стильовістів стосовно поетичної мови стає добір засобів виразності. Новаторство *Dolce Stil Nuovo* полягає саме у відмові від стилістичних «надмірностей». Лексика поезій «солодкого нового стилю» спрощена, у ній відсутні діалектизми і муніципалізми (Данте), вживається лише те, що сприяє створенню ефекту «солодкості» мови. Водночас у вірші вводяться наукові, філософські поняття (*Donna me prega*) (Barolini, 2006, p. 99).

Поезія кожного з трьох відомих стильовістів — Гвінцеллі, Кавальканті, Данте — являла собою наступний етап еволюції італійської лірики. Значення цього літературного феномену для розвитку нової європейської поетики складно переоцінити з огляду на їх революційні погляди, високі поетичні ідеали й устремління. Саме Італія стала зачинателькою нової поезії, що надала на багато років зразки для інших країн Європи, породивши перший проторенсансний вільний союз поетів, *Dolce Stil Nuovo*.

Мова сицилійської поезії стала лише першим, проте вкрай важливим кроком на шляху поступового вироблення загальнонаціональної літературної мови. Відмінність сицилійських поетів полягала насамперед у сублімації місцевого сицилійського діалекту, його одночасній «провансализації» і «латинізації», а також літературній обробці.

Винахідливість митців визначається не гегемонією у мові, мистецтві чи науці. Їх актуальність і вплив ґрунтуються на переоцінці вже існуючої етики, яка домінувала у середньовічній свідомості. Створюючи нову естетику через мову і жанр, зберігаючи філософію минулого — через призму світськості, — сицилійська школа стала зачинателькою нового авторського світобачення (Collins, 2020, pp. 17–18).

Висновки. Сицилійська школа на чолі з Дж. да Лентіні ознаменувала початок нової літературної та лінгвістичної історії у пізньосередньовічній Італії. Глибинні трансформації у царині стилістики поезій, а також розширення й переосмислення діапазону оспівуваних тем призводить не лише до усвідомлення нових підходів до віршування, але й сприяє формуванню єдиної загальнолітературної мови на протигагу численним діалектам, оскільки поети школи склали вірші національною мовою, створивши *siciliano illustre*.

Сицилійська школа поклала початок поезії *Dolce Stil Nuovo* і визначила вектори художньої еволюції поетичного слова у творчості Петрарки та Данте, на яких тримається італійська поетична традиція, увиразнюючи філософські, тематичні, структурні канони і власну любовну теорію ліричної поезії. Експерименти митців школи з формами й розмірами завершуються винайденням першої у Європі твердої поетичної форми — сонета, що надалі стане одним із неперевершених засобів зображення людських переживань.

Все це поставало наслідком винайдення й застосування нових прийомів і методів, засобів і способів художнього осмислення дійсності, експлікованих у поетичних практиках італійців. Поезія сицилійської школи надала

потужний імпульс для подальшої розробки поетичної теорії, образів і тем, що набули виразності у творах стильовістів, а також у поезії багатьох митців європейського Ренесансу. Саме сицилійці фактично визначили вектори розвитку італійської лірики, передбачаючи

мотиви класицистичного й барокового поетичного мистецтва в Європі. Детальний аналіз цих тематичних імперативів у річищі їх впливу на становлення нової європейської поетичної традиції може стати предметом подальших наукових рефлексій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кучинський Б.В. Лицарська література західноєвропейського феодального суспільства XII–XIII століть. *Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки*. 2012. Вип. 105. Ч. 2. С. 38–45.
2. Alighieri D. *De vulgari eloquentia* / ed. M. Tavoni. Mondadori, 2017. 528 p.
3. Ascoli A.R. *Dante and the Making of a Modern Author*. New York: Cambridge University Press, 2008. 476 p. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485718>
4. Baer W. *Sonnets: 150 Contemporary Sonnets*. Evansville: University of Evansville Press, 2005. 176 p.
5. Barolini T. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press, 2006. 496 p.
6. Cappellano A. *Trattato d'amore* / a cura di S. Battaglia. Rome: Perrella, 1947. 429 p.
7. Collins J. *Vulgar Love: The Sicilian School and the New Aesthetic*. *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*. 2020. Vol. 5. Issue 1. P. 1–20.
8. Culianu I. P. *Eros and Magic in the Renaissance* / transl. M. Cook. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 271 p.
9. Delle Donne F. *Le consolationes del IV libro dell'epistolario di Pier della Vigna*. *Vichiana*. 1993. Anno 4. P. 268–290.
10. Dronke P. *The Medieval Lyric* (3rd ed.). Cambridge: D.S. Brewer, 2002. 302 p.
11. Heiney D. *Intelletto and the Theory of Love in the Dolce Stil Nuovo*. *Italica*. 1962. Vol. 39. № 3. P. 173–181. URL: <https://doi.org/10.2307/477068>
12. Holmes O. *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. London: University of Minnesota Press, 2000. 264 p.
13. Kleinhenz C. *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)*. Lecce: Milella, 1986. 250 p.
14. Ladha H. *From Bayt to Stanza: Arabic Khayāl and the Advent of Italian Vernacular Poetry*. *Exemplaria*. 2020. Vol. 32. Iss. 1. P. 1–31. URL: <https://doi.org/10.1080/10412573.2020.1743523>
15. Lannutti M.S. *La canzone nel Medioevo*. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica. *Semicerchio*. 2011. Vol. 44. P. 55–67.
16. Oppenheimer P. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York: Oxford University Press, 1989. 224 p.
17. Picone M. *Traditional Genres and Poetic Innovation in Thirteenth-Century Italian Lyric Poetry*. *Medieval Lyric: Genres in Historical Content* / ed. W. Paden. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2000. P. 146–157.
18. Stewart D. E. *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003. 186 p.
19. Wilkins E. H. *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959. 340 p.

REFERENCES

1. Kuchynskyi, B. V. (2012). *Lytsarska literatura zakhidnoevropeiskoho feodalnoho suspilstva XII–XIII stolit* [Chivalry Literature in Western European Feudal Society of the 12th–13th centuries]. *Scientific notes of KSPU. Philological Sciences*, 105 (2), 38–45 [in Ukrainian].
2. Alighieri, D. (2017). *De vulgari eloquentia* (M. Tavoni, Ed.). Mondadori [in Latin].
3. Ascoli, A. R. (2008). *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge University Press [in English]. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485718>
4. Baer, W. (2005). *Sonnets: 150 Contemporary Sonnets*. University of Evansville Press [in English].
5. Barolini, T. (2006). *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. Fordham University Press [in English].

6. Cappellano, A. (1947). *Trattato d'amore* (a cura di S. Battaglia). Perrella [in Italian].
7. Collins, J. (2020). *Vulgar Love: The Sicilian School and the New Aesthetic*. *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, 5 (1), 1–20 [in English].
8. Culianu, I. P. (1987). *Eros and Magic in the Renaissance* (M. Cook, Trans.). University of Chicago Press [in English].
9. Delle Donne, F. (1993). *Le consolationes del IV libro dell'epistolario di Pier della Vigna*. *Vichiana*, 4, 268–290 [in Latin].
10. Dronke, P. (2002). *The Medieval Lyric* (3rd ed.). D. S. Brewer [in English].
11. Heiney, D. (1962). *Intelletto and the Theory of Love in the Dolce Stil Nuovo*. *Italica*, 39 (3), 173–181 [in English].
<https://doi.org/10.2307/477068>
12. Holmes, O. (2000). *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. University of Minnesota Press [in English].
13. Kleinhenz, C. (1986). *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)*. Milella [in English].
14. Ladha, H. (2020). *From Bayt to Stanza: Arabic Khayāl and the Advent of Italian Vernacular Poetry*. *Exemplaria*, 32 (1), 1–31 [in English].
<https://doi.org/10.1080/10412573.2020.1743523>
15. Lannutti, M. S. (2011). *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*. *Semicerchio*, 44, 55–67 [in Italian].
16. Oppenheimer, P. (1989). *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. Oxford University Press [in English].
17. Picone, M. (2000). *Traditional Genres and Poetic Innovation in Thirteenth-Century Italian Lyric Poetry*. In W. Paden (Ed.), *Medieval Lyric: Genres in Historical Content* (pp. 146–157). University of Illinois Press [in English].
18. Stewart, D. E. (2003). *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Bucknell University Press [in English].
19. Wilkins, E. H. (1959). *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*. Edizioni di Storia e Letteratura [in English].

Andrii Bezrukov,

Ukrainian State University of Science and Technologies (Dnipro, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-5084-6969

e-mail: dronnyy@gmail.com

ORIGINS OF A NEW POESY IN LATE MEDIEVAL EUROPE: PROTO-RENAISSANCE RHYMES BY GIACOMO DA LENTINI AND THE DOLCE STIL NUOVO

The article reviews the historical and literary background of a new poesy that appeared to be an outcome of the accumulation and release of the new poets' creative energy in late medieval Europe. We primarily deal with the poesy of the Sicilian school and the Dolce Stil Nuovo ('sweet new style'). The interest of literary criticism in the historical and cultural background of influential literary phenomena, which have not lost their relevance, is defined by the need for reinterpreting them in new paradigms. The methods of cultural, historical, biographical, hermeneutic, and comparative analyses as well as the method of generalisation have been exploited for this research. The European poetic tradition has passed a long way in searching for new forms and means of the artistic representation of reality. The emergence of the Sicilian School on the Apennine Peninsula in the 13th century became the initial stage of the literary and linguistic history of the Old World. It marked the beginning of Italian poesy the development of the Dolce Stil Nuovo and was largely the forerunner of Dante's and Petrarch's poems, laying the foundations of the philosophy of lyric poetry. The Sicilians gave a powerful impetus to the further development of poetic theory, images, and themes, which would be pivotal in stilnovismo, as well as to the assimilation of many authors of the Renaissance in Europe. The appeal to certain themes and motives as well as their transformation highlighted the idea of Sicilian authors about poetry as a specific kind of philosophy. We emphasise that the time of origination and a highly cultured environment have caused the refinement of art forms and stylistic devices for revealing the conceptual content of such verses. Giacomo da Lentini reconceptualised the approaches to rhyming and poetising, and most importantly — to the psychological perception of reality and understanding of love in the metaphysical dimension. The ideological and aesthetic unity of the poets of the Dolce Stil Nuovo, who developed the innovations of da Lentini, made it possible to relate them

with the writers of the early Renaissance. The article also focuses on the specifics of literary activity during the expansion of new European poetry leading to the invention of a sonnet as the poetic form that follows a particular rhyming pattern.

Key words: *sonnet, Sicilian school, Dolce Stil Nuovo, standard language, poetic tradition, Renaissance.*

Стаття надійшла до редакції 15.02.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

Кубг.edu.ua

Бондарева Олена,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-7126-452X

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

«ЗАКРИТЕ НЕБО» НЕДИ НЕЖДАНОЇ: ВІЙНА, ПАМ'ЯТЬ, ТРАВМАТИЧНИЙ ЖІНОЧИЙ ДОСВІД, УСВІДОМЛЕНА ДЕКОЛОНІАЛЬНІСТЬ

У статті п'єсу Неди Нежданої «Закрите небо» розглянуто у теоретичних координатах постколоніальних студій, студій пам'яті, студій травми, західноєвропейської теорії опрацювання свідчень у зонах конфліктів/втручання, феміністичної критики. Досліджено, як ця п'єса вписується у ширший контекст сучасної української драматургії про повномасштабну військову агресію Росії проти України. Виокремлено механізми трансформації власного травматичного досвіду, свідчень та індивідуальних усних нарацій очевидців: спершу у простір комунікативно-дискурсивних практик, а згодом у повноцінний художній матеріал. Наголошено, що для українців принципово важливо створювати власні художні наративи нинішньої війни, протоколювати й осмислювати її злочини, вписувати їх у глобальну історію боротьби колонізаторів з українською ідентичністю, організовувати довкола цього роботу з транспоклінневою травматичною пам'яттю. Ми не маємо допустити, аби у сприйнятті війни за межами України домінували наративи агресора. Театрально-перформативний потенціал твору дає змогу авторці п'єси презентувати проникливі публічні історії сильних і самодостатніх українських жінок різного віку, які постраждали від окупантів і свідчать про їхні злочини проти людяності. «Закрите небо» в інтерпретації Неди Нежданої перетворюється не на простір безпеки і порятунку, а на складний фізичний і ментальний лабіринт, який лікує героїнь від безпам'ятства. Створення п'єси, ставши своєрідною аутопсихотерапією для авторки, провокує можливості для колективної психотерапії у театрі, адже наша спільна робота з травмами війни відкриває для українців усвідомлені деколоніальні перспективи і торує шлях до власної стійкої та незагратованої деколоніальної ідентичності.

Ключові слова: драма, війна, окупація, травма, пам'ять, жіночий дискурс, тіло, метафора, деколоніальність.

Методологічні зауваги. Від початку повномасштабної російської агресії проти України, тобто після 24 лютого 2022 р., стрімко з'являється та набуває поширення безліч літературних форматів, де українці стають аналітиками або фіксерами не лише подій, але й того, як саме їх переживають люди, адже на відміну від воєнної картини 2014–2021 рр., яка була географічно локалізованою і тому здавалася відносно віддаленою, нова фаза війни зачепила практично кожну українську родину. В активі сучасного літературознавства є цікаві розвідки, присвячені літературі про російсько-українську війну від 2014 р.: вони аналізують здебільшого прозу, зрідка поезію. Зокрема, Ганна Скоріна на початок 2022 р. фіксувала понад тисячу книг цього проблемно-тематичного поля та називала жанрові діапазони, в яких вони написані, — художні твори, щоденникові записи, комікси, містика, фантастика, дитячі книги, поезія, мелодрами, бойовики (Скоріна, 2023).

Поезія і проза про війну потрапляють в аналітичну картину монографії Ніни Герасименко «Словами очевидців: література від Євромайдану до війни» (2019), лише проза — у книгу Оксани Пухонської «Поza межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі» (2022), а також у статті Тетяни Гребенюк (2022), Марини Рябенко (2019), Ольги Шелюх та Ярини Легкої (2021). «З огляду на широкий суспільний інтерес до літератури війни... українці не лише усвідомлюють важливість свідчень очевидців та учасників історичних подій, що відбуваються в актуальному часі, вони потребують їх, адже через сучасну історію часто промовляє свого часу не проговорене травматичне минуле», — наголошує Оксана Пухонська (2022, с. 73–74).

Традиційно сучасна драматургія опиняється поза такими презентативними науковими дискурсами, хоча більшість її творів перебуває сьогодні у відкритому доступі. Для створення відносно повної картини естетичних репрезен-

тацій війни у сучасній українській літературі про драматургічні твори також варто говорити. Відтак для аналізу обрано драму Неди Нежданої «Закрите небо», яку авторка розпочинає епіграфом: «Присвячується Маріуполю, Київщині і всій моїй любій Україні під прицілом» (2022).

Розмова про цю п'єсу базуватиметься на механізмах, через які трансльована у драматургічному творі усна індивідуальна нарація конструює для історії значимий наратив колективної або суспільної пам'яті та наділяє його властивостями певного часу, оздоблюючи відповідним рівнем гуманітарної рефлексії, адже, як зауважує Мар'ян Голька, «суспільна пам'ять рідко є універсальною пам'яттю, зазвичай це "чиясь" пам'ять» (2022, с. 34). Йдеться про важливість індивідуального сприйняття подій та їх особистісного рефлектування, а також про виструнчення відносно цілісної картини події через опрацювання персональних наративів у певному системно-аналітичному ключі. У свою чергу, Алла Киридон у передмові до книги М. Гольки «Суспільна пам'ять та її імпланти» додає, що «колективна пам'ять конструюється в просторі комунікативно-дискурсивних практик» (2022, с. 12), тобто складається не із суми індивідуальних історій, а із дискурсів, якими вони опрацьовані.

Австрійський письменник Мартін Поллак, який віддає перевагу документуванню історичних наративів Східної Європи, розмірковує, що у намаганні зрозуміти власну ідентичність європейським народам «не можна піддаватися спокусі просто позбутися тих чи інших національних наративів, виеліминувати їх із пам'яті — зі страху, що вони виявляться баластом, перешкодою в зустрічах. Усе треба сказати, висловити, записати, яким би болючим воно не було. Варто розповісти всі історії, не замовчуючи жодної із трагедій. Тільки не забувати при цьому ніколи: Іншого треба зрозуміти, сприйняти його таким, яким він є, з усім тягарем його історії» (Поллак, 2018, с. 211–212). Без перебільшення можемо говорити, що інтерес до України та її відкриття Європою спричинені подіями на Майдані 2014 р., а також тим спротивом, який українці у 2022 р. чинили російській агресії.

Для заявленої проблематики дослідження принципово важливою є міжнародна практика роботи зі свідченнями у зонах конфліктів/втручань, яку на матеріалах про свідчення учасників конфліктів у Боснії і Герцеговині, Демократичній Республіці Конго, Афганістані, Ефіопії та інших країнах систематизували європейські вчені Беріт Блізман де Гевара (Університет Аберіствіту, Велика Британія) та Роланд Кос-

тич (Упсальський університет, Швеція). Вони зосереджують увагу на ролі експертів і знань, які є відносно нещодавними, а також на тому, що будь-яка реальність стає доступною «лише через індивідуальну та інтерсуб'єктивну інтерпретацію», яка, у свою чергу, відкриває простір для великої кількості нюансів та неоднозначностей, і що у ситуаціях дослідження вторгнень «універсальне знання, як правило, переважає над локалізованим знанням». Також до уваги беруться три основні проблеми, які мають місце щодо свідчень під час військових втручань: 1) умови та проблеми доступу до тих, хто може свідчити; 2) оформлення свідчень у знання через конкретні практики та легітимність відповідного знання; 3) боротьба довкола конкуруючих наративів та інтерпретацій. У контексті останньої проблеми йдеться про те, що сторони збройного конфлікту завжди прагнуть створити власну версію знань та інтерпретацій, а також легітимізувати її для учасників конфлікту і, поза сумнівом, для міжнародної спільноти: «Практики свідчення, фреймування та розповіді правди як наративу займають центральне місце у поясненні того, чому певні інтерпретації конфлікту та втручання домінують над іншими в певні моменти часу» (Bliesemann de Guevara, Kostić, 2017, с. 13). Створення українцями загального наративу про військову агресію росіян проти нашої ідентичності сьогодні багато в чому відбувається завдяки сучасній українській драматургії, адже по всіх континентах регулярно організовуються такі події, як сценічні читання сучасних п'єс про війну, створених українськими драматургами. Особливий попит є на художні тексти, засновані на реальних свідченнях учасників або свідків тих чи інших подій, і нам надзвичайно важливо доносити світу саме нашу версію цих подій.

Щодо версій, у яких надалі в історії існуватиме та чи інша подія, Мартін Поллак наголошує на очевидній важливості їх національної специфіки (у широкому сенсі — з точки зору громадянської ідентичності, а не етнічної приналежності): «Велику історію легше збагнути, якщо розглядати її знизу, із перспективи окремих досвідів, подій, а також трагедій. Саме тому спогади — такі важливі для досліджень минулого... не менш важливими є спогади глядачів, байдуже, спостерігали вони за подіями активно чи пасивно. Адже всі ці свідки передають індивідуальні погляди на конкретні події, на ці погляди накладають відбиток відповідні національні наративи, у яких вони існують» (2018, с. 5). Алла Киридон теж розглядає свідчення як фактори, які можуть змінювати сприйняття подій, але вбачає проблему в тому, що «жодне

з наявних/сконструйованих свідчень не може претендувати на монополію істинності, не дає адекватного розуміння того, що саме відбулося. Добре відомо, що навіть зі свідченнями, зібраними відразу після подій, треба поводитися надзвичайно обережно. Коли після подій проходить певний час, то ситуація лише ускладнюється. Часто люди просто нездатні або не бажають помічати різницю між тим, що вони дійсно бачили, що вони тільки-но чули і що відбувалося в дійсності. Вони іноді вкладають у те, що вважають своїми власними спогадами, ту інформацію, яка стала доступною їм пізніше» (2022, с. 15).

Наступний аспект роботи зі свідченнями аналізує Мар'ян Голька, розмежовуючи пам'ять свідків і трансльовану пам'ять та наполягаючи на неуніверсальності жодної з них: «Перша — це пам'ять спостерігачів, які на власні очі бачили й переживали певні події та ситуації в минулому; інша — відлуння, що походить із минулого, яке безпосередньо передається в історичних чи фабульних описах. Хоча, звичайно, ми маємо більше довіри до пам'яті свідків, та все-таки виявляємо щодо неї й більший скептицизм, який схиляє нас до порівняння і верифікації джерел, однак, як часто трапляється, та сама подія може бути по-різному сприйнята й інтерпретована навіть очевидними свідками чи учасниками» (2022, с. 39–40).

Водночас, якщо свідок події пережив глибоку травму, то проблематичним стає отримання свідчень від нього, адже «травма за визначенням належить до сфери замовчуваного», є «надзвичайно складним об'єктом вербальної репрезентації, аж до постулювання багатьма дослідниками принципової неможливості оповісти про неї» (Гребенюк, 2022, с. 107). Про «травму мовчання» як вторинну реакцію людини на травматичні події аргументовано розмірковує і Мартін Поллак: «Трапляється також, що спогади уподібнюються до небезпечних мінних полів, через які ми з острахом ідемо, обережно ступаючи, ризикуючи будь-якої миті зненацька наштовхнутися на жахливі образи й пережиття, які можуть витурити нас із душевної рівноваги. Тоді аж кортить запитати себе, чи не краще було б залишити минуле, яке ми збурили своїми спогадами, у спокої, і взагалі не зачіпати всіх цих речей — чудово знаючи, що проблеми не зникнуть, якщо про них мовчати, відвертати від них погляд, відсувати від себе й витісняти» (2018, с. 6).

Польська україністка Агнешка Матусяк, визначаючи травму у параметрах теорій Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, пояснює, чому деяким свідкам про травму дуже важко або взагалі

неможливо говорити: «травма є ранною в автобіографії, тобто у стрункому ідентичнісному самоописі суб'єкта; ідентичнісною тріщиною, “розривом” межі індивіда. Вона спричинена переживанням “я” надміру подразників із радикальною інтенсивністю, що є наслідком певної події з травматогенним потенціалом, тобто раптової й несподіваної, шокуючої, із суб'єктивно вагомим значенням, з огляду на неприємні довготривалі впливи на весь організм, які ця подія викликала і які суб'єкт не в змозі зрозуміти» (Матусяк, 2020, с. 14). Саму ж здатність постколоніальних великих спільнот до роботи з власною травмою в цілях її остаточного подолання Агнешка Матусяк означає метафорою «вийти з мовчання», яка прочитується як важкий шлях подолання загальної постколоніальної травми на шляху до реальної, а не фіктивної суспільної деколонізації та набуття власної суб'єктності. Близька до цієї позиції і Алла Киридон у твердженні, що «минуле» потрібно пам'ятати так, аби воно «відпускало». Твір, якому будуть присвячені мої розмисли, дає персонажам шанс пригадати персональні травми війни, подолати свою неготовність говорити про них та через колективну самотерапію вийти у життя із позитивною програмою.

Кому належатиме пам'ять? Тетяна Гребенюк називає нинішню російсько-українську війну геноцидним досвідом, справедливо вважаючи, що вона «спричиняє колосальну колективну травму й трансформацію всіх різновидів ідентичності українців» (2022, с. 104). П'єса Неди Нежданой «Закрите небо» — саме про такий жахливий колективний травматичний досвід, який її персонажі пригадують, переживають та перетворюють у нарацію просто на сцені, перформативно. Авторка вміщує в один закритий невизначений простір чотирьох жінок, які пережили жахття наступу росіян, окупації, втрати рідних, фізичних та моральних знущань над самою людською природою. Цей простір не має вікон і дверей, тобто позбавлений будь-якої фізичної зримої зони контакту, через яку його можна покинути. Оглядаючи його за допомогою ліхтарика, жінки справді бачать «простір без вікон і дверей, голі стіни, лише в одному місці звалище — якісь матраци, пледи, ще якісь речі вздовж стін, серед них — пляшечки з водою» (Неждана, 2022). Для багатьох українців такий опис простору ще надовго асоціюватиметься з льохом, бомбосховищем, підвалом, іншими форматами рятувних укриттів, тобто емоційно-асоціативний досвід реципієнтів задіяно вже на початку твору, навіть із певними позитивними нотками: «Вікон немає — це добре, можна світити світло»,

у відсутності дверей «*є і свій позитив — ніхто не зайде*», на матраці можна лягти, пледами вкритися (2022). Метафорично цей темний невизначений простір сприймається як простір травматичної пам'яті, загнаної кожною з дійових осіб у глибини підсвідомого, причому поодинокі жодна із учасниць сценічної дії з ним впоратися не може.

Стартову ситуацію повністю затемненої сцени супроводжує звуковий ряд: «*Тиша. Потім з'являються звуки: шурхотіння, вітер, шум. Глухе гупання, як від бомб, далеке гудіння сирени*» (2022). Звуки війни потім ще не раз вриватимуться у простір сценічної дії, вони стануть її нав'язливим лейтмотивом і щоразу апелюватимуть до реципієнтів, спричиняючи асоціативні флешбеки — так формуватиметься співпричетність до того, що героїні проживатимуть і пригадуватимуть на сцені.

Жінки, які опинилися у такому замкненому, але належному до війни просторі, занурюються у ситуацію забуття/безпам'ятства, у них лишається активно лише чуттєво-асоціативна пам'ять, оголена війною, натомість тимчасово зникає пам'ять подієва:

«Четверта. *І ви пам'ятаєте, що було на війні?*

Друга. *Дуже смутно. Звуки. Відчуття. Голоси. А події — ні. Все уривками.*

Третя. *Во-во. От і в мене — те, що до війни — чітко. А потім якийсь хаос.*

Четверта. *І як опинились тут — нічого?*

Перша. *Нічого.*

Четверта. *Оцього я і боялась. Може, у нас стерли пам'ять? Чи це такий посттравматичний синдром?»* (2022).

Спочатку жінки розгублені та насторожені, що цілком логічно у топосі повсюдної війни, адже «після пережитої травми люди можуть відчувати себе дуже розгубленими, а часто навіть переживати справжній жах через те, як саме вони почувають себе після того, що сталося» (Герберт, 2015, с. 14). Перші варіанти майбутньої спільної поведінки («*тупо лежати і чекати, поки прийде... Хтось*», «*ходити тут колами*», «*довбати стіни*» (2022)) жінками одразу відмітаються як хибні, а вихід вбачається їм у пригадуванні того, як кожна сюди потрапила. За допомогою спеціальних дихальних вправ жінки вдаються до сеансу колективного впадання у транс, аби оживити власну пам'ять.

«Пам'ять рідко існує завдяки власній автономній інерції, — наголошує Мар'ян Голька, — вона зазвичай мусить бути підтримувана, зміцнювана і за потреби нагадувана. Оскільки вона розгортається між непростим пафосом наказу і легкістю забування, то вимагає людської волі,

яка б зберігала її в якомусь відповідному *modus vivendi*, який, щоправда, нелегко визначити. Складність функціонування пам'яті призводить до того, що її існування і спосіб цього існування почасти залежать від самої пам'яті. І це вона надає міцність спільності, яка, зі свого боку, має тоді більше шансів на підтримування своєї пам'яті» (Голька, 2022, с. 25). У п'єсі «Закрите небо» витіснена пам'ять виступає метамафорою глобального «свого» — власної країни, дому, громадянської спільності, ідентичності, родини, вітальної сили. Відповідно її тимчасова втрата сприймається як загроза окультуреному і привласненому, обжитому простору, з якого дійових осіб виринає війна. Якщо жертви війни не згадують достеменно, як усе було, і не засвідчують це своєю нарацією — пам'ять належатиме не їм, її буде заміщено свідченнями та хибними наративами агресора, який багато років намагався промовляти від нашого імені та писати нашу історію так, аби безповоротно стирати основи української ідентичності. Сама процедура пригадування задумана авторкою п'єси як одночасне надання свідчень, емоційна сповідь та перформативне самоконструювання дійових осіб у ситуації ексцесу та невизначеності: пам'ять про нинішню війну має належати українцям, які чинять опір агресії не лише на полі бою, але й там, де їх намагалися знищити, скалічити, осиротити, принизити та упокорити.

Водночас Олена Вещикова звертає увагу на те, що «пам'ять (місце збереження) не тотожна спогадам (активному поверненню минулих вражень)» (2022, с. 46). Неда Неждана вибудовує діставання з глибин пам'яті спогадів кожної жінки як активну сценічну взаємодію, на якій, власне, ґрунтується сюжет, і водночас як структурування території спільної усної історії, коли кожен індивідуальний спогад-свідчення є важливим для порятунку всіх: під час розгортання дії індивідуальне пригадування уможливорює оформлення колективної пам'яті, яка має бути зафіксована та збережена не лише як набір окремих усних історій, але й як цілісний наратив, належний українцям, а не колонізаторам.

Тілесність війни та її реальні/ірреальні топоси. Наше знайомство з чотирма жінками, які будуть висповідатися перед собою та перед тими, з ким вони опинилися у замкненому просторі (сюди ж органічно допасовуються гіпотетичні читачі/глядачі у просторах тексту/театру), розпочинається з того, що вони постають доволі ефемерними постатями — «силуетами» у різних місцях сценічного кону. Звертаємо увагу на схожість чотирьох імен, які звучать лише тоді, коли жінки представляються (Ліда — Ліна — Ліка — Ліля), причому ми не знаємо на-

певно, чи це справжні, чи вигадані ними всіма або кимось із них імена: «У драмі представлено чотири жіночі постаті, чотири долі як символи воєнного лиха. Попри те, що героїні мають імена, символічно схожі за фонетичними ознаками, їхня кваліфікація як дійових осіб подана через порядкові числівники (Перша, Друга, Третя, Четверта). Припускаю, що квантитативна семантика уособлює чисельність та нескінченність зламаных доль» (Сахарова, 2022, с. 63).

Кожній із них війна вже встигла принести свої власні непереборні страхи: одна боїться вогню, друга — наближення до себе інших людей і темряви, третя — голосних звуків, четверта — тиші, яка може бути страшнішою за звуки війни. Зрозуміло, що у кожного зі страхів своя трагічна передісторія. Усі чотири жінки поступово пригадують тілесно відчутні звукові асоціації перших годин/днів війни, потім свої дії для захисту близьких людей та пошуку безпечніших місць у власному домі, підвалі, у втечі з облоги, у самопожертві, зрештою чуються безсилями перед страхом і втратами, тому заганяють спогади у глибини своєї пам'яті.

Спільним, об'єднавчим спогадом для всіх жінок стає індивідуальне благання до всесвіту від кожної про «закрите небо» — і відсутність реакції світу на те, що з неба летять тонни заліза, яке вбиває тисячі українців. Висуваючи свої претензії до світу, який не кинувся їх рятувати, жінки починають відновлювати у пам'яті окремі фрагменти перших годин і днів війни.

Аби актуалізувати власні спогади, кожній жінці знову доводиться пережити пекельний біль, але саме у спогадах вони шукають ключ до свого порятунку. Їм неймовірно важко пригадувати, як вони втратили кожна своє — батьків, молодшу сестру, чоловіка і внутрішньоутробну дитину, сина, племінницю і чужих дітей, які потребували порятунку. Жінки, силкуючись пригадати кожна власну історію війни, закликають собі на допомогу сторонні перформативні активності — танець, пісню, вправи карате, коліскову — так вони ніби вписуються у ритми всесвіту, який продовжує жити своїм життям, а не їхнім відчуттям війни. Звернімо увагу на те, як Тетяна Гребенюк фіксує «окремі специфічні риси вербального втілення індивідуальної травми», приділяючи достатню увагу інтенціям персонажів до її замовчування: «Художня наративізація факту замовчування травми — досить складне художнє завдання. Просте повідомлення про втрату травмованим персонажем здатності говорити, здійснюване третьоособовим або першоособовим наратором, не має достатнього впливового ефекту, не провокує надзвичайної читацької емпатії»

(2022, с. 106–107). Нашим героїням оповідь не дається легко, вони здійснюють надлюдські зусилля, аби вийти за межі внутрішнього бажання не говорити про біль, вони долають синдром замовчування травми, і, зрештою, незавершеність їхніх історій (ніхто з них не бачив і достеменно не знає, насправді загинули чи, можливо, вижили їхні близькі люди) — це шанс набуття сенсу жити далі.

Усі чотири історії, пригадані жінками у п'єсі, страшні та моторошні, у них впізнаються тілесно болючі реалії війни, які, стаючи відомими та оприлюдненими, щоразу потрясли світ безглуздою жорстокістю та зухвалою, нелюдською злочинністю: бомби, прицільно скинуті на пологовий будинок, в якому було повно породіль та немовлят (найвідоміші історії Маріупольського пологового будинку та приватної репродуктивної клініки «Адоніс» неподалік від Житомирської траси на Київщині), а потім показове руйнування Маріупольського театру, де ховалося дуже багато мирних мешканців, а перед обома фасадами було написано російською мовою великими літерами «ДЕТИ» (пізніше така ж доля спіткала й Северодонецький театр); розстріляні евакуаційні колони мирних мешканців або катування українців у фільтраційних таборах (що відбувалося по всіх напрямках, куди заходили російські війська, але наймасовішим стало на Київщині); зрештою, масові згвалтування російськими окупантами жінок і дітей на окупованих територіях, «щоб наші жінки більше не хотіли нічого... щоб не народжували...» (2022). Неда Неждана ніде не називає жодних топографічних реалій, тому картина війни сприймається не як сума локальних задокументованих злочинів росіян проти українців, а як масштабне полотно послідовного геноциду, покликаного повністю стерти українську ідентичність у кількох поколіннях — від немовлят до літніх людей.

Тут слід сказати, що, на відміну від багатьох сучасних українських драматургів, які у перші дні з різних причин виїхали з України та пишуть про умоглядну, фізично не пережиту війну, Неда Неждана описує те, що вона бачила і переживала в Україні, у тому числі опинившись на Київщині, у селі між Васильковом та Макаровим. Перебуваючи тривалий час у підвалах, ховаючись з родиною від обстрілів та бомбардувань, спілкуючись з людьми, які за тих чи інших обставин опинилися під загрозою окупації, вона фізично відчула цей темний замкнений простір, який відтворила у своєму драматургічному тексті. Потім, уже перебуваючи у Чернівцях, вона багато розмовляла з тими, кому вдалося евакуюватися і врятувати свої

родини, тож у прикінцевій примітці до п'єси Неда зазначила, що використала *«реальні історії, спогади, почуття людей із Маріуполя та Київщини, які, включно з авторкою, вижили і врятувалися на момент написання, але багато хто — ні»* (2022). Так, не лише для її персонажів, але і для неї самої створення цієї п'єси стало певним психотерапевтичним сеансом: «Дехто з нас пише, тому що нам потрібно зрозуміти певні речі, а письмо — єдиний шлях це зробити. Записування слів на папері допомагає нам обміркувати подію чи сюжет і краще його зрозуміти. Інколи ми робимо це лише тому, що мусимо позбутися історії, розповісти її й покінчити з цим. Письмо перетворює ідеї на щось конкретне, матеріальне, щось, що ми врешті можемо відштовхнути від себе. Воно може дати нам дистанцію» (Кепс, 2021, с. 12).

У процесі проговорювання/письма авторка солідаризувалася з українками, які пережили ще страшніші події, аніж вона сама, і взяла на себе місію говорити від імені тих, хто вже не міг свідчити і промовляти (воістину, переживаючи власну травматичну історію, «часом ми пишемо для того, щоб проговорити речі, які не можемо сказати вголос. Ми можемо мати відчуття або досвід, які несила висловити прямо. Письмо дозволяє нам створювати метафори (одні речі, що змінюють чи відображають інші) і дає можливість виразити незбагненне» (Кепс, 2021, с. 12)). Для цього Неді Нежданій як професійній драматургині довелося спресовувати реалії, прибирати часопросторові дистанції, міксувати хронотопи та оголювати психосоціальні травми, створюючи дещо ірреальний сценічний простір, адже «мистецтво ніколи не розглядається як оригінальний вияв психосоціальної функції, ніколи образ або художній твір не беруться у своєму власному значенні, радше вони постійно сприймаються як повідомлення про ірреальність» (Дюран, 2021, с. 67).

Цей топос через свою умовну ірреальність радикально відрізняється від аналогічних замкнених, але реалістичних просторів у текстах інших українських драматургів, написаних на початку 2022 р.: підвального складського приміщення великого підприємства («Трубач» Інни Гончарової); сірої бетонної півтемної кімнати укриття («Несподівано тихо» Олександра Мірошніченка); підвалу багатоквартирного будинку «Тополь М летить на кішку Брошку» Лени Лягушонкової); коридору багатоквартирного будинку («П'ять історій про своїх та чужих» Ірини Серебрякової); станції харківського метро («Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко); підземного укриття-сховища («Ту-

рі-Рурі» Юлії Нечай); підвального приміщення школи на окупованій території («Вертеп» Артема Лебедева); приміщення драматичного театру у Маріуполі («Маріупольська драма» Олександра Гавроша); шелтера в одному з театрів Львова («Амплуа» Олексія Мінька). З одного боку, він ніби містить маркери різних більш-менш фізично реальних просторів-укриттів, а з іншого — через свою невизначеність несе чимало гіпотетичних загроз, яким можна пручатися, лише здолавши власне безпам'ятство.

Семантичне поле метафори «закрите небо» у символічній інтерпретації Неди Нежданой. Ми всі пам'ятаємо, звідки у масовій свідомості українців з'явився образ «закритого неба». Це була недосяжна візія першого тижня війни, коли багатьом здавалося, що масових закликів до світу закрити небо над Україною буде достатньо, аби у короткостроковій перспективі припинилися руйнівні нальоти російської авіації та масовані ракетні удари по мирних українських містах: особливо вірили у це ті, хто прокинувся у війні лише 24 лютого 2022 р., попередні дев'ять років удаючи, що війна проти нашої країни стосується когось іншого. Пам'ятаємо розгорнуту у соціальних мережах тоді, в останній тиждень лютого 2022 р., масову кампанію з воляннями «Закрийте над нами небо!», яка від початку була приречена здійснити хвилю, але не досягти результату.

Як досвідчена авторка, яка до цього вже створила чимало драматургічних текстів про війну від 2014 р., Неда Неждана перетворює нереальне благання масового закликів про закриття неба (цей акцент також присутній у спогадах її героїнь) на химерну просторову метафору, у якій «закрите небо» означає не безпеку і порятунок, а складний фізичний та ментальний лабіринт, який може відкритися неочікуваними випробуваннями і загрозами. Тут зчитуються і вже знайомі нам моделі замкненого простору, раніше активовані її п'єсою «Той, що відчиняє двері», а також драмою Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра». Проте контекст війни абсолютно змінює як сам характер замкненого простору, так і модуси спілкування жіночих персонажів, які безуспішно намагаються збагнути, де саме вони опинилися: «замурували демони», «засипало», «сховище», «склад», «бункер», «підземний підвал» (2022). Це наочний приклад, коли «класифікація основних символів уяви за окремими мотиваційними категоріями становить великі труднощі через нелінійність образів і характерний їм семантизм» (Дюран, 2021, с. 75).

Зрозумівши, що жодна з них не пам'ятає, як саме опинилася тут, жінки висловлюють припу-

щення, чим конкретно могли бути спричинені їхні провали у пам'яті — «наркотик», «хімічна зброя» або ж «біологічна»: «покусили генномодифіковані бджоли», «кошмарний сон», «стерли пам'ять», «в полоні», «провал в пам'яті від удару» чи «від чогось психотропного», — і наче певний рятівний вихід: «може, ми в полоні, а може, нас урятували свої» (2022). На користь останнього припущення жінки аргументують, що вони не перебувають безпосередньо під обстрілами, а знаходяться у теплі, із запасом води та мають матраци, пледи і навіть, як потім з'ясується, заряджену зброю. У будь-якому разі швидко стає зрозуміло, що вони працюватимуть із власною пам'яттю.

В інтерв'ю виданню «Давній Галич» Неда Неждана розповіла, як вона сама бачить провідну інтенцію своєї п'єси «Закрите небо»: «Чотири жінки різного віку прокидаються у дивному підвалі, не пам'ятаючи, що з ними сталося. Що для них це місце — сховище чи полон, порятунком чи загибель? Крок за кроком пам'ять повертається, і розкриваються історії, які кожна з них хотіла б забути, а краще ніколи не знати. Історії війни, де фантазія переплітається з реальними свідченнями з розбомбленого Маріуполя і окупованої Київщини. Але ключ від майбутнього у минулому, а ще у мріях кожної з них. «Закрите небо» — це надія чи прокляття? Що на них чекає і як звідси вибратися? Адже у них стільки недороблених справ: помститися ворогам, спитати зі зрадників і пофігістів, порятувати рідних, розповісти правду, здійснити плани. У п'єсі є світло в кінці тунелю, бо це історії тих, хто вижив, але багато хто — ні...» (У «Калуській в'язниці...»).

Перехресна комунікація дійових осіб поступово перетворює простір потенційного страху та відчуття персональної провини кожної жінки на поле взаємодії в ім'я спільного порятунку. Ми спостерігаємо за жінками, які всіляко уникають пригадувань та розповідання власних травматичних історій насамперед через те, що кожна вважає себе не лише жертвою обставин, але й причиною страждань або смерті своїх рідних. Усі жінки потребують певного часу, аби виїняти ці історії з глибин власної пам'яті та набратися сміливості озвучити власний травматичний досвід, знову прожити його і усвідомити, хто на правду несе відповідальність за те, що з ними сталося. Тобто у створеному Недою Нежданою просторі десь вгадується і модель невеличкої групи психотерапії для жертв війни та насилля — тільки без сторонніх психотерапевтів, адже їхні функції по черзі беруть на себе самі учасниці сценічного дійства, вони стають чуткими до того, хто з них у певний момент го-

товий щось згадати, а згодом і розповісти свою історію про травматичний досвід, який відтепер треба долати разом: «Спогади тривалий час приглушують, можливо, витісняють, намагаються забути, аж тут раптом вони прокладають собі шлях і вибухають, часто без якоїсь видимої причини. Нерідко люди, як видається, тільки чекають на чиесь запитання, і вистачає незначного поштовху, щоб вони заговорили, почали розказувати подробиці, називати імена, дати, докладність яких дивує зазвичай самих оповідачів» (Поллак, 2018, с. 11).

Після колективного сеансу «пригадування» власної глибокої травми, яке, на думку Мар'яна Гольки, емоційно має ризик ставати ледь не «проявом манії, яка супроводжує пам'ять, унаслідок якої за кожної нагоди, ба навіть і просто так, минуле викликається в пам'яті та обмірковується» (Голька, 2022, с. 41), жінки проходять через спільне перформативне проговорювання/свідчення, тож через глибоке розуміння одна одної та взаємну підтримку здобувають «збільшення відчуття володіння ситуацією» та здатність «активно впливати на події, знаходити нові способи допомогти собі» (Герберт, 2015, с. 10). І відтоді небо як життєвий горизонт перестає для них бути «закритим» — жінки починають будувати плани на майбутнє, мріють розшукати своїх близьких та долучитися до громадянських процесів у власній країні.

Жіночий дискурс травми — нова сторінка студій пам'яті. З одного боку, чотири жіночі ролі — це начебто данина часові війни, коли чоловіки з багатьох театральних колективів пішли боронити країну зі зброєю в руках, а грати на сцені для нинішнього глядача лишаються переважно акторки-жінки, тобто у жіночому дискурсі п'єси можна прочитати насамперед запит сучасних українських театрів. Однак на цей же факт можна подивитися і з постколоніальних позицій, і з позицій феміністичної критики.

Пригадаємо, як Соломія Павличко на початку проголошення української незалежності визначала «так зване національне відродження» передовсім як відродження патріархальної, маскуліної, або чоловічої культури — від культу чоловічого козацького братства до сприйняття жінки переважно як берегині родинного і домашнього вогнища, коли жінка, при всій позірній повазі, так і залишається «безправною, але національно свідомою» (2002, с. 60–61). У феміністичних розмислах Соломії Павличко також маємо констатацію домінантного представлення жінок у художньому дискурсі найчастіше з позицій та погляду чоловіка, з увиразненням рис, які подобаються або відгукуються чоловікові, і це повномасштабно заважало зо-

бражувати жінку «людиною самодостатньою, наповненою власним змістом» (2002, с. 174). Відповідно, як доводила Соломія Павличко, і найзапекліша боротьба в українському літературному каноні, гострота якої «не слабшає ні за яких політичних обставин», завжди «точилася і точиться навколо гендерних принципів» (2002, с. 218).

До честі Неди Нежданої, у сучасній українській драматургії вона впевнено працює як яскрава феміністична авторка, тож і жіночі персонажі більшості її п'єс («І все-таки я тебе зраджу», «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків», «Химерна Мессаліна», «Самогубство самоти», «Голос тихої безодні», «Не така, як треба, або Дощ в акваріумах площ», «ОТВЕТКА@UA», «Кицька на спогад про темін») є яскравими та самодостатніми особистостями, неузалежненими чоловічим дискурсом. Відповідно і її п'єса «Закрите небо» вписується у цю лейтмотивну концепцію представлення сценічних моделей сильних та самодостатніх жінок, якими їх бачить сучасна сильна і самодостатня авторка-жінка. Її чотири героїні репрезентують різні рольові жіночі амплуа: дочки люблячих батьків; старшої сестри, яка опікується своєю молодшою сестричкою-сиротою; щасливої дружини та майбутньої мами; соціально активної, реалізованої у професії зрілої жінки-матері, яка відчуває власну відповідальність не лише за свою дитину. Тож, з одного боку, «історії героїнь драми представлені як нескінченний наратив катастрофи» (Сахарова, 2022, с. 65), а з іншого — через перформативні сценічні практики сеанс колективної психотерапії виходить за межі сценічного кону та поширюється на читачів/глядачів, допомагаючи українцям колективно пережити травмуючий досвід війни.

Інтерпретуючи різні злочини, якими російські окупанти намагаються упокорити українців, Неда Неждана не оминає і сексуальне насильство російських солдат щодо українських жінок. Ця тема, активна у європейському драматургічному дискурсі ще від інтерпретації воєнних подій під час Балканської кризи, в українському культурному контексті стає актуальною на тлі відомої міфологеми української жінки-покритки, зневаженої родиною і суспільством. Тут на передній план виходить проблема жіночого тіла як головного об'єкта ворожої чоловічої агресії під час війни. З одного боку, враховується, що «людина як соціальний суб'єкт живе, в першу чергу, як тіло, тобто в рамках тіла. Тіло виступає носієм особливих смислів. Це обумовлює необхідність становлення тілесних образів та моделей. Образи та моделі тіла — це репрезентанти особистості, адже

через них людина заявляє про себе суспільству» (Киридон, 2016, с. 201). З іншого ж боку, Неда Неждана поділяє засадничі настанови американської феміністичної авторки Сільвії Федерічі, яка зауважує, що таке масове сексуальне насильство, якого жінки зазнають від чоловіків-агресорів, «не може постати з повсякденного життя громади», що воно «має плануватися, прораховуватися, виконуватися з максимальною гарантією безкарності» і керівники агресивних держав, даючи таким злочинам зелене світло, водночас роблять усе можливе, «щоб винних ніколи не притягнули до відповідальності» (Federici, 2017).

Одна із зображених у п'єсі жінок на очах своєї молодшої сестри проходить через таке гендерне насильство, вона пригадує, як її колективно гвалтували російські солдати. На якийсь відрізок часу в ній включається потужний віктимний комплекс, оживлюючи у реципієнтів сприйняття української молодшої жінки як покритки, як одвічної жертви згвалтування росіянами. Жінка навіть вписує свою особисту історію у жакливі «каталог» звірств росіян на окупованих територіях, долаючи при цьому її гендерне забарвлення та переводячи дискурс оповіді в осмислення загальної танатологічної природи російської агресії: «*Закатовані, згвалтовані, вбиті зі зв'язаними руками. Діти на очах батьків. Батьки на очах дітей... Один п'ятирічний хлопчик геть посив... А звірі! Спалені заживо коні в конюшнях... Стадо корів, розстріляне градами... Дівчатка згвалтовані, маленькі, з вибитими зубами, з вирізаною літерою зет на грудях... Переїхані танками, спалені... Розвішані на деревах големи...*» (2022). Зрозуміло, що для юної героїні-жінки це дуже важкий сюжет як для публічного свідчення, так і для того, аби віднайти у собі сили перестати чути жертвою та знову відчути себе самодостатньою людиною, проте, «працюючи над окремими аспектами травми (часто з допомогою відповідної терапії), особи стають знову здатними відновити контроль у своєму житті, вони можуть побачити світло в кінці тунелю, де раніше панували темрява і безнадія» (Герберт, 2015, с. 15). Зрештою, аби перестати чути жертвами, жінки в п'єсі вчать стріляти та чинити опір, демонструють готовність до самопожертви в ім'я інших — тих, з ким щойно познайомилися і волею долі опинилися в одному просторі, аналізують власні прорахунки та хиби суспільного сприйняття подій. У такий спосіб Неда Неждана мовби остаточно скасовує розхожий російський наратив «слабкої статі», наділяючи своїх дійових осіб колосальною вітальною силою.

Також надзвичайно важливою є активна взаємодія жінок на сцені — вони допомагають

одна одній не лише пригадати свій травматичний досвід, але й пережити його, отримавши життєву перспективу та — хоч як це складно — вітаїстичні смисли: «Після пережитої травматичної події люди часто дуже дивуються та заспокоюються, коли чують, що вони не є єдиними, хто пережив щось подібне, що насправді їхні реакції є звичайними та зрозумілими реакціями на травму, вони насправді не “божеволіють”. Крім того, знання про спосіб, яким наш організм реагує на травму, можуть допомагати у процесі відновлення» (Герберт, 2015, с. 15). Неда Неждана вибудовує діапазон між індивідуальним «Я» своїх дійових осіб та їхньою консолідованою жіночою силою, відчутною тоді, коли вони діють разом («На суспільну ж поведінку має вплив тільки те, що безпосередньо поєднується з індивідуальною свідомістю, що просто міститься в тій свідомості» (Голька, 2022, с. 39)). Так, коли жінки об'єднують свої голоси у колективній молитві, їхня спільна сила примножується до такої міри, що руйнує тотальну закритість простору — «Раптом стіни падають/цезають/ з'являється світло з усіх сторін. І зоряне небо...» (2022).

Театр усвідомленої деколоніальності. Аналізуючи п'єсу «Закрите небо», ми обов'язково маємо звернути увагу на те, як її авторка апелює до кількох важливих контрапунктів, які вплинули на українську колективну ідентичність, згадуючи, зокрема, Голодомор і Майдан: такі згадки про «події або ланцюги подій, які давніші вияви колективної ідентичності перетворюють на інші й новіші (наприклад, Голокост з огляду на нову концепцію німецької ідентичності, Голодомор як вагомий чинник впливу на конструювання сучасної концепції української ідентичності та ін.)» (Киридон/Голька, 2022, с. 14), оскільки роблять картину імперського зазіхання на українську ідентичність оптичною та довготривалою. Неда Неждана звертає увагу і на те, що весь нинішній світовий порядок виявляється слабким і безсилим перед злочинами проти людства, що свою місію не виконують ані ООН, ані Червоний Хрест, ані інші потужні структури колективної безпеки і допомоги. Але у той же час вона спонукає своїх дійових осіб задуматися, а як чинимо ми, коли чуємо про якусь несправедливість чи агресію у світі, що насправду не так багато вартують наші впадоби чи пости у соцмережах або безпомічні петиції, зрештою змушує нас згадати, як більшість українців реагувала на «наших біженців» з окупованих територій від 2014 р. і аж до повномасштабної агресії Росії — «Ми спокійно жили, ніби нічого цього немає... Веселилися, раділи життю...» (2022).

Після завершення імпровізованого сеансу колективної психотерапії, у передфінальній сцені, авторка п'єси вкладає в уста своїх персонажів власні роздуми про те, що «денацифікація» українців почалася не 24 лютого 2022 р., а тоді, коли ми перестали сприймати і транслювати нашу історичну пам'ять, коли нашу історію писали колонізатори, а ми заговорили їхньою мовою та дозволили їм принижувати нашу культуру: «Ім'я, прізвище, мова і культура, історія і традиції — все це ніби обличчя. Кожна людина особлива, і кожен рід, і кожен народ. Народи — це як відтінки райдуги людського світу — убиваєш — і замість кольору — чорна діра... Пам'ять, мова, колір, ім'я — це дуже важливо... Закриваєш обличчя чорною маскою відчуження, стираєш пам'ять — і замість людини — сіре ніщо, зомбі... Ми вже знаємо, на що здатні ці зазомбовані... Тортури і гвалт, убивства і руйнація. Я не знаю нічого страшніше за цю “денацифікацію”. Пам'ять — наш порятунок. Навіть якщо вона страшна, болюча і травмована. Пам'ять робить нас іншими і єднає нас з іншими...» (2022).

З огляду на той розголос, якого сучасна українська драматургія про війну набуває сьогодні у світі (сценічні читання п'єси «Закрите небо» різними мовами, зокрема, вже відбулися у Люні, Страсбурзі, Гонконгу), для нас дуже важливим є той деколоніальний дискурс, який вона сьогодні несе, той «квантовий стрибок», який допомагає нам незворотно прощатися з непродуктивною постколоніальною матрицею фронтірної, не до кінця осмисленої, упослідженої ідентичності та віднаходити нове усвідомлення себе: «це театр, який, використовуючи притаманну йому трансгресивну силу перформативу, змушує українське суспільство усвідомити необхідність радикального й постійного ментального звільнення від постколоніальної (постросійської, пострадянської) парадигми, в якій Україна застрягла ще від 1991 р., та входження до парадигми усвідомленої деколоніальності: до спільноти українства як саморефлексивної суб'єктності, яка як на індивідуальному, так і на колективному рівні відповідально конструюватиме незалежний суб'єктивно-універсальний субстрат ідентичності, зорієнтований на принципи консолідованої єдності та толерантного синкретизму» (Matusiak, 2022, с. 112).

Енергія колективної молитви, якою завершується п'єса «Закрите небо», незворотно закриває матрицю «вічних жертв», дає змогу пережити колективний катарсис та наповнює реципієнтів спільною вірою в українську перемогу та в нову самодостатню колективну ідентичність.

Висновки. Отже, драматургічний твір Неди Нежданої «Закрите небо» — це яскравий деко-

лоніальний текст, створений за свідченнями очевидців та жертв злочинів російських окупантів у Маріуполі та на Київщині навесні 2022 р. Авторка демонструє шляхи перетворення документальних джерел та індивідуальних усних нарацій на новий потужний наратив колективної пам'яті, а також на художні матеріали та театральні практики, здатні нести як націєтворчий, так і загальноотерапевтичний потенціал. Пропрацю-

ючи глибокі травми війни — індивідуальні та колективні, Неда Неждана демонструє українській аудиторії перспективні шляхи роботи з колоніальним / тоталітарним / постколоніальним травматичним досвідом та доводить, що лише опрацювання і подолання, а не замовчування травм допомагає долати власне й загальне безпам'ятство та формувати перспективні деколоніальні стратегії майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вещикова О. Асиметрія пам'яті і спогадів у художньому творі: наратологічний аспект. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. № 2 (28). С. 46–53. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
2. Герасименко Н. Словами очевидців: література від Євромайдану до війни. Тернопіль: Джура, 2019. 128 с.
3. Герберт К. Розуміти травматичний досвід: путівник для безпосередніх учасників та їхніх родин. Львів: Свічадо, 2015. 71 с.
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти. Київ: Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. № 3 (28). С. 104–112. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Дюран Ж. Антропологічні структури уявного. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2021. 560 с.
7. Кепс Р. Як писати про війну. Київ: Смолоскип, 2021. 160 с.
8. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 319 с.
9. Киридон А. Коваріації категорії «пам'ять». *Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти*. Київ: Ніка-Центр, 2022. С. 7–22.
10. Матусяк А. Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Львів: ЛА Піраміда, 2020. 308 с.
11. Неждана Н. Закрите небо. 2022. URL: <https://www.dramaworld.pp.ua/закрите-небо>
12. Павличко С. Фемінізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
13. Поллак М. Топографія пам'яті. Львів: Човен, 2018. 216 с.
14. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури: Дискурс, 2022. 288 с.
15. Рябченко М. Жанрова різноманітність воєнної прози в сучасній українській літературі. *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2019. С. 277–289.
16. Сахарова О. Лінгвоперсонологічні домінанти в трагедійному контексті (на матеріалі драми Н. Нежданої «Закрите небо»). *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72), № 4. Ч. 1. С. 62–66.
17. Скоріна Г. Книжки, написані військовими про війну, життя і любов. *Історична правда*. 2023. 10 лютого. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/>
18. У «Калуській в'язниці» презентували «Закрите небо» про Україну під прицілом. URL: <https://davnyihalych.if.ua/y-kalyskii-viaznici-prezentyvali-zakrite-nebo-pro-ukrainu-pid-pricilom>
19. Шелюх О., Легка Я. Жанрово-тематичні особливості сучасної літератури про гібридну війну на Сході України. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71), № 2. Ч. 2. С. 138–143.
20. Bliesemann de Guevara B., & Kostić R. Knowledge Production in/about Conflict and Intervention: Finding “facts”, telling “truth”. *Journal of Intervention and Statebuilding*. 2017. Vol. 11, № 1. Pp. 1–20. URL: <https://doi.org/10.1080/17502977.2017.1287635>
21. Federici S. Undeclared War: Violence against women. *Artforum*. 2017. Vol. 55. № 10. URL: <https://www.artforum.com/print/201706/undeclared-war-violence-against-women-68680>
22. Matusiak A. Nowa historia: Skok kwantowy w teatrze ukraińskim. *Notatnik Teatralny*. 2022. № 88–89: Ukraina. С. 100–114.

REFERENCES

1. Veshchikova, O. (2022). Asymetriia pamiaty i spohadiv u khudozhnomu tvori: naratolohichniy aspekt. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28 (2), 46–53 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.2.1>
2. Herasymenko, N. (2019). *Slovamy ochevydtsiv: literatura vid Yevromaidanu do viiny*. Ternopil: Dzhura.
3. Herbert, K. (2015). *Rozumity travmatychnyi dosvid: putivnyk dlia bezposerednikh uchasykyv ta yikhnikh rodyn*. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
4. Golka, M. (2022). *Suspilna pamiat ta yii implanty*. Kyiv: Nika- Tsentr [in Ukrainian].
5. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby Nezalezhnosti. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28 (3), 104–112 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Dyuran, Zh. (2021). *Antropolohichni struktury uiavnoho*. Kyiv: Vydavnychy dim “Kyevo-Mohylyanska akademiia” [in Ukrainian].
7. Kepps, R. (2021). *Yak pysaty pro viinu*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
8. Kyrydon, A. (2016). *Heterotopii pamiaty: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiaty*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
9. Kyrydon, A. (2022). Kovariatsii katehorii “pamiat”. In M. Golka. *Suspilna pamiat ta yii implanty* (pp. 7–22). Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
10. Matusiak, A. (2020). *Vyity z movchannia: dekolonialni zmahannia ukrainskoi kultury ta literatury XXI stolittia z posttotalitarnoiu travmoiu*. Lviv: LA Piramida [in Ukrainian].
11. Nezhdana, N. (2022). *Zakryte nebo*.
<https://www.dramaworld.pp.ua/закрите-небо>
12. Pavlychko, S. (2002). *Feminizm*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
13. Pollak, M. (2018). *Topohrafiia pamiaty*. Lviv: Choven [in Ukrainian].
14. Pukhonska, O. (2022). *Poza mezhamy boiu. Dyskurs viiny v suchasni literaturi*. Brustury: Dyskursus [in Ukrainian].
15. Riabchenko, M. (2019). Zhanrova riznomanitnist voiennoi prozy v suchasni ukrainskii literaturi. In *Najnowsza slowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich* (pp. 277–289). Zielona Góra: University of Zielona Góra [in Ukrainian].
16. Sakharova, O. (2022). Linhvopersonolohiini dominanty v trahediinomu konteksti (na materiali dramy N. Nezhdanoi “Zakryte nebo”). *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 33 (4), Vol. 1, 62–66 [in Ukrainian].
17. Skorina, H. (2023, February 10). Knyzhky, napysani viiskovymy pro viinu, zhyttia i liubov. *Istorychna pravda*, 2023 [in Ukrainian].
<https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/>
18. U “Kaluskii viaznytsi” prezentuvaly “Zakryte nebo” pro Ukrainu pid prytsilom. (2022). [in Ukrainian].
<https://davnyhalych.if.ua/y-kalyskii-viaznytsi-prezentyvali-zakryte-nebo-pro-ykrainy-pid-pricilom/>
19. Sheliukh, O., & Lehka, Ya. (2021). Zhanrovo-tematychni osoblyvosti suchasnoi literatury pro hibrydnu viinu na Skhodi Ukrainy. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 32 (2), Vol. 2, 138–142 [in Ukrainian].
20. Bliesemann de Guevara, B., & Kostić, R. (2017). Knowledge Production in/about Conflict and Intervention: Finding “facts”, telling “truth”. *Journal of Intervention and Statebuilding*, 11 (1), 1–20 [in English].
<https://doi.org/10.1080/17502977.2017.1287635>
21. Federici, S. (2017). Undeclared War: Violence against women. *Artforum*, 55 (10) [in English].
<https://www.artforum.com/print/201706/undeclared-war-violence-against-women-68680>
22. Matusiak, A. (2022). Nowa historia: Skok kwantowy w teatrze ukraińskim. *Notatnik Teatralny*. *Notatnik Teatralny*, 88–89, 100–114 [in Polish].

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-7126-452X

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

**“CLOSED SKY” OF NEDA NEZHDANA: WAR, MEMORY,
WOMEN’S TRAUMATIC EXPERIENCE, CONSCIOUS DECOLONIALITY**

In the article, Neda Nezhdana’s play “Closed Sky” is considered in the theoretical coordinates of postcolonial studies, memory studies, trauma studies, Western European theory of evidence processing in conflict/intervention zones, feminist criticism. It is studied how this play fits into the wider context of modern Ukrainian drama about the full-scale military aggression of Russia against Ukraine. The mechanisms of transformation of one’s own traumatic experience, testimonies and individual oral narratives of eyewitnesses are singled out: first — into the space of communicative and discursive practices, and later — into a full-fledged artistic material. It was emphasized that it is fundamentally important for Ukrainians to create their own artistic narratives of the current war, to record and interpret its crimes, to include them in the global history of the colonizers’ struggle with Ukrainian identity, and to organize work with transgenerational traumatic memory around this. We must not allow the perception of the war outside of Ukraine to be dominated by narratives of the aggressor. The theatrical and performative potential of the work allows the author of the play to present insightful public stories of strong and self-sufficient Ukrainian women of various ages who suffered from the occupiers and bear witness to their crimes against humanity. “Closed Sky” in Neda Nezhdana’s interpretation turns not into a space of safety and salvation, but into a complex physical and mental labyrinth, which can be opened by unexpected trials and threats, but passing through which cures the heroine of amnesia. The creation of the play, becoming a kind of autopsychotherapy for the author, provokes opportunities for collective psychotherapy in the theater, because our joint work with the traumas of war opens for Ukrainians conscious decolonial perspectives and paves the way to their own stable and unfettered decolonial identity.

Key words: drama, war, occupation, trauma, memory, women’s discourse, body, metaphor, decoloniality.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

Буцька Катерина,

Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-0493-9643

e-mail: butskaya_katya@ukr.net

КОНСТЕЛЯЦІЯ ТА НОНСЕЛЕКЦІЯ: ПРИНЦИПИ АЦЕНТРИЗМУ У ПРОЗІ Д. УГРЕШИЧ, О. ТОКАРЧУК ТА О. ЗАБУЖКО

**(на матеріалі романів «Музей безумовної капітуляції» Д. Угрешич,
«Бігуни» О. Токарчук та «Музей покинутих секретів» О. Забужко)**

Предметом дослідження є художнє втілення постмодерністських принципів констеляції (Вальтер Беньямін, Теодор Адорно) та нонселекції (Доуве Фоккема) у прозі слов'янських письменниць. Романи хорватської, польської та української авторок — «Музей безумовної капітуляції» Дубравки Угрешич, «Бігуни» Ольги Токарчук та «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко — розглянуто у компаративному ключі.

Новизна дослідження полягає у тому, що воно є першою спробою порівняти зразки української, польської та хорватської літератур з точки зору втілення в них постмодерністських принципів констеляції та нонселекції.

У ході дослідження було виявлено низку формальних ознак, властивих усім трьом обраним для аналізу романам, а саме: фрагментарність композиції, наративну гетерогенність, множинність сюжетних ліній, переплетення часопросторів. На рівні змісту ацентричні тенденції визначають спільну для всіх трьох творів настанову на пошук смислотворчих зв'язків між випадковими елементами, увагу до дрібниць і деталей як до елементів констеляційної структури. Промовисто ацентричним є мотив перетину та зникнення кордонів, який у специфічний спосіб реалізується у романах О. Токарчук та Д. Угрешич.

Усім обраним для аналізу творам притаманна тематична інклюзивність, яка виявляється в актуалізації маргінального, недосконалого, неактуального: непотребу, сміття, дрібниць, «помилки і тупиків творіння», «нікому не потрібних речей». Яскравим виявом нонселекції є філософське осмислення мотлоху, представлене в постмодерністському ключі в романах «Музей покинутих секретів» О. Забужко і «Музей безумовної капітуляції» Д. Угрешич. Коли О. Забужко розглядає мотлох як «слід» приватного життя людини, Д. Угрешич вбачає у ньому символ минулої епохи та зниклої країни — Югославії.

Висвітлення специфічних рис реалізації універсальних принципів постмодернізму у творах споріднених літератур увиразнює особливість та історичну зумовленість кожної з них. Виявлення спільних філософських тенденцій і подібних мотивів у досліджуваних романах дає підстави говорити про наявність структурно-типологічних зв'язків між українською, польською та хорватською літературами.

Ключові слова: постмодернізм, слов'янські літератури, хорватська література, польська література.

Принципи констеляції та нонселекції можна розглядати як вияви властивої постмодерній культурі ацентричності. Ацентризм полягає у запереченні аксіологічної диференціації культурного простору на ортодоксальний центр та маргінальну периферію. Тенденція до ацентризму є співзвучною концепції «занепаду метанарацій» (Жан-Франсуа Ліотар), «новому дискурсу середовища» (Жан Бодріяр), концепту ризому (Жиль Дельоз, Фелікс Гваттарі), ідеї креативного полілогу різних культурних традицій в умовах глобалізації. Український

історик Анатолій Павко стверджує, що заклик до подолання таких негативних феноменів модерну, як «тоталітаризація» різних сфер життя, «відчуження об'єктивного знання», «лімітація» людських думок і дій з огляду на «привиди “загального”, “раціонального” чи “істинного”» є сильною стороною культури постмодернізму (Павко, 2011, с. 37).

Жак Деріда у праці «Структура, знак і гра в дискурсі наук про людину» описав ситуацію ацентричності як наслідок «розриву структурності»: «...почали думати, що центру не існує,

що центр не може мислитися у формі присутнього-сущого, що центр не має свого природного місця, що він — не постійне місце, а функція, таке собі не-місце. <...> Відсутність трансцендентального означуваного розширює до нескінченності поле та гру сигніфікації» (Деріда, 2004, с. 366).

Постмодерна настанова на ацентризм має програмний характер і реалізується, зокрема, у принципі нонселекції, визначення якому дав нідерландський компаративіст Доуве Фоккема. За Д. Фоккемою, нонселекція полягає у відмові від дискримінаційних ієрархій, у відмові відрізняти правду та вигадку, минуле і теперішнє, актуальне та неактуальне (Fokkema, 1984, р. 42). Відступ від ієрархічних моделей зумовлює виключення таких суб'єктно-об'єктних відношень, як панування, репресія та дискримінація. Позбавлений центру культурний простір є координацією різнорідних та рівноправних елементів — фрагментів структури.

Модель такої структури запропонував Теодор Адорно у працях з нової діалектики та метафізики: «Критична думка не хоче домагатися для об'єкта осиротілого королівського трону суб'єкта, на якому об'єкт був би всього лише ідолом і кумиром; [вона прагне] усунути ієрархію» (Adorno, 2004, pp. 180–181). На позначення нової, неієрархічної структури Т. Адорно вживає запозичений у Вальтера Беньяміна термін «констеляція» (від латин. *constellatio* — сузір'я). В. Бенямін описує відношення констеляції так: «Кожна ідея — це сонце, і вона співвідноситься із собою подібними так само, як сонця співвідносяться між собою. Звучне співвідношення подібних сутностей і є істина» (Benjamin, 2003, р. 37). Йдеться про «перенесення» джерела істини з центру (Бога, Абсолюту, держави, ідеї тощо) до власне взаємодії фрагментів структури. Констеляція, отже, є ще одним утіленням принципу ацентризму, властивого постмодерній культурі.

Відмова від ієрархії та дискримінації, а також настанова на розширення «поля сигніфікації» (Ж. Деріда) визначають інклюзивність ацентризму, його емансипуючий потенціал щодо всього несанкціонованого, маргіналізованого, замовчуваного тощо.

З огляду на транскультурність феномену постмодернізму та своєрідність його реалізації у різних культурах цікавим видається компаративне дослідження його окремих домен на матеріалі споріднених літератур. Висвітлення постмодерних принципів нонселекції та констеляції, а також зіставлення їхньої реалізації у хорватській, польській та українській літературах (на прикладі романів Д. Угрешич, О. Токарчук та О. Забужко), є метою цієї статті.

В українському літературознавстві на принцип нонселекції як стильовий чинник постмодерної прози, і то прози жіночої, звернула увагу Т. Кисла, визначивши його як «узагальнений засіб створення текстового хаосу», що підпорядковується завданню конструювання фрагментованого дискурсу про сприйняття світу (Кисла, 2008, с. 15). За Я. Поліщуком, принцип нонселекції передбачає «відсутність світоглядної цілісності й парадигмальності, урівноважування всього, секуляризацію будь-яких вартостей» (Поліщук, 2008, с. 281). Знакові романи сучасних слов'янських авторок — «Музей безумовної капітуляції» («Muzej bezuvjetne predaje», 1998) Дубравки Угрешич, «Бігуни» («Bieguny», 2007) Ольги Токарчук та «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко — виявляють широкий спектр естетичних і світоглядних рис, характерних для постмодерністської епістемі, зокрема вони втілюють принципи констеляції та нонселекції.

Романи «Музей покинутих секретів» О. Забужко та «Бігуни» О. Токарчук мають традицію дослідження в українському літературознавстві. Нагороджений літературною премією Центральної Європи «Ангелус», «Музей покинутих секретів» розглядається переважно у контексті проблематики пам'яті у працях Я. Поліщука (2012), Ю. Зерній (2008), Х. Рутар (2017) та ін. Роман «Бігуни», у 2008 р. нагороджений польською літературною премією Nike, а у 2018 р. — Міжнародною премією Букера, послідовно аналізується як взірць постмодерністського роману-травелогу, напр. у працях М. Шульгун (2016), О. Коваленко (2019).

У контексті постмодернізму, і зокрема з точки зору принципів ацентричності, обидва твори розглянула Ірина Кропивко у монографії «Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір)». Дослідниця включила нонселективність до переліку ключових ознак постмодерністського тексту поряд із фрагментарністю, нефінальністю, інтертекстуальністю, несамостійністю, незавершеністю, сконструйованістю (Кропивко, 2019, с. 359).

Системного дослідження прози Д. Угрешич в українському літературознавстві ще немає. Рецепція її роману «Музей безумовної капітуляції», вперше перекладеного українською у 2020 р., наразі представлена поодинокими рецензіями та розвідками (Улюра, 2021; Буцька, 2021).

Застосування постмодерністських стратегій на рівні композиції властиве усім трьом обраним для аналізу романам. Як зауважила О. Забужко в інтерв'ю «Українському журналові»,

у текст її твору «замонтовані артефакти»: відео з інтерв'ю, сторінки з архіву та каталогу антикваріату, описи картин, фотографій (Забужко, 2008, с. 49). Детальні екфрази, сновидіння та спогади, чергування живих діалогів із потоком свідомості створюють ефект нагромадження різнорідних фрагментів у єдине ціле. Цей текстовий колаж (або, продовжуючи авторське порівняння, «монтаж») визначає композиційну і наративну гетерогенність роману.

Нелінійне чергування епізодів із новітньої історії (початку 2000-х рр.) та минулого (періоду після закінчення Другої світової війни), що просочується у сучасне крізь сни головних героїв, є виявом констеляційної синхронії, тобто відмови від хронології на користь співіснування історичного і сучасного в єдиному (кон) тексті. Дослідниці Дорота Козічка і Катажина Джечак називають цей аспект констеляційної системи «історичним сьогоденням», у рамках якого діахронічні (історично обумовлені) тексти стають синхронічними, тобто вступають у взаємодію із сучасністю (Kozicka & Trzeciak, 2011, с. 36).

Повертаючись до питання композиції, слід вказати на констеляційну структуру роману О. Токарчук «Бігуни», присвяченого темі номадизму у глобалізованому світі. Подібно до «Музею покинутих секретів», «Бігуни» складаються з різножанрових фрагментів: автономних нотаток, щоденників, листів, лекцій, каталогів та історій з життя людей у різні часи на різних континентах. Як зазначає американська критикиня Рут Франклін, «форма, заснована на фрагментах, особливо пасує роману, написаному авторкою з Польщі, де впродовж століть неодноразово змінювалися національні кордони, і де численні етнічні групи — поляків, українців, литовців, німців, русинів, євреїв — жили пліч-о-пліч у какофонії мов і вражень» (Franklin, 2019). Фрагментарна композиція «Бігунів» відображає настанову на різноманіття і багатогранність, рухливість кордонів та інклюзивність людського досвіду.

Як твердить сама О. Токарчук, «Констеляція, а не послідовність, несе в собі істину» (Franklin, 2019). Ця думка перегукується із твердженням Рене Тріллінг, авторки концепції констеляційного читання, про відкриття істини у констеляції, тобто «у напрузі між подібностями і відмінностями, крайнощами і середніми значеннями, які складаються у сузір'я» (Trilling, 2009, с. 148). Поетика констеляція заперечує лінійність класичних логічних структур, роман О. Токарчук є радше нелінійним згромадженням уривків окремих історій, аніж послідовною оповіддю. Це й відрізняє його від «Музею покинутих се-

кретів» — багатовекторного, але зв'язного наративу з чіткою центральною сюжетною лінією та визначеними головними героями.

Відсутність фабули є спільною рисою «Бігунів» і «Музею безумовної капітуляції» — одного зі знакових романів Д. Уґрешич, написаного під час її добровільного екзилу в Берліні у 1991–1996 рр. У ньому оповідається про життя емігрантів і біженців з колишньої Югославії у мультинаціональному Берліні: їхню ностальгію та кризу ідентичності. Як у «Бігунах», так і в «Музеї безумовної капітуляції» неможливо визначити основну сюжетну лінію та головних героїв: оповідь розбита на «клаптики», довші й коротші замальовки з життя в екзилі. Тема еміграції та мандрів є ще однією спільною ознакою романів О. Токарчук та Д. Уґрешич. Відрізняє їх те, що хорватська письменниця змальовує мандри колишніх громадян Югославії як наслідок зникнення їхньої батьківщини, а польська зосереджується на глобалізації як основному чиннику втрати коріння.

Гетерогенні фрагменти «Бігунів» поєднуються в ідейну цілість мотивами перетину, деактуалізації та зникнення кордонів. У розділі «Benedictus, qui venit» (латин. «Блаженний, хто йде») оповідачка звертає увагу на поступове стирання кордонів між європейськими державами: «У Велику п'ятницю надвечір їду автом десь між Бельгією та Голландією, не знаю напевне, де саме, — кордон, давно не вживаний, цілковито затерся, зник» (Токарчук, 2013, с. 34), а у «Третьому листі Йозефіни Золіман до Франца І, цісаря Австрії» Йозефіна заявляє, що «... існування держав і кордонів обмежує простір для тіла, існування віз і паспортів контролює його природну потребу руху, пересування» (Токарчук, 2013, с. 267). У глобалізованому світі, зображеному письменницею, кордони сприймаються як непотрібні і проти-природні, а «наратори постійно долають межі, бо живуть у міжпросторі летовищ, вокзалів, готелів» (Кропивко, 2019, с. 213). «Будь-хто, хто мав справу з кордонами, не лише з державними, розуміє штучність того, як довільно люди їх проводять» — зазначила О. Токарчук в одному з інтерв'ю (Majos & Shotter, 2020). Ідея стирання кордонів є одним із виявів ацентризму, адже вона підриває дихотомію центру і периферії, представляючи простір як поле взаємодії різнорідних і рівноправних елементів.

У «Бігунах» авторка знімає опозицію не лише центру та периферії, але й домінують і маргінального, прекрасного і потворного, утверджуючи принципи нонселекції та інклюзивності. Про це свідчить, зокрема, зізнання оповідачки: «...мене вабить усе зіпсоване, не-

досконале, неповноцінне, надламане. Мене цікавлять незграбні форми, помилки й тупики творіння. Те, що мало розвинути, але з якихось причин лишилося недорозвиненим або навпаки — переросло плани. Те, що не відповідає нормам, є замалим або завеликим, розбуялим або мізерним, монструозним і відрозливим» (Токарчук, 2013, с. 17). Легітимізація недосконалого та монструозного, невідповідності нормам, «помилки і тупиків» є художньою маніфестацією принципу нонселекції. Настанова на інклюзивність звучить з уст одного з персонажів роману, анатома доктора Бляу, який захоплюється бальзамуванням і мріє створити власну анатомічну колекцію: «Кожна частина тіла варта пам'яті. Кожне людське тіло має право виживати й жити. <...> Ми ніколи не збагнемо, яким розмаїтим є рід людський, яким неповторним є кожен індивід, якщо будемо так покvapно прирікати тіла на знищення» (Токарчук, 2013, с. 135).

Яскравим утіленням принципу нонселекції є ключовий для роману образ «кабінету курйозів» у всіх його різновидах — анатомічного театру, кунсткамери, вундеркамери, зібрання мощів тощо. Оповідачка підкреслює інклюзивність анатомічного театру на протипагу селективності мистецького музею: «Я ніколи не була завзятою відвідувачкою мистецьких музеїв і, аби моя воля, радо відмовилася б від них на користь анатомічних театрів, де збирають і експонують усе рідкісне й неповторне, чудернацьке й монструозне. Все те, що існує в затінку свідомості» (Токарчук, 2013, с. 18). Паноптикум і вундеркамера («статечна пара, від якої походять сучасні музеї») актуалізують аномальне на протипагу типовому, маргінальне на протипагу панівному, замовчуване («те, що існує в затінку свідомості») на протипагу публічному й артикульованому.

Коли нонселективний підхід О. Токарчук реалізується у легітимізації аномального (неповторного, монструозного, недосконалого і т.д.), у романі О. Забужко він виявляється у утвердженні статусу некогерентних форм пам'яті (приватних історій, фрагментів, дрібниць, решток) та знятті опозиції актуального й неактуального. Авторка виразно протипаває некогерентні елементи чітко артикульованому наративу тоталітарної історії: «...не вірити колективному досвіду, нікому в принципі, бо то все лажа й гониво для заморочки трудящих, а покладатись можна тільки на "сторі" окремих людей» (Забужко, 2013). Відкидання «офіційної правди» є закономірним явищем у конструюванні нового — постколоніального (посттоталітарного) — дискурсу пам'яті, який характери-

зується гетерогенністю та інклюзивністю. Так, ведучи мову про посттоталітарну свідомість, Т. Гундорова стверджує, що «посттоталітарне гетерогенне мовлення підриває офіційну свідомість і відкриває брехливість тоталітарної ідеології, зокрема тієї, яка дістала назву офіційної правди» (Гундорова, 2005, с. 177).

Приватні історії, фрагменти та «загублені дрібнички» слугують основою для авторчної концепції національної та родової пам'яті. На них орієнтується головна героїня роману, Дарина Гощинська, у своєму журналістському розслідуванні: «...я вірю загубленим дрібничкам — далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. <...> Я знаю, що ці викопні рештки загублених цивілізацій — багатьох-багатьох загублених цивілізацій, що колись існували під людськими іменами, — не брешуть», — каже вона (Забужко, 2013). Легітимізуючи некогерентні форми пам'яті, О. Забужко підриває засади цілісності, гомогенності й упорядкованості як механізмів селекції та дискримінації.

Нонселективний принцип виявляється в особливому пієтеті до, здавалося б, незначних дрібниць. Про них Дарина Гощинська розмірковує так: «...а ці марні й безужиткові, призначені вже тільки на смітник (non-recyclable!) порізані друзки чийогось життя, — колись для когось дорогі й сповнені смислу, поки те життя тривало, поки його виповнювала, підсвічуючи зсередини кожен таку дрібничку, жива волога чистішої любові, — незмінно ранили якоюсь особливо жалкою беззахисністю — наче викопні рештки загублених цивілізацій. Врешті-решт, то було чи не все, що справді зоставалось по людях на світі свого власного, невідчужуваного й непіддатного на переплавку, — те, чого в жоден спосіб не можна було ні підробити, ні перебрехати на угоду новим модам і новим ідеологіям» (Забужко, 2013). Примітною є амбівалентна характеристика таких «друзок чийогось життя». З одного боку, це марні, безужиткові, призначені вже тільки на смітник дрібниці. Цим авторка підкреслює їхній вихід поза межі утилітарності, втрату ними об'єктивної, товарної цінності. З іншого ж боку, у цих «викопних рештках загублених цивілізацій» концентрується все те, що зостається по людях «свого власного», правдивого. Тобто безглузді з утилітарної точки зору дрібниці є знаками істини й автентичності.

Тема дрібниць пов'язує «Музей покинутих секретів» О. Забужко з «Музеєм безумовної капітуляції» Д. Угрешич. Важливою категорією в романі хорватської письменниці є *дрібнички* (хорв. *stvarčice*). *Stvarčice* — це незначні і випадкові, а проте пам'ятні предмети, що їх

персонажі роману — емігранти, екзиланти, біженці — возять із собою у постійних мандрах. Наприклад, оповідачка, перебуваючи в еміграції в Берліні, поринає у спогади, роздивляючись свою колекцію дрібничок: «...я розкладаю дрібнички: ті, які я взяла з собою, але насправді невідомо чому, ті, які знайшла тут, всі вони випадкові й беззмістовні. <...> Переді мною — маленьке перо, яке я підбрала, гуляючи парком, у моїй голові дзвенить чиєсь речення, жовтіє переді мною стара фотографія, червоний маленький людський силует із дешевої листівки, мене супроводжує чийсь жест, а я не розумію його значення, не знаю, кому він належить, пластиком сьйвом виблискує переді мою куля з янголом-охоронцем» (Угрешич, 2020, с. 20). Ключовими характеристиками дрібниць є випадковість і беззмістовність, які поєднуються з виключною суб'єктивною цінністю цих предметів для їхніх власників — так що авторка називає їх «фетишистськими предметами» (Угрешич, 2020, с. 233).

Надання фетишної цінності випадковим дрібницям спостерігаємо і в «Бігунах». Наприклад, у фрагменті під назвою «Куніцький. Вода II»: пан Куніцький, чий дружина й син раптово зникли під час відпустки, з фетишистським трепетом розглядає випадкові речі з дружининою сумочки, сподіваючись знайти у них пояснення таємничому зникненню. Ставлення до цих предметів, названих «жалюгідними», є майже побожним: «...бере її торбинку й обережно витрушує вміст на кухонний стіл. Сідає і придивляється до купки жалюгідних предметів, неначе це гра в кості, і він мусить виїняти одну кість так, аби не зрушити інших. Трохи повагавшись, бере до рук помаду і відкручує ковпачок. <...> Набравшись відваги, по черзі бере кожну річ і кладе на столі осібно від інших» (Токарчук, 2013, с. 45). Куніцький старанно «інвентаризує» випадкові предмети із сумки, не лишаючи поза увагою навіть найнезначніші з них: «Розпечатана пачка гігієнічних хустинок. Олівець, дві самописки, одна — жовтий “BIC”, друга — з написом “Hotel Mercure”. Дрібні монети — польські гроші та євроценти. Гаманець, у якому трохи хорватських банкнот і десять злотих. Картка VISA. Блок помаранчевих аркушків, бруднуватий. Мідна шпилька з якоюсь античним візерунком, здається, зламана. Дві цукерки “Копіко”» (Токарчук, 2013, с. 46). Більш того, він фотографує кожну дрібничку, чим підкреслює її особливий статус речового доказу: «Він старанно розкладає все це на чорній матовій стільниці, кожен предмет на однаковій відстані від іншого. <...> Потім починає її апаратом робити фото кожної речі зосібна.

Фотографує повільно, солідно, на максимальному наближенні, з увімкненим спалахом» (Токарчук, 2013, с. 46). Коли відбувається переосмислення незначних предметів таким чином, щоб вони сприймалися як цінні та наповнені таємним змістом, звична диференціація актуального і неактуального ставиться під сумнів. Куніцький вірить в існування таємних зв'язків між випадковими предметами, знайденими у сумочці дружини, і ретельно їх відшукує. Так, послуговуючись образом жіночої сумочки, О. Токарчук подає виразну модель констеляції — структури, що передбачає наявність «складних взаємовідношень між, здавалося б, непов'язаними елементами» (Cerniglia, 2011).

Цікаво, що й О. Забужко представляє вміст жіночої сумочки як модель не-ієрархічного згромадження предметів, між якими існують неочевидні зв'язки. Йдеться про колаж художниці Владислави Матусевич під назвою «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці авіакатастрофи». Описуючи його, головна героїня Дарина Гощинська перелічує на позір непов'язані між собою предмети, із яких, між тим, складається «готова драма»: «Тут навіч представлено готову драму, складену з усіх тих клаптикових свідчень, на які звичайно не звертаєш уваги. По-своєму це дуже кінематографічна, монтаж-на робота, де кожна деталь промовляє, її можна відчитувати годинами, кадр за кадром — розбиті окуляри, квитанції, митні декларації, фото чоловіка й дитини в записнику, пудрениця з тріснутим дзеркальцем» (Забужко, 2013).

Не можна оминати увагою й жіночу сумочку в романі Д. Угрешич. У розділі під назвою «Домашній музей» оповідачка описує сумочку зі свинячої шкіри, що дісталася їй у спадок від матері. У ній зберігалися «фотографії (здебільшого мамині), кілька листів (батькових), одна золота монета, золотий крейцер, срібна табакерка, шаль із чистого шовку і завиток волосся» (Угрешич, 2020, с. 26). Тут, як і у наведених вище цитатах із романів О. Токарчук та О. Забужко, зауважуємо перелік, нанизування, «перебирання» елементів. «Я натхненно перебирала її скромний вміст і почувалася співучасницею якоїсь Таїни» (Угрешич, 2020, с. 26) — говорить оповідачка, підкреслюючи сакральне значення скромної колекції випадкових предметів.

Вже у пролозі до «Музею безумовної капітуляції» заявлено мотив встановлення взаємозв'язків між випадковими елементами. Роман починається з переліку предметів, виставлених в одній з вітрин Берлінського зоопарку. Це колекція речей, знайдених у шлунку померлого моржа на ім'я Роланд: «...запальничка рожевого кольору, чотири палички морозива (дерев'я-

ні), металева брошка у формі пуделя, відкривач для пивних пляшок, жіночий браслет (вірогідно, срібний), шпилька для волосся, дерев'яний олівець, пластиковий водний пістолет для дітей, пластиковий ніж, сонцезахисні окуляри...» (Уґрешич, 2020, с. 7). Речі, колись поглинуті Роландом, на перший погляд не виявляють логічних взаємозв'язків: «Відвідувач знає, що їхню музейно-виставкову вартість визначив випадок (примхливий Роландів апетит), але все ж не здатен відігнати поетичну думку, що з часом предмети встановили між собою витонченіші зв'язки» (Уґрешич, 2020, с. 7). Д. Уґрешич проводить паралель між колекцією поглинутих Роландом предметів і своїм романом. Авторка зазначає, що її читачеві може здатися, ніби між розділами роману немає смислових або хронологічних зв'язків, проте йому варто бути терплячим: «Зв'язки поступово встановляться самі» (Уґрешич, 2020, с. 8).

У руслі легітимізації неактуального та безужиткового О. Забужко в «Музеї покинутих секретів» надає екзистенційного значення непотребу, порівнюючи людське життя з валізою, напханою мотлохом: «...якщо ж спробувати побачити його зсередини, то воно виглядатиме як величезна, безрозмірна валіза, вщерть напхана якраз отим геть безужитковим для сторонніх мотлохом, — валіза, яку, покидаючи цей світ, небіжчик безповоротно забирає з собою. По дорозі, правда, з неї, незастебнутої, висипається на згадку живим іще жменя-друга мотлоху» (Забужко, 2013). Осмислення спогадів, слідів людського існування і самого життя в образі мотлоху визначає відмову від аксіологічної диференціації.

Філософський дискурс мотлоху присутній і в «Музеї безумовної капітуляції». «Мотлох», «непотріб», «сміття» тут є ключовими екзистенціальними категоріями. Події роману відбуваються у Берліні, який неодноразово порівнюється зі сміттєзвалищем: «Берлін — найпривабливіший смітник на світі» (Уґрешич, 2020, с. 223). Один із персонажів роману, художник Річард, називає Берлін «світовою столицею сміття» (Уґрешич, 2020, с. 223). Йдеться передусім про міські сміттєзвалища та блошині ринки, місця скупчення мотлоху і зужитих речей, які є носіями спогадів, і які нараторка називає «смітниками часу» (Уґрешич, 2020, с. 305).

Простір блошиного ринку є виразно гетерогенним та інклюзивним: у ньому зосереджуються фрагменти життя різних людей із різних часів, в тому числі непотрібні, несправні, зруйновані: «тут можна придбати речі, які нікому не потрібні, чужі сімейні альбоми, несправні годинники і розбиті вази для квітів» (Уґре-

шич, 2020, с. 305). Отже, блошиний ринок — місце актуалізації нікому не потрібних речей. Ацентричний, нонселективний, констеляційно структурований, цей простір знімає ідеологічні суперечності й опозиції: «На берлінських блошиних ринках узгоджуються часи та ідеології, свастики і червоні зірки. <...> у спільних купах лежать віцілілі уніформи з різними відзнаками, їхні власники давно вже мертві. Уніформи труться одна об одну, їхній ворог — тільки міль» (Уґрешич, 2020, с. 305). Тертя уніформ одна об одну є символічним зрівнянням і примиренням антагоністичних знаків, їхнім переходом із опозиції у констеляцію.

Не можна оминати увагою специфічні відмінності в осмисленні мотлоху в романах О. Забужко та Д. Уґрешич. Коли українська письменниця розглядає мотлох як слід приватного життя людини — чогось особистого та протилежного «колективному досвіду», Д. Уґрешич вбачає у міських смітниках і блошиних ринках символ минулої епохи та зниклої країни — Югославії. Під пером хорватської письменниці мотлох набуває рис ностальгії за колективним — югославським — минулим.

Коротко висвітливши реалізацію принципів ацентризму у прозі сучасних слов'янських письменниць, можемо дійти таких **висновків**. Принципи нонселекції та констеляції послідовно реалізуються в розглянутих творах як на формальному, так і на змістовому рівнях. Настанова на ацентризм визначає наративну гетерогенність усіх трьох досліджуваних романів, множинність сюжетних ліній і переплетення часопросторів. Д. Уґрешич та О. Токарчук вдаються до фрагментації хронологічно не впорядкованої оповіді, у якій складно визначити центральний сюжет і героїв. О. Забужко ж відмовляється від лінійної хронології на користь констеляційної синхронії — співіснування історичного минулого та сучасності у єдиному тексті.

У всіх трьох аналізованих творах тенденція до нонселекції, а саме зняття загальноприйнятої опозиції актуального та неактуального, втілюється на предметному плані: у них спостерігаємо «фетишизацію» дрібниць і незначних предметів, зокрема вмісту жіночих сумочок. Образ жіночої сумочки, який зустрічаємо в усіх трьох досліджуваних романах, слугує предметною моделлю констеляційної структури.

На рівні змісту ацентричні тенденції виявляються у пошуку смислотворчих зв'язків між випадковими елементами, в увазі до дрібниць і деталей, до різних виявів неповторності, невідповідності нормам, неправильності. Названі ознаки є спільними для всіх трьох романів. Окрім

того, їм усім притаманна дискурсивна інклюзивність, що реалізується в актуалізації маргінального, недосконалого, жалюгідного: непотребу, сміття, дрібниць, «помилок і тупиків творіння», «нікому не потрібних речей». Специфічною рисою роману «Музей покинутих секретів» є застосування нонселективного підходу у контексті пам'яті та історії. Для української письменниці опозиція актуального і неактуального втілюється у дихотомії «офіційної правди» тоталітарного режиму та приватних спогадів окремих людей.

Яскравим виявом нонселекції є філософське осмислення мотлоху, представлене в пост-

модерністському ключі в романах О. Забужко та Д. Угрешич. Коли О. Забужко розглядає мотлох як слід приватного життя людини, Д. Угрешич вбачає у ньому символ минулої епохи та зниклої країни — Югославії.

Виявлення спільних філософських тенденцій і подібних мотивів у прозі О. Забужко, О. Токарчук і Д. Угрешич дає підстави говорити про наявність структурно-типологічних зв'язків між українською, польською, хорватською літературами, а отже, і про перспективу подальших компаративних досліджень у царині слов'янських літератур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буцька К. Музеефікація повсякдення: побут як простір пам'яті про епоху, що пішла. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2021. Вип. 18. С. 6–12.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 258 с.
3. Дерида Ж. Письмо і відмінність / пер. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
4. Забужко О. «Вся наша історія — це музей похованих секретів». *Український журнал*. 2008. Вип. 8. С. 46–49.
5. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. Київ: Комора, 2013. 829 с.
6. Зерній Ю. Як суспільства пам'ятають: властивості та механізми функціонування історичної пам'яті. *Стратегічні пріоритети. Науково-аналітичний щоквартальний збірник*. 2008. Вип. 4 (8). С. 35–43.
7. Кисла Т. Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму: автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01 — українська література. Київ, 2008. 19 с.
8. Коваленко О.О. Жанрові особливості та мотиви роману «Бігуни» Ольги Токарчук. *Київські полоністичні студії: мат. Міжнар. наук. конф.*, Київ, 23–25 травня 2018 р. / відп. ред. Р. Радішевський. Київ: Талком, 2019. С. 466–474.
9. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтир). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
10. Павко А. Методологія модернізму і постмодернізму: проблеми синтезу протилежних підходів. *Вісник НАН України*. 2011. Вип. 3. С. 34–39.
11. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: Моногр. Київ: Академвидав, 2008. 304 с.
12. Поліщук Я. Реінтерпретація пам'яті в сучасному українському романі. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острого: Вид-во Національного ун-ту «Острозька академія», 2012. С. 183–204.
13. Рутар Х. Місця пам'яті у романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». *Spheres of Culture*. 2017. Вип. 16. С. 345–353.
14. Токарчук О. Бігуни / пер. О.Т. Сливинський. Київ: ТОВ «КЕТС», 2013. 416 с.
15. Угрешич Д. Музей безумовної капітуляції / пер. А.С. Любки. Чернівці: Книги — XXI, 2020. 320 с.
16. Улюра Г. Експонат на реконструкції: рецензія Ганни Улюри на книжку «Музей безумовної капітуляції» Дубравки Угрешич. *WoMo*. 05.03.2021. URL: <https://womo.ua/eksponat-na-rekonstruktsiyi-kniga-muzeu-bezumovnoyi-kapitulyatsiyi-dubravki-ugreshich>
17. Шульгун М. Ідентичність постмодерної людини: «Фланер» у сучасному травелозі та романі-подорожі (Патрік Модіано «Одного разу вночі», Ольга Токарчук «Бігуни»). *Слово і час*. 2016. Вип. 12. С. 83–89.
18. Adorno Theodor. *Negative Dialectics*. Routledge, 2004. 439 p.
19. Benjamin W. *The Origin of German Tragic Drama*. Verso, 2003. 256 p.
20. Cerniglia D. Constellation. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: Vol. 1: Literary Theory from 1900 to 1966*. Sussex, Chichester, 2011. 1472 p.
21. Fokkema D. *Literary History, Modernism, and Postmodernism: (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company. 1984. 63 p.

22. Franklin R. Olga Tokarczuk's Novels against Nationalism. *The New Yorker*. 29.07.2019. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/05/olga-tokarczucs-novels-against-nationalism>
23. Kozicka D., & Trzeciak, K. Critical Constellations. *Forum of Poetics*. 2011. Issue 10. Pp. 32–39.
24. Majos A., & Shotter J. Nobel Laureate Olga Tokarczuk: Why populist nostalgia will pass. *Financial Times*. 14.02.2020. URL: <https://www.ft.com/content/36cfd978-4c1a-11ea-95a0-43d18ec715f5>
25. Trilling R. R. Ruins in the Realm of Thoughts: Reading as Constellation in Anglo-Saxon Poetry. *Journal of English and Germanic Philology*. 2009. Issue 108 (2). Pp. 141–167. URL: <https://doi.org/10.1353/egp.0.0033>

REFERENCES

1. Butska, K. (2022). Muzeifikatsiia povsiakdennia: pobut yak prostir pamiaty pro epokhu, shcho pishla. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, 18, 6–12 [in Ukrainian].
2. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern*. Krytyka [in Ukrainian].
3. Derrida, J. (2004). *Pysmo i vidminnist* (O. Shevchenko, Ed.; V. Shovkun, Trans.). Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
4. Zabuzhko, O. (2008). «Vsia nasha istoriia — tse muzei pokhovanykh sekretiv». *Ukrainskyi zhurnal*, 8, 46–49 [in Ukrainian].
5. Zabuzhko, O. (2013). *Muzei pokynutykh sekretiv*. Komora [in Ukrainian].
6. Zernii, Yu. (2008). Yak suspilstva pamiatyut: vlastyvosti ta mekhanizmy funktsionuvannia istorychnoi pamiaty. *Naukovo-analitychnyi shchokvartalnyi zbirnyk*, 4 (8), 35–43 [in Ukrainian].
7. Kysla, T. (2006). *Zhanrova semantyka feminnykh romaniv u khudozhnii systemi ukrainskoho postmodernizmu*. Doctoral thesis [in Ukrainian].
8. Kovalenko, O. (2018). Zhanrovi osoblyvosti ta motyvy romanu «Bihuny» Olhy Tokarchuk. In *Kyivski polonistychni studii: materialy mizhnar. nauk. konf., Kyiv, 23–25.05.2018*, pp. 466–474 [in Ukrainian].
9. Kropyvko, I. (2019). *Ukrainska i polska postmoderna proza (karnaval, frahmentatsiia, frontyr)*. Vydavnychiy dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
10. Pavko, A. (2011). Metodolohiia modernizmu i postmodernizmu: problemy syntezy protylezhnykh pidkhodiv. *Visnyk NAN Ukrainy*, 3, 34–39 [in Ukrainian].
11. Polishchuk, Ya. (2008). *Literatura yak heokulturnyi proekt*. Akademvydav [in Ukrainian].
12. Polishchuk, Ya. (2012). Reinterpretatsiia pamiaty v suchasnomu ukrainskomu romani. *Naukovi Zapysky. Seriia «Filolohichna»*, 183–204 [in Ukrainian].
13. Rutar, Kh. (2017). Mistsia pamiaty u romani Oksany Zabuzhko «Muzei pokynutykh sekretiv». *Spheres of Culture*, 16, 343–353 [in Ukrainian].
14. Tokarchuk, O. (2011). *Bihuny* (O. Slyvynskyi, Trans.). TOV «KETS» [in Ukrainian].
15. Ugrešić, D. (2020). Muzei bezumovnoi kapituliatsii (A. Liubka, Trans.). Knyhy — XXI [in Ukrainian].
16. Uliura, H. (March 5, 2021). Ekspozat na rekonstruktsii: retsenziia Hanny Uliury na knyzhku «Muzei bezumovnoi kapituliatsii» Dubravka Ugrešić. *WoMo* [in Ukrainian]. <https://womo.ua/ekspozat-na-rekonstruktsiyi-kniga-muzey-bezumovnoyi-kapitulyatsiyi-dubravki-ugreshich>
17. Shulhun, M. (2015). Identychnist postmodernoï liudyny: «Flaner» u suchasnomu travelozhi ta romani-podorozhi (Patrik Modiano «Odnoho razu vnochi», Olha Tokarchuk «Bihuny»). *Slovo i Chas*, 12, 83–89 [in Ukrainian].
18. Adorno, Theodor (2004). *Negative Dialectics*. Routledge [in English].
19. Benjamin, W. (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. Verso [in English].
20. Cerniglia, D. (2011). Constellation. In *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: Vol. 1: Literary Theory from 1900 to 1966*. Chicester [in English].
21. Fokkema, D. (1984). *Literary History, Modernism, and Postmodernism: (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*. John Benjamins Publishing Company [in Ukrainian].
22. Franklin, R. (2019, July 29). *Olga Tokarczuk's Novels against Nationalism*. *The New Yorker* [in English]. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/05/olga-tokarczucs-novels-against-nationalism>
23. Kozicka, D., & Trzeciak, K. (2011). Critical Constellations. *Forum of Poetics*, 10, 32–39 [in English].

24. Majos, A., & Shotter, J. (2020, February 14). Nobel Laureate Olga Tokarczuk: Why populist nostalgia will pass. *Financial Times* [in Ukrainian].
<https://www.ft.com/content/36cfd978-4c1a-11ea-95a0-43d18ec715f5>
25. Trilling, R. R. (2009). Ruins in the Realm of Thoughts: Reading as Constellation in Anglo-Saxon Poetry. *Journal of English and Germanic Philology*, 108 (2), 141–167 [in English].
<https://doi.org/10.1353/egp.0.0033>

Kateryna Butska,

Taras Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
ORCID iD 0000-0002-0493-9643
e-mail: butskaya_katya@ukr.net

**NONSELECTION AND CONSTELLATION:
THE PRINCIPLES OF ACENTRICISM IN PROSE BY DUBRAVKA UGREŠIĆ, OLGA TOKARCHUK,
AND OKSANA ZABUZHKO (in the novels “Museum of Unconditional Surrender”
by Dubravka Ugrešić, “Flights” by Olga Tokarchuk, and “Museum of Abandoned Secrets”
by Oksana Zabuzhko)**

The subject of the article is the artistic embodiment of the postmodern principles of constellation (Walter Benjamin, Theodor Adorno) and nonselection (Douwe Fokkema) in the works of prose by Slavic writers. The novels by Croatian, Polish, and Ukrainian authors — Dubravka Ugrešić’s “Museum of Unconditional Surrender”, Olga Tokarchuk’s “Flights”, and Oksana Zabuzhko’s “Museum of Abandoned Secrets” — are analyzed within comparative approach.

The novelty of the study is determined by the fact that it is the first attempt to compare samples of Ukrainian, Polish, and Croatian literature in the light of the embodiment of postmodern principles of constellation and nonselection in them.

The study revealed a number of formal features inherent in all three novels selected for the analysis, i.e. fragmented composition, narrative heterogeneity, multiple plotlines, and intertwining of chronotopes. At the level of content, acentric tendencies define the common for all three works emphasis on the search for meaning-making connections between random elements, attention to trifles and details as elements of the constellation structure. The motif of crossing and disappearing borders, which is realized in a specific way in the novels by Olga Tokarchuk and Dubravka Ugrešić, is eloquently acentric. The motif of crossing and disappearing borders, which is expressed in particular ways in the novels by Olga Tokarchuk and Dubravka Ugrešić, is eloquently centric.

All of the works selected for analysis are distinguished by their thematic inclusiveness, which manifests itself in the actualization of the marginal, imperfect, and irrelevant: rubbish, garbage, trifles, “mistakes and dead ends of creation,” “things no one needs.” A striking manifestation of nonselection is the philosophical interpretation of rubbish presented in a postmodernist tone in the novels “Museum of Abandoned Secrets” by Oksana Zabuzhko and “Museum of Unconditional Surrender” by Dubravka Ugrešić. While Oksana Zabuzhko perceives rubbish as a trace of a person’s private life, Dubravka Ugrešić sees it as a symbol of a bygone era and a vanished country, Yugoslavia.

Highlighting specific features in the realization of the universal principles of postmodernism in the works of related literatures emphasizes the peculiarity and historical background of each of them. The evidence of common philosophical tendencies and similar motifs in the analysed novels gives grounds to speak of the existence of structural and typological ties between Ukrainian, Polish and Croatian literature.

Key words: postmodernism, Slavic literature, Croatian literature, Polish literature.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

Генералюк Леся,

Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-5095-5943

e-mail: legeneraliuk@ukr.net

«АПОКАЛІПСИСИ РЕВОЛЮЦІЙ», МАСОВИЙ ТЕРОР, ВІЙНА У РЕЦЕПЦІЇ ОЧЕВИДЦЯ ПОДІЙ М. ВОЛОШИНА

У статті пропонується новаторська інтерпретація творчого доробку Максиміліана Волошина 1917–1924 рр., який висвітлює його реакцію на апокаліптичні події початку ХХ ст. — революції, війни в Росії. Своє персональне розуміння так званої жовтневої революції та більшовицького терору, що прийшов після неї, поет, художник, мислитель, який сповідував європейські гуманістичні цінності, вичерпно висловив у широкому тексті — у поезії, публіцистичних статтях та щоденникових нотатках. В основу своєї концепції він поклав думку про зв'язок причин та наслідків історичних процесів. Жорстокістю завоювань, концентрацією насильства в Росії він намагався логічно аргументувати й тим пояснити систематичне руйнування своєї країни громадянами цієї ж країни.

Волошин вказав на спонтанність та циклічний характер російської історії, на імморалізм правителів, їх деспотичний стиль керування державою, підкреслив антигуманну сутність державних структур у всі часи. Заслуга його в тому, що в роки червоного терору він відкрито говорив про масові вбивства, штучно поширюваний голод, тортури, страти 1919–1923 рр., документально фіксував злочини радянської влади та її представників. Змалював низку огидних типажів, породжених більшовицькою системою. Водночас, спираючись на численні історичні джерела, розкрив корені російського тероризму, показав його витоки й етапи, а також представив варіанти вияву терору на рівні як влади, так і нижчих верств суспільства. Завдяки паралелям з революційними сюжетами у європейських країнах, аналізу ключових подій та постатей в російській історії Волошин зміг показати не лише внутрішні механізми, котрі визначили роль Росії у «спільній трагедії людства», але й, вважаючи її країною з «безумною та страшною долею», країною-агресором, загрозою для всього цивілізованого світу, зумів подати маркери її нейтралізації.

Ключові слова: громадянська поезія, публіцистика, історіософія, історичні алгоритми тиранії, деспотизм, рабство, загарбницька політика, війна, апокаліпсис, більшовицький терор, провіденціалізм.

Актуальність статті. «Росія переживає внутрішній апокаліпсис і намагається зробити апокаліпсис вселенський», — це узагальнення доктора історичних наук Лариси Якубової, засноване на докладному аналізі російської історії, вповні характеризує нинішню конфронтацію держави-терориста з Україною та усім цивілізованим світом. Безпрецедентна у ХХІ ст. російсько-українська війна є, по суті, черговою демонстрацією тієї траєкторії, якою завжди рухалася історія Росії. Микола Костомаров називав її рухом по колу. Визначення історика повторив свого часу і поет-гуманіст Максиміліан Волошин, який здійснив масштабний аналіз специфіки цієї країни. Долю її він вважав страшною і безумною, говорив, що в майбутньому вона продовжить чинити катастрофи.

«Не Запад, а Россия / Зажжет собою мировой пожар», — передбачив у поемі «Росія» (1924) подальші кола тієї кривавої вакханалії, свідком якої був у 1917–1924 роках. У розпал більшовицьких масових страт, в 1921 р., писав у вірші «Нащадкам (У часи терору)», що на його покоління припали жахливі апокаліптичні часи, але смерті й страждання мільйонів мають відвернути світ від нових трагедій. Це хіба на початку ХХ ст. «Свідетели великого распада, / Мы видели безумья целых рас, / Крушенья царств, косматые светила, / Прообразы Последнего Суда: / Мы пережили Илиады войн / И Апокалипсисы революций» (Волошин, 2003, с. 349). Надалі ж людство, на думку поета, мало б засвоїти урок: назавжди відмовитися від пролиття крові та змінити стиль співжиття народів.

Сучасники Першої світової, тодішні свідки розпаду імперій, не могли й уявити повторення варварського, питомо російського, сценарію апокаліпсису 1917–1920-х рр. Його основний удар тримає теперішнє покоління українців, свідків і модераторів загибелі останньої імперії. Позаяк зумовлена агонією імперських зазіхань війна в Україні є наслідком червоного терору, новий виток апокаліптичного сюжету «через сто років» фіксують політики й науковці. Зокрема, Віктор Швець зазначає: «Громадянська війна в Росії, яка почалася після Жовтневого перевороту — досі ще не закінчилася. Вона не закінчилася в грудні 1922 року, як вважають історики, а продовжується, хоча і не в такій активній фазі» (Швець, 2022). Оскільки росіяни досі не подолали ментального розколу: не спромоглися осмислити причини мільйонів смертей співгромадян, замовчували, а далі камуфлювали міфом «руського мира» злочини більшовизму, трагедії голодоморів, репресій, ГУЛАГу etc, спровокований ними апокаліпсис, проминувши латентний період, з новою силою розгорнувся тепер, на початку століття XXI. Ірраціональна жорстокість росіян та їх розправи над українцями змусили політичний істеблішмент Заходу визнати, що Росія не тільки переступила поріг варварства, але є джерелом і рушійною силою міжнародного тероризму: 13 жовтня 2022 р. в резолюції Парламентської Асамблеї Ради Європи (п. 13.7) російський режим оголошено терористичним (Resolution 2463, 2022).

Проблема нейтралізації російських загроз актуальна не тільки зараз, у розпал війни, але й у перспективі. До того ж реакція цивілізованого світу на війну в Україні залишає відкритим питання, наскільки той розуміє латентну модель поведінки Росії, вбудовану в рамках узаконеного насильства. Світова спільнота лише тепер починає адекватно сприймати державу, яка протягом своєї історії плекала в собі потужну програму терору. Оскільки ця програма в різні періоди працювала як на рівні влади, так і на рівні низів, протидія їй неможлива поза розумінням її специфіки.

Предмет. У цьому контексті враховуємо й інформативно насичений доробок українця М. Волошина — філософа-аналітика, фактографа, який одразу після 1917 р. запропонував цілісний погляд на Росію, заснований на розумінні самої суті її історичного шляху. Це він першим назвав більшовизм російським *національним* явищем і, умовно, випереджуючи сьогоднішні постанови ПАРЄ, польського сенату тощо, першим озвучив Заходу загрози від Росії, котра продукує та ширить терор в планетарно-

му масштабі (Вірші про терор. Берлін: Видавництво письменників, 1923). Звикла породжувати хаос країна, пише він, до світу «ощерилась годами / Расстрелов, голода, уособиц и вражды». Вона веде безвідповідальні війни, культивує агресію, паразитує на розвинутих країнах: «В России нет сыновнего преємства / И нет ответственности за отцов. / Мы нерадивы, мы нечистоплотны, / Невежественны и ущемлены. / На дне души мы презираем Запад, / Но мы оттуда в поисках богов / Выкрадываем Гегелей и Марксов, /...в нас нет / Достоинства простого гражданина» (Волошин, 1991, с. 199).

Вражає і профетизм цього співбесідника й приятеля таких корифеїв культури, як Е. Шюре, М. Метерлінк, Е. Верхарн, А. Франс. Приміром, у листі від 27.04–10.05.1918 він писав О. Петровій, означуючи майбутню роль Криму, який «надто мало є Росією й по суті нічого, окрім зла, від російського завоювання не бачив за минулі півтора століття», насамперед «з точки зору того “Армагеддону”, котрий незабаром спалахне між Європою та монголами на всьому просторі європейської Росії, від якої після цього каменю на камені не залишиться» (Волошин, 1999). У вересні — жовтні 1920 р. Волошин у листі до Б. Савінкова дав політичний прогноз: «Росія неминуче йде до єдиновладдя», її очолить «правитель пожиттевий, однак не спадковий, а такий, що сам призначає собі наступника й, вірогідно, помазаний, бо участь церкви мені видається також неминучою» (Волошин, 2013, с. 341–342). У тому ж 1920-му стверджував, що «соціалізм є згущено-державним за своєю суттю. Неминуча логіка речей приведе до того, що він буде відшукувати це в диктатурі, а потім у цезаризмі» (Волошин, 2008, с. 499). Уже тоді він був переконаним у невідворотності бумерангу історії: «пружина, стягувана протягом віків, умить розвертається одним жажливим махом» (Волошин, 1988, с. 205).

Передбачення Волошина ґрунтувалися на його знаннях історії країн Європи, на персональній концепції держави, яку називав «гіркою дітовбивцею». У розпал червоного терору, коли тільки за роки громадянської війни (1917–1922) було знищено більше 12 мільйонів людей, терору, що створив фундамент для тоталітарного СРСР, він вивів формулу Росії «безумної» («окаянної», «п'яної», «сліпої», «пропащої»), нестримної у проявах насильства. У його транскрипції переломною цивілізаційною катастрофою стала не Перша світова війна, а більшовицький переворот. Адже розрахований на тривалий період і значні масштаби більшовизм уже тоді закладав основи деструктивних процесів усередині західного світу. Звісно, істо-

рики помиляються в думці, що червоний терор закінчився у 20-х роках минулого століття, — їхній висновок не відповідає фактам. Культурований у різні періоди, не лише за більшовицько-комуністичної системи, він залишився ідеологією, державною ідеєю Росії. Приймаючи різні личини, він і сьогодні є головним засобом правління владних структур, інструментом поширення цивілізаційного розбрату.

Заслуга «парижанина» і європоцентриста Волошина, шокованого «бунтом на колінах», «бісівським шабашем», змушеного заглибитися в «те жахіття, яке являє собою російська історія у всі віки» (Волошин, 2008, с. 492), у тому, що він першим здійснив аналіз (суголосний сучасним поглядам) історичних витоків російського шовінізму, нині — расизму. Значно пізніше з'явилися близькі його концепціям праці літературознавця Деніела Ранкур-Лафер'єра («Рабська душа Росії: проблеми морального мазохізму та культ страждання» / «The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering» (Ранкур-Лафер'єр, 1995)), історика Олега Будницького («Історія тероризму в Росії у документах, біографіях, дослідженнях» (Будницький, 1996)), письменника Євгена Гуцала («Ментальність орди» (Гуцало, 1996)), які вивели формулу російського менталітету; в цьому ж річищі були опубліковані після 2014 р. студії Лариси Якубової (««Русский мир» в Україні: на краю прірви» (Якубова, 2018)) та Миколи Еппле («Незручне минуле. Пам'ять про державні злочини в Росії та інших країнах» (Еппле, 2020)).

Варто врахувати, що старт розробкам такого роду дав саме Волошин, який не тільки описав «вірус більшовизму», але й обґрунтував виток, вказав його больові точки. Спираючись на праці Ж. Мішле, А. Ламартіна, Г. Лебона, А. де Кюстіна, А. Мартена, М. Костомарова, В. Ключевського, він вивів формулу циклічних катастроф (духовна криза, авторитарне правління вождів, одержимість мас агресією) і політичної поведінки Росії (терор як державна ідея та інструмент влади). У такому ракурсі подано **проблематику цієї статті**, яка висвітлює генезис та структуру расизму — тему, актуальну в нинішніх геополітичних реаліях. Висвітлення позицій мислителя-гуманіста означає і його вказівки щодо протидій російським загрозам. **Застосовані методи** — порівняльно-історичний, типологічний, біографічний — висвітлюють історіософську концепцію митця як цілісний конструкт.

Задовго до Аркадія Белінкова (користувався з 1961 р. терміном «радянський фашизм»), який підвів до висновку, що «Росія та її народ приречені на деспотичне самодержавство, ко-

тре протягом всієї історії змінює тільки форми правління і назву», Волошин писав: «червоні у перспективі приймуть лозунг “За єдину Росію” та поведуть її до єдинодержавія» (Волошин, 2008, с. 499). Причому тими ж методами державного управління — доносами, загрозами життю через тортури і страти, тюремною ізоляцією, засланнями, — які присутні тут в усі епохи:

Что менялось? Знаки и возгласья?..

Ныне ль, даве ль? — все одно и то же:

Волчьи морды, машкеры и рожи,

Спертый дух и одичалый мозг,

Сыск и кухня Тайных Канцелярий,

Пьяный гик осатанелых тварей,

Жгучий свист шпицрутенов и розг

(Волошин, 2003, с. 336).

Поет заявляє: узаконене, вкорінене протягом століть насильство стало нормою існування російського суспільства. У всі часи воно звично витримує «гнёт веков свинцовых», сприймає як належне мілітаристську репресивну машину — «дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парадов и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплочных мастеров» (Волошин, 2003, с. 336). Головна проблема в тому, що країна з хижачькими правилами співжиття —

Русь Малют, Иванов, Годуновых,

Хищников, опричников, стрельцов,

Свежевателей живого мяса,

Чертогона, вихря, свистопляса:

Быль царей и явь большевиков

(Волошин, 2003, с. 335) —

нав'язує свої антигуманні підходи західному світу. А той не бачить, не хоче бачити, що має справу з девіантними моделями поведінки.

Волошинське твердження «В мире нет истории страшней, безумней, чем история России» засноване на ситуаціях і фактах, які поет сприймав безпосередньо. Але головним його аргументом стала масштабна історична інтроспекція, включно з портретами правителів, у якій він показав шлях країни з його домінуючим вектором смерті, руйнації, хаосу. Причому був абсолютно переконаний у неминучості розпаду й загибелі Росії — бачив цю перспективу, проаналізувавши всю російську історію та російську ментальність. Одразу після перевороту 1917 р., услід за М. Бердяєвим, який відзначав колосальну відмінність російської революції (суцільної дезорганізації та розпаду, що веде до смерті культури) від французької, де «діяв сильний державний і національний інстинкт народу» (Бердяєв, 2007), підкреслив інтенцію тотального вибухового руйнування: «В анархии

все творчество России: / Европа шла культурою огня, / А мы в себе несем культуру взрыва». У творах розвивав думку про генезис програм руйнації і азійсько-ординського розширення, зокрема, писав у начерку поеми «Росія (Витоки)» (1928):

На западе язык, обычай, право
Сложились розно в каждой из долин,
А мы — орда. У нас одна равнина
На сотни верст — единый окоём.
У нас в крови еще кипят кочевья,
Горят костры и палы огнищан,
Мы бегуны, мы странники, бродяги,
Не знавшие ни рода, ни корней...
Бездомный ветр колючий и морозный
Гоняет нас по выбитым полям

(Волошин, 2004, с. 565).

Цивілізаційна прірва між Заходом і Росією надто велика. Поет розлого коментує відмінності, але вважає, що головну роль у розбіжності світів відіграє відсутність не так осілості й бажання господарської розбудови країни, як усяких моральних рамок. На його думку, ця «невнятная земля», «живущая обычаем звериным / Из века в век вне смены царств и рас» (Волошин, 2004, с. 566), оманлива тонкою амальгамою культури та неймовірно жорстока в соціальних зрушеннях: «При добродушьи русского народа, при сказочном терпенье мужика, — / Никто не делал более кровавой / И страшной революции, чем мы. / ...никто / С такой хулой не потрошил святыни, / Так страшно не кощунствовал, как мы» (Волошин, 1991, с. 199). Подібно й у написаній в Одесі статті «Російська безодня» (березень 1919 р.) констатував, проводячи аналогії з Європою, що: а) «психологічний омут безумства й біснуватості, який розверзся в Росії, є страшнішим від стихійних фізичних бід»; б) «більшовизм — явище національне» (Волошин, 2008, с. 413).

Ключовим у характеристиці більшовизму (рашизму) є слово «безумство», яке характеризує органічний для країни дух анархії, хаосу, абсурду. Усім своїм історичним шляхом Росія готувала «апокаліпсис революцій»: раптово розверсту безодню, бойовище серед тиші, часи, коли «стал человек один другому — дьявол». Теза про беззмістовний і безпощадний російський бунт у волошинській статті «Росія розіп'ята» (1920) аргументується в гердерівському ключі специфікою менталітету: «велика російська рівнина — це первозданна країна біснуватості... тут з незапам'ятних часів бродить хміль безумства. Властивість бісів — вміння дробитися і множитися» (Волошин, 2008, с. 497). Промовисті повтори: «вся судьба России — / Страшная безумная судьба», «в мире

нет истории страшней, безумней, чем история России», народ «безумит хмель свободы», «до ужаса отчетливо стало понятно, что русская революция будет долгой, безумной, кровавой», «Над зыбким мороком болот / Бесовский правит хоровод. / Народ, безумием объятый», «Народы, племена / Безумствуют, кричат, идут полками» — доповнює низка характеристик Росії: «раба, жертва, стихия». Ці характеристики супроводжуються епітетними уточненнями: «темная, обугленная, поруганная, изневоленная, распластанная, пьяная, окаянная, бездомная, гулящая, хмельная, разоренная, окровавленная, распятая, опаленная, юродивая». Думку щодо фантазмагорично-абсурдного способу тривання країни, про яке висловлювалися Салтиков-Щедрін, Гоголь, Чехов, поет концентрує в кількох рядках: «Кто ты, Россия? Мираж? Наваждение? / Была ли ты? есть? или нет? / Омут... стремнина... головокруженье... / Бездна... безумие... бред...» (Волошин, 2003, с. 293). Переживши «сумасшествие Мартобря» й гартуючи дух у «плавильному горні всеросійських ордалій», поет говорив про себе у третій особі: «Тебя свидетелем безумий их поставлю / И проведу тропой лезвийной / Сквозь пламена войны / Братоубийственной, напрасной, безысходной» (Волошин, 1991, с. 167).

Старт апокаліпсису, переворот 1917 р. він подає як вторгнення бісівських сил через портал Петрограда. Місто, збудоване на «хисткому мороку боліт», ніби «злий шаман» відкрило шлюзи для нечисті, що хлинула на всі боки, розлилася по країні. Ніхто не бачить нашествия демонів, котрі сунуть у відкриті розрухою двері, адже усі заклики есерів, анархістів, більшовиків, усі тодішні ідеології — «бубна мерное бряцанье», спустошили свідомість людей. Вакуум заповнюють біси: «духи мерзости и блуда / Стремглав кидаются на зов, / Вопя на сотни голосов». Символіка вірша передає саму суть жовтневої революції, котра відбувалася без підготовки, плану, без сенсу й пощади. Після відречення Романових раптово крізь портал Петербурга

Вся нежить хлынула в сей дом
И на зияющем престоле,
Над зыбким мороком болот
Бесовский правит хоровод.
Народ, безумием объятый,
О камни бьется головой
И узы рвет, как бесноватый...

(Волошин, 2003, с. 255).

Покликаючись на «Бісів» Достоевського, поет виставляє діагноз: «революційне піднесення» мас є наслідком одержимості, спровокованої ненавистю, і «шаманської» маніпуляції

свідомістю росіян. Щоправда, на перших порах вважає, як і більшість тодішньої інтелігенції, що хвороба тимчасова, біснுவатість вибікова, а переселені в стадо свиней біси скоро ринуться в безодню. Проте наступні роки терору утвердили його в думці, що країною правлять антигуманні, агресивні, мілітаристські програми, котрі росіяни протягом століть сприймали (радіше, плекали) як суспільну норму.

Пізніше історик Олег Будницький, досліджуючи роль тероризму в російському визвольному русі, вказав на його *позитивне сприйняття масами*; навіть російські ліберали співчували йому, надавали значну матеріальну підтримку (Будницький, 1996, с. 18). Епоха «офіційного» тероризму, яку відкрив у 1866 р. своїм пострілом Д. Каракозов, і яка швидкими темпами проростала в масах під маскою шляху до свобод, вела до стрімкого нарощування кровопролиття.

Першим тоталітарним політичним проектом у світі був російський офіційний терор з боку держави, другим — тоталітаризм, що витіснив терористичні рухи есерів, анархістів тощо — тероризм більшовицький. Він уміло створював симулякри класової ворожнечі. У вірші «Громадянська війна» (1919) поет говорить про міжкласову ненависть — «гнев, жадность, мрачный хмель разгула», про нетерпимість низів, «лишенных всех корней», обдурених, «отравленных темной волей» та лозунгами на кшталт «хто не з нами — той проти нас». Люмпенська помста дворянам, інтелігенції зумовила й безпрецедентний масштаб червоного терору — наслідку маніпулятивних стратегій влади. Остання завжди приділяла особливу увагу розробці механізму контролю та силового впокорювання, безвідмовного з часів Івана Грозного. Прикриваючись фікцією про комунізм і світ рівності, вона побудувала простір ГУЛАГу, де, забезпечуючи її потреби, функціонують не громадяни, а піддані та раби, котрі «проходят по земле, / Слепые и глухонемые... / Собою бездны озаряя, / Они не видят ничего, / Они творят, не постигая / Предназначенья своего» (Волошин, 2003, с. 261). Безсенсове безтямне руйнування — стиль життя таких суб'єктів; поет називає їх «демони глухонімі», «бігуни», «перекотиполе», «бродяги без роду й коренів». Ці «сліпі» й «глухонімі» мають за модель поведінки т. зв. «дурь самодержавья», власне, програму офіційного терору, яка вповні розгорнулася після 1917-го.

Розуміючи потенційну небезпеку більшовизму, Волошин вбачав невідпорну силу більшовицької пропаганди у її «незвичайній примітивності», пояснював її вплив на великі маси тим, що «більшовики досконало вивчили всі

болючі сухожилля людського мозку й прекрасно знають усі центри жадібності, скупості, егоїзму, на які досить натиснути, щоб зразу й безпомилково заволодіти психологією пацієнта» (Волошин, 2008, с. 416). Маніпуляція над свідомістю мільйонів, підміна правди порожніми гаслами схожі на епідемію, масове зараження смертельними трихінами (інтертекстуальні алюзії на Достоевського у поезії «Трихіни», 1917), але, акцентує Волошин, це і є «картина Європейського світу, котрий поступово заражується більшовизмом» (2008, с. 416). Відчувши себе втягнутим у вир «того жахиття, яке являє собою вся російська історія» (Волошин, 2008, с. 492), намагаючись знайти відповідь на питання, чому саме Росія породила грандіозне масове божевілля, поет виходить з аксіоми: «кожна держава виробляє для себе форму правління відповідно до рис свого національного характеру та обставин своєї історії» (Волошин, 2008, с. 460). Обставини подає у вірші «Кітеж» (1919): «Как лютый крестовик-паук / Москва пряла при Темных и при Грозных / Свой тесный безысходный круг... / Ломая кость, вытягивая жилы, / Московский строился престол» (Волошин, 2003, с. 280).

Однак, хоча Московське царство заснували ординці, це були трансформовані ординці: народ спіткнувся на осілості. Для кочовиків, яких прив'язали до певної території, змусили служити васалу й обмежувати себе, такий стан речей був рівноцінним рабству, адже втрачався стрижень воїна-кочівника. Компенсація відбувалася через т. зв. «буслаєвщину», безпрецедентно жорстоку поведінку і грабіж, адже, стверджував Є. Гуцало, полемізуючи із С. Соловйовим, «кочівник завжди перемагав і перемагає землероба» (Гуцало, 2021, с. 211). Такий відторгнутий від власного призначення народ байдужів до своєї долі, ставав одержимим демонами руйнації та самознищення. У вірші «Російська революція» (1919) словами «Пусть бунт наш — бред, пусть дом наш пуст» Волошин позначив суспільні настрої в часи заколоту. Втім, дискурс безсенсового, безтямного руйновища присутній назагал у поведінці «демонів глухонімих», не прив'язаних до своєї землі чи цінностей осілого життя. Перекотиполе, бродяги, підтверджує думку поета український шістдесятник, вони безкінечно повторюють один сюжет: несуть у мирні працьовиті краї немир'я, «постійно ескалують ці неспокій та немир'я по безмежних просторах» (Гуцало, 2021, с. 210).

Апокаліпсис 1917 р. зумовила духовна деградація російського народу і кожної людини зокрема; поет-містик вважав, що відкрилися шлюзи для неконтрольованого нашестя де-

монів. На його думку, масовий терор — не що інше, як витіснення всіх людських якостей, наслідок імморалізму, культивованого владою та народом. І в унісон з В.І. Вернадським, який 22.02.1921 р. (Волошин у лютому якраз виступав з віршами у сімферопольській квартирі Вернадських у присутності професури Таврійського університету) писав у щоденнику: «Пережив розпад життя, руйнацію... Величезна кількість злочинів, крові, мук, страждань, дрібних і крупних — не прощених тим, хто здійснив, — підлостей і гидот із-за страху, переляку, чуток і чуток без кінця... Люди живуть у кошмарних обставинах та психозі. Страх охоплює не тільки гнаних і переможених, — але, що дивно, гонителів і переможців» (Вернадський, 1997, с. 116) — фіксував, як суспільство поглинає тваринний жах.

Численних авторів більшовицького терору В. Семененко розділив на три категорії: «холоднокровні й безжальні фанатики пролетарського меча, нечисті на руку й совість кар'єристи, покидьки суспільства з садистськими нахилами» (Семененко, 1994, с. 5). Останніх, котрі й зумовили нечуваний масштаб убивств, поет показав у циклі «Личини» (1919) — портретній галереї кримінальних типажів, породжених більшовизмом. У віршах «Червоноармієць», «Матрос», «Більшовик», «Спекулянт» та ін. показано, хто насправді рухає російську історію. Вражає точність, з якою Волошин змальовував з природи породу убивць-напівлюдей, рекультивовану безсенсовими й безпощадними бунтами. Селекція відбувалася протягом століть через шеренгу державних деспотій, котрі формували менталітет раба-убивці, грабіжника, мародера. Темне нутро росіянина, одержимого демонами фашизму, побачив світ і у нинішній російсько-українській війні.

Звірства представників радянської влади майже забулися. Свідчення про червоний терор і тих, хто його здійснював, практично знищені. Цю сторінку історії перегорнули самі виконавці, їхні нащадки наклали на неї табу. Але докладні портрети монстроподібних «діячів революції» є справжніми протоколами для суду історії.

Більшовик — «зверем зверь», раніше був вантажником у порту. Цей бандит з двома пістолетами за поясом вирішує долю дворян, чиновників, інтелігенції. В ейфорії від пролитої крові заявляє: «Буржуй здесь мой, и никому / Чужим их резать не позволю!». *Матрос*, татуйований драконами, вщерть переповнений агресією: «на мушку брал да ставил к стенке, / Топил, устраивал застенки»; «Взгляд мутный, злой, как у дворян... / Устроить был всегда не прочь / Варфоломеевскую ночь. / Грабил дома, искал наживы, / Награбленное грабил,

пил». Ця твариноподібна істота озвучує великі плани, пролетарську мету: «Возьмем Париж... весь мир... а после / Передадимся Колчаку» (Волошин, 2003, с. 321). У кількох словах — уся ідеологія, вся суть експансіоністської риторики більшовиків та їхньої ідеї світової революції.

Червоноармієць — також грабіжник і вбивця, керований грубими інстинктами. Звичний до погромів, він отримує насолоду від руйнування дворянських садиб чи першого-ліпшого заможного дому. Його захоплює виключно процес — «палить из пулеметов», «высаживать дверь прикладом», «выбить плечом окно», «подпалить горище», «толпою врываются в дом». Причому цілком байдуже, з ким і за кого воювати: «Да не все ль равно? / Петлюра, Григорьев, Котов, / Таранов или Махно». Він, іронізує поет, здатен лише «Громить поместья и прочь / В степях по грязным дорогам / Скакать в осеннюю ночь. / Забравши весь хлеб, о "свободах" / Размазывать мужикам. / Искать лошадей в комнатах / Да пушек по коробкам». Доля його — «умереть под канавой / Расстрелянным за грабеж» (Волошин, 2003, с. 319). Мародери усі — більшовик, матрос, червоноармієць. Ці личини постають як персоналізоване інфернальне зло і явно контрастують з образами Робесп'єра чи Марата. Але кореспондують з відомим «Портретом» Валерії Новодворської, що є, по суті, збірним портретом російського суспільства 2020-х, показуючи рівень його стрімкої деградації з часів «екстраординарної терористичної розрухи Ульянова-Леніна». Того, хто убивства, злодійство, руйнування — «ці звичаї і ці норми ввів до державної ідеології, до кривавої соціальної філософії, позвавши і призначивши на роль захисників російської імперії кримінальних злочинців та авантюристів, таким чином до абсурду криміналізувавши як історію Росії, так і до абсурду стероризувавши історію "народів Росії"» (Гуцало, 2021, с. 181–182).

Для суду історії Волошин описує «страшні часи, коли ішли суцільні розстріли: усе життя було в пароксизмі терору», документує факти убивств, тортур, коли Кримський ревком на чолі з Бела Куном і Розалією Залкінд страчував цілі родини в декількох поколіннях. З листопада 1920 і до кінця 1921 р. у Криму було розстріляно близько 150 тисяч людей. У вірші «Бійня» (підзаголовок «Феодосія, грудень 1920») поет вказав цифри страчуваних щодня, місця розстрілів («за Чумной, по дороге к свалкам», «за Карантином», «у часовни Ильи-Пророка»), описав смертельну блідість ще живих, конвої катів-червоноармійців. Те, що називав «дном пекла», подав фрагментарно. Розстрілу великих груп людей («Пулеметом дробят их

кости и кольем / Протыкают яму до самого дна» («Бійня», 1921); «Полминуты работали пулеметы. / Доканчивали штыком» («Терор», 1921)) та кадрам кінохроніки, від якої кров холоде в жилах: «Кто бежал, оставляя кровавый след? / Кто стучался и бился в ворота и ставни? / Раскрылась ли чья-нибудь дверь перед ним?..» (Волошин, 2003, с. 339), — протиставляв кадри буднів «чрезвычайок»: «Торопливо подписывали приговоры. / Зевали... Пили вино. / С утра раздавали солдатам водку...» Після масових убивств кати «С широкою русскою песней / Возвращались в город домой» (Волошин, 2003, с. 340). Зафіксований тут грудень 1920 р. пізніше, у листах, назвав «страшними часами»; «ішли суцільні розстріли: усе життя було в пароксизмі терору». 24.04.1921 р. писав мистецтвознавцю К. Кандаурову: «Страшніших часів Крим не переживав. За ці п'ять місяців страчено близько 30 тисяч (тобто стільки, скільки у всій Франції за всі 10 років Великої революції!)» (Волошин, 2013, с. 359). Оцінку та повне розуміння ситуації подає нижче: «Кажуть про припинення Терору з травня... Але я не вірю. Розпорядження з півночі про припинення Терору ведуть лише до спішної ліквідації людського матеріалу з підвалів. Стратити за місцевою термінологією — це «розміняти», «хлопнути». Страта — «шльопка» (Волошин, 2013, с. 360).

Настав новий виток апокаліпсису: влада через продподаток організувала голод у Криму (з осені 1921 до весни 1923 р.). Жертвами його стали майже 100 тисяч жителів, фіксує Волошин у листах до В. Вересаєва. Якщо терор знищив інтелігенцію, то голод пройшовся по селянству — здебільшого це були кримські татари: їх, за підрахунками, загинуло близько 76 тисяч. Гоя та В. Верещагін з їхніми антивоєнними полотнами, сарказм Д. Свіфта, котрий в одному з памфлетів 1729 р. пропонував «рятувати» ірландських бідняків від голоду шляхом поїдання дітей, блякнуть перед реальністю, яку забезпечили більшовики: «кожного тижня ми робимо такий прогрес у області жахіть, що жодна найжорстокіша фантазія не може наздогнати» (Волошин, 2013, с. 475). Відтак у березні 1922 р. визнає: «Загальний стан Криму катастрофічний. На вулицях картини XII століття — міста в часи Чорної Смерті й голоду. Повзають тротуарами помираючі, стогнуть під парканами татари. Валиються неприбрані трупи. Могили на кладовищі нікому рити. Трупи звальюються у спільний рів — голі. З дитячих притулків їх витрушують мішками» (Волошин, 2013, с. 433). У листах до Вересаєва від 12–18 березня, 23 та 30 квітня 1922 р. (їх фрагменти адресат опублікував у статті «В Криму» у газ. «Московский поне-

дельник», № 1 від 12.06.1922 р.) задокументовано жахливі картини мору, факти канібалізму, розстрілів за спровоковані голодом убивства (Волошин, 2013, с. 433; 468; 475–476).

Мова йде про макабричні масштаби зла: про епідемії тифу, холери, про цілі ешелони з людьми, що гинули від аварій чи хвороб, рятуючись від голодної смерті, розстріли голодних дітей у порту. Вказані й причини: «Продподаток у Криму був узятий повністю, і більшість тайників з хлібом були викриті. Звідси цей голод у селах» (Волошин, 2013, с. 435). Написаний замість запланованого поетом циклу вірш «Голод» (1923) — один з документів, реквієм «стомленої від жаху душі» філантропа-очевидця, співмірний зі спогадами свідків Голодомору в Україні 1932–1933 рр.

Масові смерті, за якими стояла спекулятивна брехня в оруелівському форматі, не були тимчасовими проявами насильства. Гори брехні громадили росіяни в роки Громадянської і Першої російсько-української війн, гори брехні задіяні у нинішній війні: «Скільки понадобилось лжи / В эти проклятые годы, / Чтоб разъярить и поднять на ножи / Армии, классы, народы?..» (Волошин, 2003, с. 344). Занурення через брехню у звірячий стан російських низів, показане поетом, — це і є перебіг «внутрішнього апокаліпсису» в Росії, котра з дна створеного нею пекла не припиняє експортувати «апокаліпсис вселенський» (Л. Якубова).

Світоглядний попередник Якубової Волошин запропонував образ-концепт «Росії розіп'ятої» (вірші, виступи 1919–1920, однойменна стаття 1920), яка в судах продукує армагеддони, заливає планету ненавистю та ріками крові та є антитезою розіп'ятому Спасителю. Країна в рецепції поета постає не як жертва, розіп'ята зовнішніми факторами, а як п'яна безумна блудниця, котру розпинають біси внутрішні. Вона обрала антигуманні цінності, пасивністю-лінивством потурає злу, стає одержимою демонами різних гатунків, відповідно одні біси пожирають інших. Невипадково другу ключову її характеристику (перша, нагадаю, «безумство») митець подає через «сон розуму» населення, який, відомо, породжує чудовиськ. У вірші «На вокзалі» (1919) портрет люду різних національностей («Беженцы из разоренных, / Оголодавших столиц, / Из городов опаленных, / Деревень, аулов, станиц, / Местечек: тысячи лиц») символізує країну, розіп'яту летаргічним сном. Держава-казарма звела до нуля все індивідуальне, ліквідувала свободи. Відповідно абсолютна пасивність, безпам'ятство, бездіяльність мислі та чину віками роблять свою справу: все людське безпробудно спить.

Застиглі люди-манекени в неприродно повернутих позах, ніби машкари із страшного сну Гої, перебувають в напівсвідомому стані: «спят вони по вокзалам, / Вагонам, платформах, залам, / По рынкам, по площадям, / У стен, у отхожих ям» (Волошин, 2003, с. 285). Піддатливий до маніпуляцій і навіювань різного роду (неважливе й джерело впливів: утиски влади чи заклики революціонера-агітатора), цей людина розуміє тільки просту команду, любить її виконувати, «служити». І не може прокинутися — сотні тисяч ментально неповноцінних людей сплять, пише Волошин, «задыхаются в смрадном / Испареньи тел и души. / Точно в загробном мире, / Где каждый в себе несет / Противовесы и гири / Земных страстей и забот». Ці нещасні, вимкнуті з реальності, є варіантом т. зв. «мертвих душ», й усі вони, продовжує поет,

И социальный мессия,
И баба с кучей ребят,
Офицер, налетчик, солдат,
Спекулянт, мужики —
вся Россия!

Вот лежит она, распята сном,

По вековечным излогам,
Расплесканная по дорогам,
Искусанная огнем,
С запекшимися губами,
В грязи, в крови и во зле,
И ловит воздух руками,
И мечется по земле.
И не может в бреду забытья,
И не может очнуться от сна

(Волошин, 2003, с. 286)

[Виділено мною. — Л. Г.]

Символіка летаргічного сну прозора. Колективний портрет населення говорить не про заснулих на вокзалі чи ситуацію транзитного характеру, що стосується представників різних класів / субкультур. Це атемпоральна інтроспективна характеристика країни, «рабська душа» якої, вважав Д. Ранкур-Лафер'єр, звикла до страждань, самотуртур і самознищення. І якщо джерелом зла, за Волошином, є окремих некритичний суб'єкт, виконувач нав'язаних воль, раб Божий, слуга Отчества, слуга априорі кожного вищестояючого, людина колективна, інтегрована в масу, то масовий «сон» народонаселення є надпотужним підсиленням вселенського зла — широкою брамою для нього, компостом, на якому зростають згадані вище личини: убивці, садисти, кати.

Таким чином, інтегративна концепція поведінкових програм Росії та російського населення у транскрипції поета має особливу цінність. Не тільки для розуміння причин породжуваних

країною катастроф, але й для пошуку ефективних протидій їм сьогодні, у XXI ст. Світ потребує антидоту моделі тиранії / терору, що набрав оберти усередині та за межами держави. Уже тоді, в 1920-х рр., стало ясно: усі перспективи країни, що обрала соціалізм, «явище вкрай реакційне», за Волошином, могли реалізуватися лише у полі поетапного саморуйнування. У формулі «соціалізм = ентропія» (Волошин, 2013, с. 747) йдеться якраз про хаос, апокаліптичний колапс.

Велика заслуга Волошина у тому, що він бив у набат, прагнув попередити про майбутні трагедії, наголошував: «Сотни лет тупых и зверских пыток, / И еще не весь развернут свиток, / И не замкнут список палачей» (Волошин, 2003, с. 336). Його аналіз російської історії та реалій червоного терору звів заклик більшовиків до теорії тупикового шляху. Окремої уваги заслуговують його висновки про те, що програми руйнівного характеру, створювані в російській державі протягом століть, приховують загрозу для всього цивілізованого світу. Застереження на кшталт «Кто там? Французы? Не суйся, товарищ, / В русскую водоверть! / Не прикасайся до наших пожарниц! / Прикосновение — смерть» (Волошин, 2003, с. 293) перегукуються з констатацією: «Росія з дивовижним пристосуванством виношує у собі смертельні есенції отрут, бактерій і блискавок. Союзники чинять розумно, коли остерегаються втручатися у внутрішні справи Росії та не хочуть брати активної участі в нашій громадянській війні. Англіїці тисячу разів мають рацію, коли, боячись торкнутися нас, протягують нам їжу й припаси з палі, як прокаженим» (Волошин, 2008, с. 488).

По суті, у 1917–1924 рр. було вперше зафіксовано формулу небезпечної для цивілізації держави. Волошин перевірятиме свою позицію подальшим аналізом. Наступні декілька років, до поч. 1930-х рр., повністю змінять у бік песимізму світогляд гедоніста й сонцепоклонника — того, хто вірив у людей, у новий всесвіт, в якому «каждая частица вещества / С другою слита жертвенной любовью» (Волошин, 1991, с. 177). Ці роки остаточно підкосять здоров'я поета — і його «старая всей пережитой кровью, / Усталая от ужаса душа» уже не матиме жодних ілюзій. А буде змушена визнати на тодішньому цивілізаційному витку непоборність смертоносного радянського шабашу, виплеканого російською історією. Душа мислителя у пошуку розкаяння від імені країни зможе відчувати лише «безмерную вину / Всея Руси — пред всеми и пред каждым» (Волошин, 2003, с. 380).

Перспективи подальшого вивчення. Цілісна позиція Волошина, конспективно пред-

ставлена у цьому тексті, досі залишається поза увагою дослідників. Попри потребу у розширених трактуваннях та міждисциплінарних підходах, зокрема адекватному декодуванні циклу поем «Шляхами Каїна», вона не допускається до розгляду російськими науковцями. Вони із зрозумілих причин «не помічають» викладки українця, що кинув виклик Російській імперії, піддають пропагандистській обробці його концепції. Система й тепер, після десяти років замовчування поета, захищає себе, а спекулятивна вакханалія довкола його текстів 1917–1924 рр. тільки посилюється. Маркер суспільних настроїв — Російська православна церква наполягає на винесенні Волошину анафема (пропозиція ієрея Сергія Карамішева (Карамышев, 2012), нині стаття видалена із сайту, але збереглася в інтернет-архіві).

Без сумніву, волошинський діагноз, у якому присутні й зауваги щодо знешкодження країни-терориста, не варто ігнорувати. Адже задовго до констатації західним світом «після 24 лютого 2022 р.» і постанов міжнародних ор-

ганізацій про небезпечність країни-агресора, Максиміліан Волошин, повторю, першим подав об'ємну характеристику Росії, тотожну потрактуванням країни у XXI ст.

Враховуючи той факт, що Київ — місце не тільки народження митця, а й відродження його імені в науковому просторі (в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка АН України Ігор Купріянов захистив першу дисертацію, присвячену Волошину (1971), вид-во «Наукова думка» опублікувало першу наукову монографію «Доля поета (Особистість і поезія Максиміліана Волошина)» (Куприянов, 1978), а українське Міністерство культури довгі роки забезпечувало функціонування Дому-музею Волошина в Коктебелі як науково-культурного центру), важливо продовжити традицію волошинознавства, розпочату в Україні вітчизняними науковцями. Вони зможуть запропонувати альтернативний погляд на історіософські тексти поета-гуманіста, очевидця початку апокаліптичного сценарію в Росії, написані ним у часи більшовицького терору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бердяев Н. Была ли в России революция? *Бердяев Н.А. Падение священного русского царства: Публицистика 1914–1922*. Москва: Астрель, 2007. С. 648–654.
2. Будницкий О. История терроризма в России в документах, биографиях, исследованиях. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. 576 с.
3. Вернадский В.И. Дневники 1917–1921. Кн. 2: Январь 1920 — март 1921. Київ: Наукова думка, 1997. 396 с.
4. Волошин М.А. Письма к А.М. Петровой. *Из литературного наследия*. Вып. 2. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999.
5. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1899–1926. Москва: Эллис Лак, 2003. 608 с.
6. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). Т. 2. Стихотворения и поэмы, 1891–1931. Москва: Эллис Лак, 2004. 768 с.
7. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). Т. 6, кн. 2. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. Москва: Эллис Лак, 2008. 1089 с.
8. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). Т. 12. Письма 1918–1924. Москва: Эллис Лак, 2013. 992 с.
9. Волошин М. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. 848 с.
10. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. Москва: Правда, 1991. 480 с.
11. Генералюк Л. Червоний терор у Криму 1920–1923 рр. з позицій Максиміліана Волошина. *Наш Крим = Our Crimea = Bizim Qirimimiz*. Вып. IV: До 100-річчя Української Революції (1917–1923). Київ: Ін-т української археології та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2019. С. 50–64.
12. Гуцало Є. Ментальність орди. *Голодомор. Князя гора. Ментальність орди. Мертва зона*. Київ: Центр учбової літератури, 2021. С. 156–337.
13. Куприянов И. Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). Київ: Наукова думка, 1978. 230 с.
14. Карамышев С. Достоин ли Максимилиан Волошин анафемы? *Русская народная линия*. 28.05.2012. URL: https://web.archive.org/web/20121231143806/http://ruskline.ru/news_rl/2012/05/28/dostoin_li_maksimilian_voloshin_anafemy

15. Ранкур-Лаферрьер Д. Рабская душа России: проблемы нравственного мазохизма и культ страдания = *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1996. 303 с.
16. Примаченко Я., Якубова Л. В обіймах страху і смерті. Більшовицький терор в Україні. Харків: КСД, 2016. 544 с.
17. Семененко В.И. Провинциальная ЧК: сб. статей и материалов. Харьков: Клио, 1994. 122 с.
18. Швець В. Як Путін завершить своє життя, або Хто підпалить у Росії громадянську війну. *OBOZREVATEL.com* 15.10.2022. URL: <https://war.obozrevatel.com/ukr/yak-putin-zavershit-svoe-zhittya-abo-hto-pidpalit-v-rosii-gromadyansku-vijnu.htm>
19. Эппле Н. Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах. Москва: Новое литературное обозрение, 2020. 576 с.
20. Якубова Л. «Русский мир» в Україні: на краю прірви. Київ: Кліо, 2018. 384 с.
21. Resolution 2463. Further Escalation in the Russian Federation's Aggression against Ukraine. *Parliamentary Assembly*. 13.10.2022. URL: <https://pace.coe.int/en/files/31390>

REFERENCES

1. Berdiiaev, N. (2007). Byla li v Rossii revoliutsiia? In Berdiiaev N. A. *Padenie sviashchennogo russkogo tsarstva: Publitsistika 1914–1922* (pp. 648–654), Moscow: Astrel [in Russian].
2. Budnitskii, O. (1996). *Istoriia terrorizma v Rossii v dokumentakh, biografiakh, issledovaniakh*. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].
3. Vernadskii, V. (1997). *Dnevniki 1917–1921*. Vol. 2: January 1920 — March 1921. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
4. Voloshin, M. (1991). Pisma k A. M. Petrovoi. In *Iz literaturnogo nasledii*, Vol. 2, Sankt-Peterburg: Aleteia [in Russian].
5. Voloshin, M. (2003). *Sobranie sochinenii*. Vol. 1, Stikhotvoreniia i poemy 1899–1926. Moscow: Ellis Lak [in Russian].
6. Voloshin, M. (2004). *Sobranie sochinenii*. Vol. 2, Stikhotvoreniia i poemy 1891–1931. Moscow: Ellis Lak [in Russian].
7. Voloshin, M. (2008). *Sobranie sochinenii*. Vol. 6, Issue 2, Proza 1900–1927, Ocherki, stati, leksii, retsenzii, nabroski, plany. Moscow: Ellis Lak [in Russian].
8. Voloshin, M. (2013). *Sobranie sochinenii*. Vol. 12, Pisma 1918–1924, Moskva: Ellis Lak [in Russian].
9. Voloshin, M. (1988). *Liki tvorchestva*. Leningrad: Nauka [in Russian].
10. Voloshin, M. (1991). *Stikhotvoreniia. Stati. Vospominaniia sovremennikov*. Moscow: Pravda [in Russian].
11. Generaliuk, L. (2019). Chervonyi teror u Krymu 1920–1923 rr. z pozytsii Maksymiliana Voloshyna. In *Nash Krym = Our Crimea = Bizim Qirimimiz*. Issue IV: *Do 100-richchia Ukrainkoï Revoliutsii (1917–1923)* (pp. 50–64), Kyiv: In-t ukrainkoï arkhoehrafiï ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho NAN Ukrainy. [in Ukrainian].
12. Hutsalo, Ye. (2021). Mentalist ordy. In Hutsalo Ye. *Holodomor. Kniazha hora. Mentalist ordy. Mertva zona* (pp. 156–337), Kyiv: Tsentр uchbovoi literatury [in Ukrainian].
13. Kupriianov, I. (1978). Sudba poeta (Lichnost i poeziia Maksimiliana Voloshina). K.: Naukova dumka, 230 [in Russian].
14. Karamyshev, S. (May 28, 2012). Dostoin li Maksimilian Voloshin anafemy? *Russkaia narodnaia liniia* [in Russian]. https://web.archive.org/web/20121231143806/http://ruskline.ru/news_rl/2012/05/28/dostoin_li_maksimilian_voloshin_anafemy
15. Rankur-Laferrer, D. (1996). *Rabskaia dusha Rossii: problemy npravstvennogo mazokhizma i kult stradaniia = The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. Moscow: Art-Biznes-Tsentr [in Russian].
16. Prymachenko, Ya., & Yakubova, L. (2016). *V obiiimakh strakhu i smerti. Bilshovytskyi teror v kraini*. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
17. Semenenko, V. (1994). *Provintsialnaia ChK: sbornik statei i materialov*. Kharkov: Klio [in Russian].
18. Shvets, V. (October 15, 2022). Yak Putin zavershyt svoie zhyttia, abo Khto pidpalyt u Rosii hromadiansku viinu. *OBOZREVATEL.com* [in Ukrainian]. <https://war.obozrevatel.com/ukr/yak-putin-zavershit-svoe-zhittya-abo-hto-pidpalit-v-rosii-gromadyansku-vijnu.htm>

19. Epple, N. (2020). Neudobnoie proshloie. Pamiat o gosudarstvennykh prestupleniakh v Rossii i drugikh stranakh. Moscow: Novoie literaturnoie obozrenie [in Russian].
20. Yakubova, L. (2018). "Russkii mir" v Ukraini: na kraiu prirvy. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
21. Resolution 2463. (October 13, 2022). Further Escalation in the Russian Federation's Aggression against Ukraine. *Parliamentary Assembly* [in English].
<https://pace.coe.int/en/files/31390>

Lesia Generaliuk,

Taras Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
ORCID iD 0000 0002 5095 5943
e-mail: legeneraliuk@ukr.net

**"APOCALYPSES OF REVOLUTIONS", MASS TERROR,
AND WAR IN PERCEPTION OF MAKSYMILIAN VOLOSHYN AS EYEWITNESS OF THE EVENTS**

The article offers a new interpretation of a creative output of Maksymilian Voloshyn in 1917–1924 in the light of his reactions on the apocalyptic events of the early 20th century — revolutions, wars in Russia. His own understanding of the October Revolution and Bolshevik terror, Maksymilian Voloshyn as the poet, the artist, and the thinker with the European outlook, comprehensively expressed in the complete conceptual text — in poetry, publicism, letters and diary notes. The proposed article underlies the idea of cause-and-effect relationships in history, which provoked an attempt to logically justify the systematic destruction of the country's citizens by the same citizens.

Using thorough historical sources, Voloshyn pointed out the spontaneity and cyclic character of the Russian history, specified immorality of the governors, their despotic style of state management, identified the inhuman nature of state structures at all times. His merit lies in the fact that during the years of the Red Terror, he frankly spoke about massacre, artificially created famine, tortures and executions of hundreds thousand people in 1919–1923, documented crimes of the Soviet government and its representatives. Maksymilian Voloshyn depicted many disgusting types generated by Bolshevik system. He revealed simultaneously historical roots of Russian terrorism, and also presented options for its manifestation at the level of both the authorities and the lower strata of society. Through parallels with revolutionary events, the analysis of the historical past of Russia, visualization of personalities, the writer shows internal mechanisms, which define a role and a place of Russia in "the general tragedy of mankind". Besides, considering Russia the country with a "mad and terrible destiny", an aggressor, a threat to the entire civilized world, Maksymilian Voloshyn managed to provide markers of its neutralization.

Key words: civic poetry, publicism, historiosophy, historical algorithms of tyranny, autocratic slavery, aggressive policy, war, apocalypse, Bolshevik terror, providentialism.

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2022.
Прийнято до друку 30.01.2023.*

Даниленко Людмила,

Запорізький державний медичний університет (Запоріжжя, Україна)

ORCID iD 0000-0002-8617-6378

e-mail: ladadana17@gmail.com

ТЕРАПІЯ ТРАВМИ: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ПОДОЛАННЯ КОЛЕКТИВНОГО БОЛЮ (на прикладі творів сучасної української прози)

У статті розглянуто художню концепцію трагічного в сучасній українській прозі про радянське минуле. Порушена проблема актуальна, оскільки проговорення травми важливе у консолідації українського суспільства, враженого новими випробуваннями. Предметом літературознавчого аналізу є осмислення Куренівської техногенної катастрофи 1961 р., історія якої розсекречена тільки у добу незалежності. Для дослідження обрано романи «Життя в рожевому» Галини Горицької та «Книга Відлиги. 1954–1964» Тимура і Олени Литовченків.

Авторка студії орієнтується на теорії «колективна травма», «культура рани», «терапія травми», «місце пам'яті». Відповідно до цього проаналізовано художню модель колективної трагедії. Визначено, що зображення травми в контексті пам'яті про радянське минуле в обох романах має багато спільних рис, а саме: характеристика жертв і винуватців (конкретний винуватець — представник влади; узагальнений винуватець — радянська система; винуватець-родич); надання місцям пам'яті ознак скорботи через простеження миттєвої руйнації об'єктів простору; відтворення смерті як осягнення переходу душі в потойбічний світ; демонстрація фактору стирання пам'яті (примусове замовчування травми, умисна відмова від пам'яті); пояснення категорій каяття й покарання (самогубство). Виявлено схожість авторських засобів художнього мовлення: поєднання вимислу й документальної основи, введення публіцистичних коментарів та емоційного судження, надання смислової ваги деталям-символам.

Новизна дослідження полягає у розширенні теоретичних поглядів на проблему травми в художніх творах, а також у моделюванні образу трагедії в контексті пам'яті про радянське минуле. Подальше вивчення проблеми перспективне в аналізі естетичної концепції травматичного минулого, осмисленого у сучасній прозі.

Ключові слова: травма пам'яті, місце пам'яті, замовчування травми, образ смерті, образ жертви, образ винуватця, Куренівська трагедія, роман про радянське минуле.

Трагічне минуле українського народу — велика колективна рана, ускладнена довготривалим замовчуванням. Проговорення болю попередніх поколінь, осмислення стану між буттям і загибеллю набули виняткової ваги у проживанні новітньої трагедії — сучасної російсько-української війни, якою шоковане людство. «Історія повинна створювати таке знання про минуле, яке для особистості та спільноти буде мати як цінність виживання (*wartość przeżycia*) в критичних ситуаціях, так і сприяти певній етичній поведінці», — пише польська дослідниця історії Ева Доманська (2012, с. 7). Це твердження не раз доведено і доводиться тепер.

Робота з травматичною пам'яттю порушує екзистенційний конфлікт, змушуючи згадувати про біль, щоб його вгамувати. «Пам'ятати і забувати» — на таку абсолютну єдність протилежного в контексті «культури пам'яті» вказала

німецька дослідниця Астрід Ерлл (2012, с. 238). Реконструкція пережитої травми потрібна для того, щоб знайти способи її подолання. Українська філософиня Оксана Довгополова пропонує цікаву практику «мапування життя», тобто «малювання карти важливих подій». «Це дає змогу “розширити” простір поза травмою, наповнити пам'ять тим, що доводить цінність життя... Особа може перезавантажити мапу своєї пам'яті — і це лікує» (2020). Створення «життєвої мапи» важливе для суспільства, народу, покоління. Цим активно займається художня література.

Трагічне як категорія життєвого досвіду (втручання зла, стан руйнації, зіткнення зі смертю, фізичні та психічні муки, страх поділитися болем та умовна втеча від пережитого) розглядається дослідниками в галузі студій пам'яті і, зокрема, в дискурсі студій травми

(Кай Еріксон (1994), Кеті Карут (2017), Пйотр Штомпка (2004) та ін.). Напрацювання гуманітаристики багато важить у вивченні колективної травми в українській соціокультурній практиці. У цьому контексті не обійтися без розгляду «місця пам'яті» (термін, запроваджений П. Нора (2014) й ґрунтовно розроблений А. Ассман (2014), А. Киридон (2016), Л. Нагорною (2017) та ін.). Дискурс пам'яті травми розглядає цю категорію як спустошене чи змінене історією місце. Для дослідження трагічного в гуманітарній площині беремо до уваги функції «місця пам'яті», визначені А. Киридон, а саме: «увічнення, трансформація, легалізація, ідентифікація, сакралізація, застереження (запобігання), нагадування» (2016, с. 156).

Ще одна із вагомих категорій означеної проблеми — «культура рани», на яку орієнтує О. Пухонська в дослідженнях пам'яті війни. Описуючи її роль у сучасній українській літературі, вона наголошує: «Художній твір виконує функцію культурної терапії...», що, «власне, і є чи не найдієвішим механізмом культури рани» (2022, с. 8).

Дискурс травми пам'яті властивий для посттоталітарних студій, тому охоплення поля трагічного, пов'язаного з радянським тоталітарним минулим, є логічним і своєчасним явищем у сучасній українській літературі. У науці описані відповідні форми зображення дійсності: «паломництво до історичних місць» (Агеєва, 2016), «голос виконавця» і «голос жертви» (Пухонська, 2022), різні прояви «мовчання», зокрема «замовчування травматичного досвіду», «використання сюжетотвірного потенціалу таємниці» (Гребенюк, 2022), «відображення травм у літературі свідків та у літературі другого покоління» (Довганіч, 2022). Розроблені теорії слухні для цього дослідження.

У художніх текстах проблема травми — великий пласт переосмислень критичних проявів життя, надзвичайних образів і конфліктів, естетика передавання емоцій, вражень, візуалізація страху. Картина трагічного ілюструє психологію суспільства, яке переживає покарання всесвіту через свою ж провину. Хвороби, пандемії, проблеми екології довкілля, революції, війни стають основою сюжетів у текстах багатьох жанрових різновидів і стильових напрямів. Сучасна українська проза ретранслює трагічний досвід, що змінював світогляди, життєві долі, напрями державотворення. Кожен автор по-своєму втілює глобальні й локальні суспільні потрясіння, пробудження людських цінностей в екстремальних умовах, застереження від помилок. Художні концепції травми актуальні для літературознавчого аналізу.

Дискусії про трагедії пов'язані з історичним часом і соціальними проявами. Події, що ставили під загрозу існування людини, виливаються в драматичні сюжети та складні характери. Уваги заслуговують теми, присвячені періоду СРСР, коли доля громадянина не вартувала нічого у порівнянні з глобальним перетворенням світу, що впроваджувала тоталітарна система комунізму. Виділяється пласт проблем хрущовської відлиги та брежневського застою. Тоді для більшості життя здавалося розмірним і благодатним, а катастрофи в країні були непомітними через державну політику замовчування. Пріоритети комуністичної верхівки спрямовувалися на приховування вини та збереження міфу про всенародне щастя.

Десятки років інформація про факт Куренівської трагедії в Києві піддавалась цензурі, але таку біду приховати було неможливо. 13 березня 1961 р. сталася техногенна катастрофа. Крізь дамбу Бабиного Яру, в якому за розпорядженням влади зберігалися відходи цегельних заводів, прорвався потужний селевий потік. За лічені хвилини товстим шаром пульпи було затоплено район Куренівки з будинками, вулицями, транспортом і людьми. Маса швидко тверділа й унеможлиблювала порятунок постраждалих. Точна кількість загиблих досі невідома. Утаємничення радянською владою страшних реалій породило численні легенди. Пошук правди почався тільки після розпаду СРСР. Уже опубліковано дослідження істориків і краєзнавців (Д. Джулая (2021), О. Григор'євої (2012), Б. Логвиненка (2011), О. Петренко (2022), С. Цалика (2021) та ін.). Викриттям причин і наслідків трагедії займаються, зокрема, Український інститут національної пам'яті та спеціальні медіапроекти («Історична правда» та «Історія без міфів»). Куренівська трагедія проходить ще один вимір свого існування — пригадування і проговорення. Важливу роль у цьому відіграє сучасна художня проза.

За час незалежності в українській літературі з'явилися масштабні тексти, що репрезентують ХХ ст., зокрема радянське минуле (романи «Музей покинутих секретів» О. Забужко (уперше опублікований 2009 р., продовжує перевидаватися в Україні й виходить за кордоном), «Букова земля» М. Матіос (2019), «Кров — свята» В. Шовкошитного (2019), сиквели «Клавка» (2019), «Юра» (2020), «Лара» (2022) М. Гримич, 10-томна серія «101 рік України» Т. і О. Литовченків (2018–2021), цикл книг «Ретроромани» Г. Горицької (2019–2021), цикл історичних романів «Галицька сага» П. Луцика (2020–2022)). Великі ґрунтовні твори належать і до елітарної, і до масової літератури, відрізняються худож-

ньою вправністю. За будь-яких умов на увагу заслуговує авторська систематизація архівних матеріалів та спогадів учасників подій; переосмислення долі кількох поколінь українців з їхніми розпачами і подвигами. Одна з важливих тем минулого — Куренівська трагедія.

До теми техногенної біди, пов'язаної з проливом дамби та затопленням міста пульпою, ще у 1985 р. звернувся Олесь Гончар у новелі «Чорний Яр». Тоді письменник не конкретизував місце події, лише зміг натякнути, завуалювавши художніми смисловими образами. 2005 р. побачила світ збірка фантастики Т. Литовченка «Апокаліпсис по-київськи», до якої увійшла повість «До комунізму залишалось років п'ятнадцять-двадцять» (у 1996 р. публікувалася російською мовою). Сюжетна форма твору — сни, через які проведено паралелі між трагедіями, що випали на долю України, — масовими розстрілами у Бабиному Яру під час Другої світової війни, Куренівською повинню та аварією на Чорнобильській АЕС. Відгуки про твір були різні. А. Висота схвалив «хімерність» з докладним описанням «того світу» (2016). К. Хаддад розкритикувала надмірний «дидактизм», «педантичність» і «старомодність» форми повісті (2011). Водночас у більшості рецензій віддається належне відродженню пам'яті.

Про реабілітовану Куренівську катастрофу більше йдеться в романах «Книга Відлиги. 1954–1964» (2020) Т. і О. Литовченків, що є частиною епопеї «101 рік Україні», та «Життя в рожевому» (2021) Г. Горицької із циклу книг «Ретроромани». Зацікавленість авторів радянським минулим — це змога повернути пам'ять, яку знищувала комуністична влада. Про епопею «101 рік Україні» Т. Литовченко говорив, що присвячена вона періоду, «протягом якого українці саме й намагалися вирватися з “братніх” — а насправді з ворожих імперських обіймів», «намагалися, несучи жахливі втрати, конаючи в муках мільйонами» (2021). У «Книзі Відлиги», як і в низці інших творів епопеї, письменники репрезентували процеси, очевидцями яких не були (вони народилися 1963 р.). Основним джерелом для написання текстів став масив історичних розвідок і документів, а також «добута інформація з сімейних архівів, згадки сучасників давніх подій та їхніх послідовників» (Капустянська, 2019).

Для Г. Горицької явища, про які вона розповідає в романі, ще більш віддалені у часі. Письменниця народилася 1983 р. і визнає, що їй нелегко відтворювати те, чого сама не спостерігала. Окрім опрацювання джерел та проникнення в атмосферу минулого, вона використовує логічне зіставлення явищ. Про свою творчу

манеру говорить: «Я імплікую своє бачення на те середовище, про яке пишу. ... Насправді ставитися до радянської влади можемо лише через власну імплікацію» (Подільська, 2020).

У студії аналізуємо художню репрезентацію комплексу колективної трагедії в романах «Книга Відлиги» Т. і О. Литовченків та «Життя в рожевому» Г. Горицької — відтворення самої руйнації життя, а також реакції на неї до та після події. Увагу зосереджуємо на художньому осмисленні місць пам'яті, на образах жертв і винуватців, на категоріях замовчування пам'яті, кари та каяття.

Образотворення трагедії в обох книгах має однакові риси: використання відомих фактів і поширених легенд; введення авторських домислів і вимислів; забезпечення виразності контрасту персонажів (винних і постраждалих), які викликають виняткові емоції; поєднання в загальній картині специфічних художніх деталей-символів; створення динамічних панорам техногенної катастрофи. Дійсність у художній ретрансляції розкривається через свідчення тих, хто залишився живим або лише чув про те, що сталося десь і колись. Особливість авторської нарації полягає у відтворенні трагічного очима жертв, тобто в обох творах описано людську загибель.

«Книга Відлиги. 1954–1964» Т. і О. Литовченків демонструє десятиліття, на яке прийшлося розгортання подій, пов'язаних із Куренівською трагедією, — від впровадження проекту забудови Бабиного Яру до безпосередньої катастрофи та подолання/приховування її наслідків. У романі «Життя в рожевому» Г. Горицької ці події репрезентовано стисліше, в контексті інших суспільно-історичних перипетій, але так само хронологічно й переконливо. В обох творах сповна використано засоби художньо-документальної прози: інтертекст поєднано з художнім текстом, явища і події осмислено з позиції авторів, враження сучасника співвіднесено з проблемами описаної доби.

Т. і О. Литовченки аналізують передісторію трагедії, вказуючи на місце, час і причетних осіб. Зав'язку головної проблеми вони зосереджують в епізоді обговорення проекту, що відбувається 5 жовтня 1957 р. у кабінеті голови Київського міськвиконкому на вулиці Хрещатик, 36. Розмови та вчинки учасників наради чітко виявляють непримиренність поглядів. «Будівництво потрібно десь зводити, і Бабин Яр — він немовби більмо на оці... нібито подряпина на тілі Києва» (Литовченки, 2020, с. 131), — говорить молодий проєктант Венедикт Доброткаль. Заслужений будівельник, очільник створеної «знизу» ініціативної групи

Харитон Бугрим намагається боротися: «А що там, у Бабиному Яру, людей вбивали, тобі це як?!» (Литовченки, 2020, с. 131). Голова міськвиконкому Олексій Давидов виносить остаточне рішення: «Бабин Яр буде ліквідовано, як би хто і хоч би якими методами намагався завадити цьому. Я тут проводжу партійну лінію, а не відсебеньками займаюся. Отже, буде саме так, як Партія постановила, а не інакше...» (Литовченки, 2020, с. 132). Згодом розкривається головне джерело ідеї смертоносного плану: «...Рішення замити Бабин Яр спустили аж із самої Москви...» (Литовченки, 2020, с. 217).

У зображенні фактичного матеріалу Г. Горицька керується художньо-публіцистичним викладом і стверджує, що мета забудови мала антисемітський характер. Письменниця без компромісів називає головного винуватця: «...Давидов ухвалив те фатальне рішення...» (Горицька, 2021, с. 242). Осуд і зневага до радянської тоталітарної системи в обох текстах виразні. Письменники створюють образи *винуватця конкретного* (представників влади) та *винуватця глобального* — радянську державу.

У романах простежено все, що відбувалося на Куренівці зранку й до вечора 13 березня 1961 р. та в наступні дні; виділено одні й ті самі місця й моменти, оскільки йдеться про достеменне. У ландшафтних описах помітне перепрочитання світлин і кінохронік, зроблених у дні трагедії й масово опублікованих після її розсекречення. Такі архівні матеріали часто стають важливим джерелом змалювання минулого, оскільки візуалізують те, що давно втрачене — вигляд місцевості, зовнішність та емоції людей, загальну атмосферу часу. «Момент, зафіксований камерою, ніби гарантує певнішу долученість до реальності, додатково підтверджує автентичність усєї розповіді» (Агеєва, 2016, с. 342). Інтерпретація образів зі старих фотографій і кіноплівок, як і спалахи людської пам'яті, відтворює дещо інші враження про пережите, вона «визначається сьогоденними інтересами і потребами» (Агеєва, 2016, с. 342). Усе, що було зафіксоване у день трагедії на Куренівці (потoki бруду на вулицях, зруйновані будинки, перевернуті автомобілі, автобуси та трамваї, поламани дерева й електроопори), Т. і О. Литовченки та Г. Горицька перенесли в емоційний простір співчуття, забезпечили динамічність розгортання дійсності, зафіксували близькі й далекі, загальні й локальні плани бачення.

Головне в авторському задумі — показати хиткість людського життя й жахливе перетворення міста на простір смерті. Художнє пере-

осмислення місця трагедії впливає на емоції проживання страху. Певну роль тут відіграють деталі, що розвивають асоціації відчуттів (тактильні, зорові, звукові). Особливої змістової наповненості набуває образ смертоносної лавини: простежено її рух, безжальне затоплення міста, руйнування будівель, убивство людей. Усе це тримає увагу на жахливому видовищі.

Автори розмежують дійсність на умовні частини: до, під час і після прориву дамби. Акцент на знаковому топосі важливий, бо фіксує те, що неможливо забути. Куренівка, що зазнала трагедії, — це вже не лише екстер'єр міста, а й меморіальний скорботний символ, *місце пам'яті*. У «Книзі Відлиги» і у «Житті в рожевому» репрезентовано буквально одномоментну трансформацію місця і свідомості людей, пов'язаної з ним. *Місце пам'яті* набуває глибокого смислу, нематеріального, такого, що формує колективну пам'ять. Перетворення реальних місць у місця пам'яті в момент трагедії — травматичний досвід, що викликає реакції увічнення. Цей досвід у ще більшому вимірі, на жаль, проживає українське суспільство, втрачаючи міста і села під час війни з росією у ХХІ ст.

В обох книгах виділено локації, в яких відбуваються фатальні події, показано вчинки персонажів у екстремальних ситуаціях. Створення часопростору, задумане Т. і О. Литовченками, дає змогу охопити багатопланову панораму (помешкання містян, трамвайне депо, вулиці, залиті брудом, перекинуті трамваї та рейсовий автобус із загиблими пасажирами, кабінет голови Київського міськвиконкому, де вершиться каяття). Г. Горицька створює крупні плани, вихоплює емоції осіб, ведучи за ними спостереження під час розгортання трагедії.

Художні фрагменти, в яких буденні миті переходять у вищу сутність, візуалізують протистояння між одухотвореним і ницим. У романі Т. і О. Литовченків це забезпечує розвиток сюжету: завскладом Київського шкірзаводу Віленор Чукашкін переживає прорив дамби в безпечному місці, у себе на веранді з чаєм і блиском в очікуванні дружини, яка пішла до лікаря в жіночу консультацію; вагітну Стеллу Чукашкіну намагається врятувати в будці, що зависла над вулицею, звичайний регулювальник; перспективний аспірант Михайло Дуб'яга, зрозумівши, що його квартира під загрозою затоплення, підхоплює найцінніше в домі — новеньку радіолу і щосили мчить на верхні поверхи будинку, залишивши на загибель родину; дівчина, яку рятувальники відкопали з-під шару глею на трансформаторній станції, просить витягати не її, а хлопця, що знеструмив пульт управління і врятував місто; спортсмен-

ка-легкоатлетка Віка Шибчак, яка сподівалася перечекаати затоплення в автобусі, аби не замочити в багнюці ноги, згорає живцем; голова міськвиконкому Олексій Давидов у своєму кабінеті стоїть навколішки, «притискаючи до грудей складені ківшиком руки» (Литовченки, 2020, с. 242). Сцени фабули сповна демонструють жахіття. Авторська оцінка людських вчинків у ситуації глобального лиха чітка й безкомпромiсна: або жаль і співчуття, або засудження і зневага. Це помітно у коментарях, діалогах, у створенні відповідної атмосфери, наданні значення деталям. Сюжети як основа і фабула, як ядро вибудовуються на контрасті явищ і образів: *винуватці* — *жертви*. Винуватці — це не завжди ті, хто спричинив трагедію, це ще й бездіяльні або безвідповідальні громадяни, які не потурбувалися про своїх ближніх.

Художнє осмислення трагічного звичайно ж не обходиться без відтворення танатосу. Це потребує особливих підходів, компетентності у поясненні скороминущості життя, щадної констатації факту загибелі, поєднання реалій з позасвідомим, вмілого відтворення простору, в якому тлінне стає вічним.

Сцени із загибеллю людей в обох романах, як і сама трагедія загалом, створені за допомогою таких художніх механізмів, як ближні чи дальні ракурси, констатація фактів чи авторський вимисел. У «Книзі Відлиги» повідомлення про руйнування і смерті мають характер репортажу з описами техногенної композиції: «... Разом з деревами сель повиривав із землі також ліхтарні стовпи, один із підтримуваних ними електродротів, який лишався під напругою, впав просто на перевернутий автобус. Через коротке замикання спалахнули пари бензину в бензобаці, він вибухнув... Палаючий автобус вдалося полишити буквально двом особам, усі інші, оглушені електрострумом, згоріли живцем» (Литовченки, 2020, с. 244). У «Житті в рожевому» трагедію охоплено з одного ракурсу — поля зору молодої жінки Люсі, пасажирки автобуса. У такий спосіб Г. Горицька демонструє подію з епіцентру, вдаючись до інтуїтивної реконструкції. Емоції сконцентровано в деталях: «страшний крик», «тупі удари по вікнах», «суцільна піниста брудно-сіра маса» (Горицька, 2021, с. 232). Ситуацію загострено: Люся випала з автобуса через прочинені двері, але двоє її маленьких синів у дитячому візочку залишилися в пастці. Момент найбільшого напруження авторка витримує на переживанні молодого мами: «Враз пролунав вибух — то автобус, з якого вона кілька хвилин тому вибралася, почав горіти. Люся ще встигла побачити, що комусь таки вдалося вибити передні двері,

і в них випливали назовні жінка та дві дівчинки. У них сильно обгоріло волосся, і вони кричали від болю. Раптом Люся також почала волати: “Мої сини!..”» (Горицька, 2021, с. 233).

В обох романах мають місце сцени загибелі на передньому плані дійства. Автори демонструють важку обстановку, критичні людські стосунки, поєднуючи свідоме й позасвідоме. Особливої уваги надають символам. У романі «Книга Відлиги» детально розповідається про трагедію в родині Михайла Дуб’яги — смерть «красуні-дружини Варюні і чудової п’ятирічної донечки Лолочки» (Литовченки, 2020, с. 233). Задля посилення емоцій жалю, розпачу та співчуття автори створили ефект *зріднення* з героями: повідомили про їхнє буденне життя, прагнення створити затишок в окремій квартирі нового «з голочки» будинку; наче в сповільненому кадрі зафіксували останні миті сімейної ідилії. Особливе навантаження на деталях-речах, що асоціюються зі щастям: за кілька хвилин до удару брудної маси Варюня розливає по філіжанках каву «Галка» із цукром-піском, готує канапки з батона й вершкового масла; донечка майструє паперові кораблики; господар іде до кімнати, щоб увімкнути радіолю. Далі все відбувається в надшвидкому хаотичному темпі під звуки гучного скреготу, вибухів і гулу смертоносної лавини. Нарешті стоп-кадр вихоплює тільки Михайла на п’ятому поверсі з радіолою «Латвія М» в руках, «за яку ще треба було виплачувати розстрочку цілих два роки й дев’ять місяців» (Литовченки, 2020, с. 235). Зупинившись, той розуміє, що рідних немає поруч, вони під товщею мулу затопленого житла. Увесь інший простір осягнення становища — марення-видіння Михайла: «...Варя й Лолочка... стояли просто перед ним, при цьому дружина елегантно тримала в правій руці надкушену канапку, а донечка паперовий двотрубний кораблик» (Литовченки, 2020, с. 236). Про те, що жінка й дитина вже мерці, автори повідомляють в описі зовнішності: «...В їхніх очах не було ні зіниць, ні райдужок, ані навіть білків — сама лише непроникна чорнота неймовірної стіни, що декілька хвилин тому неслася на їхній будинок» (Литовченки, 2020, с. 236). Діалог, у якому задіяні «голос винуватця» і «голос жертви», має велике смислове навантаження. Репліки Михайла — це волення та виправдання (протяжні звуки, риторичні викрики, незакінчені речення). У репліках жінки — спокійний докір і звинувачення, а ще байдужість до життя: «Ну що ж, врятував свій “комбайн”? Тепер стій з ним. Дай нам пройти» (Литовченки, 2020, с. 236).

Г. Горицька також застосовує *зріднення* з героями-жертвами, змальовуючи обстановку

повсякдення та інтимності. За авторською версією, Люся — племінниця Петра Шелеста (на той час першого секретаря Київського обкому ЦК КПУ). Щастя Люсі виражене символами ідилії привілейованого радянського сімейства — млинці зі сметаною і малиновим варенням, що вранці приготувала домогосподарка; шампанське і баночка кав'яру в сумці, щоб відзначити з подругою подію народження дівчинки. 13 березня Люся вирішує відвідати подругу в положовому будинку і, відмовившись від службової машини, їде міським автобусом зі своїми малюками. Жахлива ситуація відтворена за допомогою асоціацій і символіки, що візуалізують страх. Момент загибелі Люсі сповільнений, увагу витримано на поєднанні свідомого й позасвідомого, а саме: на маренні жінки. Фіксування останніх уривків людського світу накладено на жвавий ритм пісні короля свінгу Бенні Гудмена «Sing, sing, sing, sing everybody...». Люсі здається, «ніби вона в Палаці Спорту на концерті самого Бенні Гудмена, на якого, хоч кров з носа, її обіцяв зводити Роман» (Горицька, 2021, с. 233–234) — коханий хлопець із минулого. Авторка ілюструє, як тілесне життя переходить у вічне: Люся в оксамитовій червоній сукні, Роман у камуфляжі з парашутом в оберемку, «між молодістю парую на одному стільці... близнюки, які вже трохи підросли» (Горицька, 2021, с. 234). Швидка зміна кадрів та музичний супровід активізують травматичну пам'ять минулого наче в ретрохроніці.

У свідомості людей, у міфологічних та культурних традиціях народів, у майже всіх релігійних ученнях смерть є продовженням сутнісного, переходом в інший вимір, не тілесний, а духовний. Перетворення і переродження в осмисленні неминучого кінця хвилюють багатьох. Такі ідеї «виникли через потребу примирення людини зі смертю і виражаються в запереченні кінцівки існування» (Малик, 2021, с. 185). Т. і О. Литовченки та Г. Горицька не показують стан мученицької загибелі дітей і жінок, вони пропускають цей страшний момент і одразу переводять увагу на позасвідоме, на переміщення у потойбіччя. Як правило, майстерність зображення трагічного передає страждання жертв, які втілюють у собі суспільний естетичний ідеал. Цей художній принцип витримується письменниками. Образи Варюні й Лолочки («Книга Відлиги»), Люсі та її синів-близнюків («Життя в рожевому») світлі та ніжні, а катастрофа брудна й огидна.

Зображення колективної травми в обох книгах набуває більшої виразності через акценти на *стиранні пам'яті*. Ідеться про викриття злочинів влади, моделювання поведінки

винуватців і стан штучного забуття, в якому опинилося суспільство. Один із механізмів художнього аналізу — створення таємниці, *замовчування травми*. Т. і О. Литовченки простежили приховування партійним керівництвом обсягу катастрофи («невеличка надзвичайна подія» (Литовченки, 2020, с. 247)) та применшення кількості загиблих («Скільки загинуло насправді? — Десятеро людей, як і передали по радіо» (Литовченки, 2020, с. 247)). Письменники обходяться без коментування цинічних дій персонажів, смислове навантаження переносять на репліки. Ламання людської моралі показано у розмові між керівником відділу КДБ та претендентом на посаду в одну з київських установ:

«— Дуже просимо вас: якщо хтось із співробітників відділу, в якому ви працюєте, казатиме про десятки загиблих... я вже не кажу про сотні чи навіть тисячі...»

— Я маю повідомити про це вам, вірно?»

(Литовченки, 2020, с. 247).

Уся увага на запитаннях-натяках, підозрах, погрозах та однозначних відповідях-погодженнях. Так передано специфіку конструювання тотального обману.

У романі «Життя в рожевому» замовчування наслідків Куренівської трагедії інтерпретоване саркастично, з метафоричним кодуванням злочину. Позицію влади авторка називає грою в мовчанку (Горицька, 2021, с. 238). Аргументи щодо звинувачень вона формулює чітко, з інтригою-докором. Емоційно виразно і стисло переповідає про вимкнення міжміського та міжнародного зв'язку в день трагедії; зміну маршрутів літаків «Аерофлоту» на кілька тижнів, щоб «ніхто з пасажирів не розгледів з ілюмінатора справжні масштаби трагедії» (Горицька, 2021, с. 238), захоронення загиблих на різних кладовищах Києва та за його межами, вказування на могилах різних дат смерті; проведення «бесід» з очевидцями про «нерозповсюдження». Публіцистичність тут витримана задля охоплення масштабу злочину. У контексті пам'яті Г. Горицька виділяє силу творення фольклору та заборонених авторських пісень про Куренівську трагедію. Народний міф у романі є антитезою до *забуття*.

У викритті фальсифікацій глобального лиха письменники зробили акцент на *примусовому мовчанні*. Тут зосереджено увагу на поведінці персонажів, що піддалися погрозам контролюючих органів. У «Книзі Відлиги» репрезентовано важку психотравму людини, коли страх перед системою переважає будь-яку іншу шокуючу реальність. Назар, лікар швидкої допомоги, присутній при ліквідації наслідків Куренівської

трагедії, бачить, як ківш екскаватора розриває навіл тіло жінки, як нижню частину з купою землі зсипають у вантажівку, а верхню залишають. У рештках чоловік впізнає свою знайому. Серед рятувальників повна байдужість, усі звикли до подібного. Назар намагається протестувати, прагне поваги до загиблої та людського поховання. Якийсь «чоловічок у цивільному» вгамовує його наміри: «Тепер це не рештки, це просто неідентифіковане сміття... Ви дуже хочете мати неприємності на свою голову?» (Литовченки, 2020, с. 249). На що Назар відповідає: «Вибачте, я помилився» (Литовченки, 2020, с. 249). Невиразна постать «чоловічка», його неконкретизована погроза і швидка покірність морально зламаній людині влучно характеризують стан масового примусового мовчання. У «Житті в рожевому» на мовчання проти волі погоджується Анатолій Несміян — чоловік Люсі, який поступається рішенням номенклатурного родича. Не знайшовши навіть останків дружини й дітей, він приймає виклик слухняно: «...Це була крапка. Точка неповернення, і принаймні вже це було добре. Адже багато тіл так і не знайшли в товщі затверділої пульпи» (Горицька, 2021, с. 237). Викриття примусу мовчання в обох книгах посилено жакливими картинками дійсності.

Ще один художній фактор забуття — *умисна відмова від пам'яті*, тобто відречення від травматичних спогадів заради власного комфорту в майбутньому. Автори зосереджують увагу на розвитку образів *винуватців: зрадників-друзів і зрадників-родичів*. У романі Т. і О. Литовченків це Віленор Чукашкін. Він зрікається дружини, яка залишилася живою, але втратила ненароджених дітей (сина й доньку) та стала безплідною. Чукашкін усю вину перекладає на дружину, розлучається і виписує її з помешкання. Його цинізм убивчий: «чоловікові потрібна дружина, здатна плодитися і народжувати, а не стерильна колба» (Литовченки, 2020, с. 290). Інший персонаж — Андрій, наречений загиблої спортсменки Віки Шибчак. Хлопець деякий час страждав, згукував друзів на день народження коханої, щоб вшанувати пам'ять про неї. На одній із жалобних вечірок він закохується у нову дівчину, з якою демонстративно покидає компанію. Вчинку Андрія автори не дають однозначної оцінки. Вони створюють ситуацію дискусії, в якій беруть участь інші персонажі. Головне в задумі — показати відмову людини від страждань, а отже, й забуття трагічного.

У романі «Життя в рожевому» відречення від травми перенесено на постать Петра Шелеста. Той як належне приймає дії влади. Сутність зрадництва посилено картиною до-

машнього комфорту: «Петро Юхимович презирливо хмикнув і загорнув себе в махровий халат, як кокон, що захищав від зовнішнього світу. Грюкнув дверима, навздогін проказав: “Думаєш, тільки в тебе трагедія?”» (Горицька, 2021, с. 237). Ситуації, в яких персонажі умисне відмовляються від трагічного, мають символічне навантаження в контексті розповіді про радянське минуле. Лукаві помисли, порушення людської моралі виявляють природу *забуття, відмови від пам'яті*.

Важливими в осмисленні трагічного є категорії *каяття й покарання*, що доповнюють і розвивають категорії *винуватості та забуття*. Т. і О. Литовченки та Г. Горицька показали проблему *самогубства*. В обох романах ідеться про усвідомлення безвиході та прийняття рішення покінчити з життям головою Київської міськради. У «Житті в рожевому» про це повідомляється стисло («за офіційною інформацією, помер від інфаркту, за чутками — застрелився» (Горицька, 2021, с. 240)). У «Книзі Відлиги» розгорнено драматичну сцену: в кабінеті ЦК КПУ Олексій Давидов піддається шантажу, підштовхуванню до суїциду. Він випиває чашку кави з отрутою, яка повинна подіяти не одразу. Сарказм ситуації полягає в тому, що «господар кабінету» дякує за це Давидову, подає руку на прощання й обіцяє перейменувати одну з вулиць Києва на його честь. Голова міськради помирає вдома на дивані з усвідомленим каяттям. Письменники дають зрозуміти, що Давидов — не головний винуватець, його самогубством демонструють злочинність усієї тоталітарної системи в СРСР. У романах майже не йдеться про докори совісті інших винуватців і зрадників (не повідомляється про подальшу долю Віленора Чукашкіна, Михайла Дуб'яги, Андрія та Петра Шелеста).

У концепції *покарання* Т. і О. Литовченки та Г. Горицька виявили не конкретних персонажів, а узагальнений образ суспільства. Назвали й основну провину: «Куренівська трагедія — це не що інше, як помста Бабиного Яру за наругу живих над мертвими» (Литовченки, 2020, с. 291); «Бажання викреслити з пам'яті трагедію Бабиного Яру створило нового монстра — нову трагедію» (Горицька, 2021, с. 241). У «Книзі Відлиги», як і у «Житті в рожевому», добре помітна авторська позиція — засудження тоталітарної влади в СРСР.

Отже, осмисленню Куренівської трагедії в контексті травматичної пам'яті про радянське минуле притаманна певна специфіка, що однаково простежується в романах «Книга Відлиги» Т. і О. Литовченків та «Життя в рожевому» Г. Горицької:

1) протиставлення образів: *жертва* — *вину- ватець* (конкретний винуватець — представ- ник влади; узагальнений винуватець — радян- ська система; винуватець-родич);

2) акцентування уваги на *місці пам'яті* як меморіальному скорботному образі, просте- ження миттєвої трансформації об'єкта ланд- шафту в місце пам'яті;

3) відтворення смерті (*зріднення* з жертвою, уникнення демонстрації фізичних мук, поєд- нання темпів дійства (швидкого й повільного), осягнення переходу душі в потойбічний світ че- рез марення персонажів);

4) моделювання фактору стирання пам'яті (*примусове замовчування травми, умисна від- мова від пам'яті*);

5) виявлення категорій *каяття й покарання* (*самогубство*).

Поряд з індивідуально-авторськими засо- бами мовлення в обох творах помітно й схожі: поєднання вимислу та документальної основи, введення публіцистичних коментарів та емо- ційного судження (зневаги, співчуття), надання смислової ваги деталям-символам.

Особливість художньої інтерпретації Куре- нівської катастрофи вказує на природу існу- вання колективної травми та на формування колективної терапії задля подолання болю. Від- так запропоноване дослідження потребує про- довження. Тематичне поле трагічного минуло- го в сучасній прозі досить широке, а концепції його зображення мають свою специфіку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Дороги й перехрестя: есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2014. 440 с.
3. Висота А. Київська біда 1961 року. *Буквоїд*. 13.03.2016. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2016/03/13/085652.html>
4. Горицька Г. Життя в рожевому. Харків: Фоліо, 2021. 348 с.
5. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в украї- нській прозі доби незалежності. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. Т. 28. Вип. 3. С. 104–112. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Григор'єва О. Куренівська трагедія: вічний докір та пам'ять. *УНІАН*. 13.03.2012. URL: <https://www.unian.ua/kyiv/620815-kurenivska-tragediya-vichniy-dokir-ta-pamyat.html>
7. Джулай Д. Куренівська трагедія: 60 років по тому. *Радіо Свобода*. 13.03.2021. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/kurenivska-tragediya-60-rokiv-photo/31148172.html>
8. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Україн- ське літературознавство*. 2020. № 85. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128>
9. Довгополова О. Мапування пам'яті. *Verbum*. 26.02.2020. URL: <https://www.verbum.com.ua/02/2020/cartography/memory-mapping/>
10. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
11. Капустянська Н. Творчий дует Тимур та Олена Литовченки: «Найголовніше робоче міс- це — це мозок письменника». *Україна молода*. 25.01.2019. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3412/164/129779>
12. Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії лікування катастро- фічних досвідів. Київ: Дух і літера, 2017. 187 с.
13. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 320 с.
14. Литовченко Т. Несподіваний доказ. *Лінія оборони*. 03.04.2021. URL: <https://defence-line.org/2021/04/nespodivaniy-dokaz>
15. Литовченки Т. і О. Книга Відлиги. 1954–1964. Харків: Фоліо, 2020. 347 с.
16. Логвиненко Б. Запикана куренівська трагедія. *Український тиждень*. 13.03.2011. URL: <https://tyzhden.ua/zapikana-kurenivska-trahediia>
17. Малик Я., Малишева А. Образ смерті в уяві людей: теоретичні розвідки. *Current Issues and Prospects for the Development of Scientific Research. Scientific Collection "Interconf"*. 2021. № 90. С. 181–189. URL: <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.12.2021.021>
18. Нагорна Л. Мінливість регіональної свідомості у гібридних протистояннях: стресові та травматичні коди у просторі пам'яті. *Регіональна історія України*. 2017. Вип. 11. С. 53–57. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/160737>
19. Нора П. Теперішнє. Нація. Пам'ять. Київ: Кліо, 2014. 272 с.

20. Петренко О. Куренівська трагедія. Як і чому це сталося. *Український інтерес*. 13.03.2022. URL: <https://uain.press/blogs/kurenivska-tragediya-yak-i-chomu-tse-stalosya-foto-747022>
21. Подільська С. Письменниця Галина Горицька: «Джерелом написання будь-якої книги завжди є потужні особистісні чи історичні переживання автора». *Армія Inform*. 14.12.2020. URL: <https://armyinform.com.ua/2020/12/14/pysmennyczya-galyna-goryczka-dzherelom-napysannya-bud-yakoї-knygy-zavzhdy-ye-potuzhni-osobystisni-chy-istorychni-perezhyvannya-avtora>
22. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури: Дискурс, 2020. 288 с.
23. Хаддад К. Літопис катастроф. *Autora.com.ua*. 15.04.2011. URL: <http://avtura.com.ua/review/568/>
24. Цалик С. Чому сталася Куренівська трагедія і як приховали тисячі загиблих киян. *BBC News Україна*. 13.03.2021. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-56361990>
25. Штомка П. Соціальний капітал. Теорія міжособистісного простору / пер. М. Яковини. Київ: Дух і літера, 2022. 400 с.
26. Erikson K. A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters. New York, 1994. 263 p.
27. Erll A. Cultural Memory. M. *Middeke et al. (Eds.). English and American Studies: Theory and Practice*. Springer-Verlag, 2012. P. 238–242. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-00406-2_15

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2016). *Dorohy y perekhrestia: esei* [Roads and Crossroads: Essays]. Lviv: Stary Lev Publishing House [in Ukrainian].
2. Assman, A. (2014). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of Remembrance. Forms and Transformations of Cultural Memory]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
3. Vysota, A. (2016). Kyivska bida 1961 roku [Kyiv Trouble in 1961]. *Bukvoid* [in Ukrainian]. <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2016/03/13/085652.html>
4. Horytska, H. (2021). *Zhyttia v rozhevomu* [Life in Pink]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
5. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia y hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby nezalezhnosti [Silence and Speaking as Forms of Representation of the Historical Trauma in the Ukrainian Prose of the Independence Period]. *Synopsis: text, context, media*, 28 (3), 104–112 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
6. Hryhorieva, O. (March 13, 2012). Kurenivska trahediia: vichnyi dokir ta pamiat [Kurenivka Tragedy: Eternal reproach and memory]. *UNIAN* [in Ukrainian]. <https://www.unian.ua/kyiv/620815-kurenivska-tragediya-vichniy-dokir-ta-pamyat.html>
7. Dzhulai, D. (March 13, 2021). Kurenivska trahediia: 60 rokiv po tomu [Kurenivka tragedy: 60 years later]. *Radio Svoboda*. [in Ukrainian]. <https://www.radiosvoboda.org/a/kurenivska-tragediya-60-rokiv-photo/31148172.html>
8. Dovhanych, N. (2020). Pamiat, travma i literatura: sposoby reprezentatsii ta interpretatsii [Memory, Trauma and Literature: The modes of representation and interpretation]. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 85 [in Ukrainian]. <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3129>
9. Dovhopolova, O. (February 26, 2020). Mapuvannia pamiaty [Memory mapping]. *Verbum* [in Ukrainian]. <https://www.verbum.com.ua/02/2020/cartography/memory-mapping>
10. Domanska, E. (2012). *Istoriia ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule* [History and Modern Humanitarianism: Research on the theory of knowledge about the past]. Kyiv: Nika Tsentr [in Ukrainian].
11. Kapustianska, N. (January 25, 2019). Tvorchyi duet Tymur ta Olena Lytovchenky: «Naiholovnishe roboche mistse — tse mozok pysmennyka» [The Creative Duo of Tymur and Olena Lytovchenka: “The most important workplace is the writer’s brain”]. *Ukraina moloda* [in Ukrainian]. <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3412/164/129779>
12. Karut, K. (2017). *Pochuty travmu. Rozmovy z providnymy spetsialistamy z teorii likuvannia katastrofichnykh dosvidiv* [Hearing the Trauma. Conversations with leading experts in the theory of treating catastrophic experiences]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

13. Kyrydon, A. (2016). *Heterotopii pamiaty: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiaty* [Heterotopias of memory: Theoretical and methodological problems of memory studies]. Kyiv: Nika Tsentr [in Ukrainian].
14. Lytovchenko, T. (April 3, 2021). Nespodivanyi dokaz [Unexpected Evidence]. *Linia oborony* [in Ukrainian].
<https://defence-line.org/2021/04/nespodivaniy-dokaz/>
15. Lytovchenko, T. & O. (2020). *Knyha Vidlyhy. 1954–1964* [Book of Thaw. 1954–1964]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
16. Lohvynenko, B. (2011). Zapikana kurenivska trahediia. *Ukrainskyi tyzhden* [in Ukrainian].
<https://tyzhden.ua/zapikana-kurenivska-trahediia>
17. Malyk, Ya., & Malysheva, A. (2021). Obraz smerti v uiavi liudei: teoretychni rozvidky [The Image of Death in the Imagination of People: Theoretical explorations]. *Current Issues and Prospects for the Development of Scientific Research. Scientific Collection «Interconf»*, 90, 181–189 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.12.2021.021>
18. Nahorna, L. (2017). Minlyvist rehionalnoi svidomosti u hibrydnykh protystoianniakh: stresovi ta travmatychni kody u prostori pamiaty. [Variability of Regional Consciousness in Hybrid Confrontations: Stress and Trauma Codes in the Space of Memory]. *Rehionalna istoriia Ukrainy*, 11, 53–57 [in Ukrainian].
<http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/160737>
19. Nora, P. (2016). *Teperishnie. Natsiia. Pamiat* [The Present. Nation. Memory]. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
20. Podilska, S. (February 14, 2020). Pysmennytsia Halyna Horytska: «Dzherelom napysannia bud-yakoi knyhy zavzhdy ye potuzhni osobystisni chy istorychni perezhyvannia avtora» [Writer Halyna Horytska: “The source of writing any book is always the powerful personal or historical experiences of the author”]. *Armia Inform* [in Ukrainian].
<https://armyinform.com.ua/2020/12/14/pysmennyczya-galyna-goryczka-dzherelom-napysannya-bud-yakoyi-knygy-zavzhdy-ye-potuzhni-osobystisni-chy-istorychni-perezhyvannya-avtora>
21. Petrenko, O. (March 13, 2022). Kurenivska trahediia. Yak i chomu tse stalosia [The Kurenivka tragedy. How and why it happened]. *Ukrainskyi interes* [in Ukrainian].
<https://uain.press/blogs/kurenivska-tragediya-yak-i-chomu-tse-stalosya-foto-747022>
22. Pukhonska, O. (2022). *Poza mezhamy boiu. Dyskurs viiny v suchasni literaturi* [Outside of Combat. Discourse of war in modern literature]. Brustury: Discursus [in Ukrainian].
23. Khaddad, K. (2011). Litopys katastrof [Chronicle of Catastrophes]. *Avtura.com.ua* [in Ukrainian].
<http://avtura.com.ua/review/568>
24. Sztompka, P. (2022). *Sotsialnyi kapital. Teoriia mizhosobystisnoho prostoru* [Social Capital. The theory of interpersonal space]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
25. Tsalyk, S. (March 13, 2021). Chomu stalasia Kurenivska trahediia i yak prykhovaly tysiachi zahybylykh kyian [Why the Kurenivka Tragedy Happened and How Thousands of Dead Kyiv Residents Were Hidden]. *BBC News Ukraine* [in Ukrainian].
<https://www.bbc.com/ukrainian/features-56361990>
26. Erikson, K. (1994). *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*, New York [in English].
27. Erl, A. (2012). Cultural Memory. In M. Middeke et al. (Eds.). *English and American Studies: Theory and Practice* (pp. 238–242). Springer-Verlag [in English].
https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-00406-2_15

Liudmyla Danylenko,

Zaporizhia State Medical University (Zaporizhzhia, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-8617-6378

e-mail: ladadana17@gmail.com

**TRAUMA THERAPY: LITERARY CONCEPT OF OVERCOMING COLLECTIVE PAIN
(considering the works of modern Ukrainian prose)**

The article studies the literary concept of tragedy in contemporary Ukrainian prose about the Soviet past. The problem is relevant, because the trauma is important in the consolidation of Ukrainian society, affected by new trials. The subject of literary analysis is the comprehension of the Kurenivka man-made disaster of 1961, the history of which was declassified only in the era

of independence. The novels "Life in Pink" by Halyna Horytska and "The Thaw Book. 1954–1964" by Tymur and Olena Lytovchenko.

The author of the studio is guided by the theories of "collective trauma", "culture of wound", "trauma therapy", "place of memory". Accordingly, the literary model of collective tragedy is analysed. It is determined that the depiction of trauma in the context of memory of the Soviet past in both novels has many common features, namely: showing a characteristic of victims and perpetrators (a specific perpetrator — a representative of the authorities; a generalised perpetrator — the Soviet system; a perpetrator — relative); giving the places of remembrance the signs of grief by tracing the immediate destruction of objects in space; describing the death as understanding the transition of the soul to the afterlife; demonstrating memory erasure (forced silence of trauma, deliberate refusal of memory); identifying categories of remorse and punishment (suicide).

The similarity of the author's means of artistic speech is revealed: the combination of fiction and non-fiction, the introduction of journalistic comments and emotional judgment, giving semantic weight to details-symbols.

The novelty of the study is the expansion of theoretical views on the problem of trauma in literary work, modeling the image of tragedy in the context of memory of the Soviet past. Further study of the problem is promising in the analysis of the aesthetic concept of the traumatic past, which is comprehended in modern prose.

Key words: memory trauma, place of memory, silence of trauma, image of death, image of victim, image of perpetrator, Kurenivka tragedy, novel about the Soviet past.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2023.

Прийнято до друку 24.02.2023.

Жигун Сніжана,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0003-1193-2949

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

«НОІВ КОВЧЕГ» ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ: ЯК МЕТАФОРА МАРКУЄ ТРАВМУ¹

Предметом цього дослідження є метафора, яка сигналізує про неподолану травму. Процес метафоризації є частиною формування наративу про травму, у якому метафора працює як захисний механізм, що дає змогу не говорити про травматичний досвід прямо, але все ж говорити про нього.

Мета цієї розвідки — продемонструвати, як у художньому тексті про травматичний досвід метафора може видаватися способом надання подіям сенсу, але натомість увиразнює неможливість висловити особисте переживання. Методологічною основою дослідження є студії травми, зокрема таких авторів: К. Карут, М. Вілкінсон, Б. Ван дер Колк, К. Бревін, В. Вільямс. Продуктивними для аналізу проблеми були також літературознавчі дослідження Дж. Анкер та Т. Гребенюк.

Актуальність нашої розвідки полягає у потребі вивчити особливості наративу травми, зокрема на матеріалі літератури про Другу світову війну. У результаті аналізу повісті Г. Гордасевич «Ноїв ковчег» зроблено висновок про те, що метафора у травматичному тексті може бути тією категорією, яка визначає наративні особливості та генерує зміст навіть тоді, коли сама розповідь вже закінчилася. Метафора «Ноїв ковчег» уподібнює життя родини отця Іларія в часи окупації до старозавітної історії. Війна зображається як стихійне лихо (потоп) і кара за гріхи. Дім священника, де збираються представники різних національних і соціальних груп, уподібнюється до ковчега, а незалежність України має стати веселкою після потопу. Водночас у тексті ця метафора виявляє неповноту — нараторка зупиняє розповідь до завершення потопу, відмовившись говорити про те, що спасіння не сталося. Ця неповнота метафори маркує травму — неможливість говорити про втрату родини, соціальної групи, національного середовища. Тобто розповідь про війну і окупацію вдалося втілити у цілісний наратив, але розповідь про прихід радянської влади і його наслідки опинилася поза текстом. Застигла метафора дає змогу почати розповідь, але невідповідність між знаним претекстом і реальністю не дає її продовжити і вербалізувати травму. Водночас саме метафора маркує існування травми, замовчуваного досвіду, який авторка не в змозі втілити у розповідь. Мотив мовчання як наслідку травми акцентується тематизацією його в тексті.

Ключові слова: травма, метафора, Ноїв ковчег, наратив, мовчання.

Вступ. Жіночий досвід Другої світової війни майже не був освоєний суспільством через ідеологічні перешкоди. Розповідь про окупацію у радянському просторі завжди була поляризована: з одного боку, були прихильниці радянського ладу, що стали жертвами нацистів, а з іншого — «зрадники батьківщини», які з нацистами взаємодіяли. Але, як підтверджують історичні дослідження (Стяжкіна, 2015), окупація була простором різноманітних

досвідів. Вони також зафіксовані літературою, що писалася за межами просторових чи хронологічних рамок СРСР. І, як слушно зазначила Дейзі Нейман, «часто саме до літератури ми маємо звернутися, щоб віднайти те, чого історіографія не розкаже: складність індивідуального досвіду та емоцій, пам'яті замовчуваної офіційною версією історії, альтернативні чи «невисловлені» історії» (Neumann, 2016, p. 98).

Розповіді очевидців про війну і окупацію часто втілюються у наративи травми, навіть коли оповідь ведеться зі значної дистанції. І розповідь, що втілюється у текст, стає терапевтичним актом (Henke, 1998). Сюжетте А. Хенке, яка ввела термін «скриптотерапія», мала на увазі

¹ Ця стаття — частина дослідження «Чотири війни й еміграція у творах українських письменниць: досвід, емоції, пам'ять, що (не) були освоєні», підтриманого «IU-Ukraine Nonresidential Scholars Program» Університету Індіани, якому авторка висловлює подяку.

передусім его-документи, але художні твори свідків часто мають ту саму функцію. Карл Юнг вважав, що переборення травми починається тоді, коли травмована особа здатна трансформувати свої спогади про травму в логічний і зв'язаний наратив. Оскільки травма сприймається як розрив нормального порядку речей, подолати її — означає зв'язати послідовність подій знову, надавши їм певного значення, вагомого для життя конкретної особи чи її групи. Без цього наратив лишається несформованим, а вербалізація травми (наратив травми) характеризується фрагментацією, дисоціацією ідентичності персонажа, схильністю продукувати метафори, статичними образами та діалогічними концепціями свідчень (Vickroy, 2002). Водночас ці якості наративу травми можуть ставати джерелом розвитку значень у художніх текстах. Крім того, на думку Берта Олів'єра, травма може бути визначальною категорією для розуміння принаймні частини літературних наративів, вписану у структуру тексту. Тобто травма може бути центральною внутрішньотекстовою, наратологічною категорією, через яку розгортається оповідь твору (Olivier, 2008).

Повість Галини Гордасевич (1935–2001) «Ноїв ковчег», написана на основі дитячих вражень письменниці про період окупації (Гордасевич, 2001), була надрукована 1998 р., у період, коли перегляд пам'яті про Другу світову війну не був усвідомлений як суспільно важливе завдання і зустрічав як схвалення, так і неприйняття, спротив. Але для авторки, що зазнала сталінських репресій, розповідати означало свідчити за усю родину, яка була переслідувана «всіма владами, які в цьому столітті на Україні були» (Гордасевич, 2001). Центральний образ Ноевого ковчегу є метафорою, що одночасно ховає і маркує травму.

Мета цієї розвідки — продемонструвати, як у художньому тексті про травматичний досвід метафора може видаватися способом надати подіям сенс, але натомість увиразнює неможливість висловити особисте переживання. Тож після теоретичного вступу та характеристики тексту зупинимось на тлумаченні міфу про Ноїв ковчег, а тоді продемонструємо, як цей міф використовується у тексті як метафора, які значення він викликає і що (це симптоматично) замовчує.

Метафора у наративі про травму. Проблема мови, (не)здатної відтворити травму, зацікавить багатьох дослідників. Кеті Карут у праці «Незатребуваний досвід: травма, розповідь та історія» (1996), характеризуючи травму, вказала, що жертву гнітить не переслідування насильницького образу травми, а нездатність зрозуміти реальність події (Caruth, 1995, р. 115). Бессел

ван дер Колк, Венді Вільямс та інші серед симптомів посттравматичного розладу, що може розвинутися після пережитої травми, визначають труднощі з віднаходженням слів для свого досвіду, що має наслідком неможливість розповідати про пережиту травму чи досвід свідка. Нейронаукові дослідження фіксують посттравматичні зміни у мозку, через які особи, що зазнали травми, відчують труднощі із її переборенням. Зокрема, йдеться про зменшення зв'язків між правою та лівою півкулями мозку. Терапія допомагає таким пацієнтам відновити зв'язки між півкулями, пов'язуючи минулий досвід із теперішнім та пропрацьовуючи емоційні переживання, що в цілому сприяє формуванню зв'язаних оповідей (Wilkinson, 2005, р. 486). Травматичний досвід спричиняє те, що мозок починає сприймати почуття, поведінку, образи відокремлено одне від одного, а тому не може сформувати надійних спогадів про подію. Крім цього, травма впливає на зону Брока, у якій почуття та переживання транслюються в слова, тому жертви чи свідки відчують труднощі, коли намагаються розповісти про подію, що травмувала (Van der Kolk, 2002, р. 387).

Переборення травми передбачає культивування наративних спогадів, які є результатом процесу переформатування минулого травматичного досвіду у впорядковану розповідь. Амелія Ван дер Мерве та Пумла Гободо-Мадікізела (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007, р. 15–26) вважають, що знаходження слів і формулювання розповіді — це шлях кодування травми за допомогою мовних структур, щоб упорядкувати фрагменти і розщеплені досвіди.

Процес метафоризації є частиною формування наративу про травму, у якому метафора працює як захисний механізм, що дає змогу не згадувати травматичний досвід прямо, але все ж говорити про нього. Маргарет Вілкінсон (Wilkinson, 2003, р. 247) вважає, що метафора, активуючи кілька мозкових центрів одночасно, допомагає відновити спільну роботу двох півкуль мозку, порушену травмою. Оскільки метафора сприяє наближенню до розуміння явища чи феномену за допомогою вже знаного явища, надаючи їм подібності, вона допомагає розповісти історію з іншої перспективи, надати значення й інтегрувати досвід. Водночас метафора у наративі про травму переважно позбавлена своєї творчої сутності (оскільки травма обмежує полісемію образів через неперекладну тривогу (Borbelly, 1998, р. 930)), ця метафора тяжіє до аналогії, оскільки її роль полягає у нав'язуванні подібності між чимось, знаним у минулому, і новим невимовним досвідом. Утім, поєднання минулого і сучасного, об-

разу і реальності полегшує побудову розповіді про травму.

Значення цих положень для літературознавства слушно підсумовує Джоан Анкер: «Теорія травми та роль метафори у ній передбачають, що залучена як намагання описати те, що неможливо описати чи представити у літературному тексті, метафора може функціонувати як літературна, поетична метафора, а також описувати травматичний досвід, пам'ять про травму та процес одужання» (Anker, 2009, р. 59). Відповідно до останнього, дослідниця застосовує для аналізу художнього тексту поняття застиглих (frozen) метафор, які тяжіють до аналогій, мають готове, незмінне значення, та метафор одужання, що позначають нові креативні взаємозв'язки між явищами.

Метафора Ноевого ковчега у повісті. Застигла метафора Ноевого ковчега визначає розуміння оповіді про Другу світову війну у повісті Галини Гордасевич. Варто зазначити особливості нарративу цього твору порівняно з іншими нарративами травми. Більшість з них розвиваються від сучасного в минуле, намагаючись пригадати, висловити травму. Повість Гордасевич — це цілком зв'язна розповідь про минуле, яка обривається перед травмою, і саме метафора виявляє цю неможливість говорити про пережите далі. Звернення до біблійної метафори варто розглядати у контексті наголошених К. Карут (Caruth, 1995, р. 8) «позачасовості» та «позапросторовості» травматичного досвіду. Дослідниця писала, що «оскільки особа не в змозі пережити травматичну подію тоді, коли вона відбувається, вона вповні проявляється лише у зв'язку з іншим місцем та іншим часом», маючи на увазі нав'язливість повторень травматичних вражень. Але аналізована метафора дає змогу подивитись на цю позачасовість і позапросторовість під іншим кутом, як на намагання знайти тлумачення подій в колективному минулому.

«Ноїв ковчег» — повість про два з половиною місяці з життя родини священника Іларія Туржанського, у хаті якого наприкінці 1943 р. вимушено збирається товариство. Спершу, втікаючи від німців, приїздить родина благочинного Володимира з двома дітьми, потім з тієї ж причини — родина доньки Іларія, а сам священник привозить циганську дівчинку, що вижила після спалення табору нацистами. Наостанок з радянських таборів повертається польський граф і теж приєднується до священникової родини. Разом з ними живе також колишній військовий УНР, російська аристократка, що втекла від революції, а також наймичка із сином, а на свята повертаються діти — вояки УПА. Тож обійстя священника і справді об'єднує ши-

рокий спектр представників тогочасного волинського суспільства. У такий спосіб «авторці вдалося на вузькій площині збудувати універсальну картину двадцятого століття, принаймні його середини, з невинними й болючими катаклізмами» (Шевчук, 2007, с. 26).

Метафорою зображеної ситуації зібрання у пошуку порятунку стає старозавітній міф про Ноїв ковчег. Тривіальне значення цього міфу полягає у знищенні зла і початку нового життя тими, хто врятувався в ковчезі. Також у християнській культурі існує алегоричне розуміння ковчега як попередника церкви, що пропонує порятунком людству. Знавці старозавітного тексту надають йому інших значень. Варда Фіш стверджує, що історія Ноя — це історія про роль людини у суспільстві (Fish, 1989–1990). На початку її Ной не дбав про своє середовище, але надана йому Богом місія спонукала його стати соціально відповідальним, безкорисливим та дбайливим. Іудаїзм тлумачить Ноя як «зв'язок між періодами творення — періодом Адама, Єви, Каїна і Авеля — коли соціальне усвідомлення навряд чи існувало, та періодом цивілізації — коли соціальне усвідомлення та соціальна справедливість стають необхідною умовою виживання» (Fish, 1989–1990, р. 74). Потоп вчить Ноя жити по справедливості з іншими людьми і тваринами. Історія його завершується обіцянкою Бога не посилати новий потоп, бо гріховність закладена у людську природу. Веселка, яку Бог створює з нагоди своєї обіцянки, має нагадувати людям про альтернативу: потурати своїм злим нахилам чи навчитися спрямовувати себе до добра і цим впливати на долю людства (Fish, 1989–1990, р. 77). Це тлумачення виводиться з уважного читання тексту Старого Заповіту, а тому воно є актуальним і для аналізованого твору, адже Галина Гордасевич була дочкою священника, відповідно знала історію Ноя з першоджерела, а не з інтерпретацій.

У повісті Друга світова війна уподібнена до потопа, а дім Туржанських — до ковчега, що наголошує читачам один з героїв: «Переживаємо ми трудний час, хто знає, що буде завтра. Кривавий і вогняний потоп заливає нашу неньку Україну, нехай же цей дім, як Ноїв ковчег, порятує всіх, хто його населяє» (Гордасевич, 2007, с. 44).

Війна у повісті присутня не боями, а розправами над цивільним населенням. У межах зображеного часу нацисти проводять масові арешти в місті, а село Вербне, де править служби зять Іларія, спалюють, хоч людям і щастить врятуватися. Німецький офіцер, що командував розправою, мав принципи: «Він має військовий наказ знищити ваше село разом з усіма мешканцями. Але пан Гендель належить до давнього роду, його предки були військовими, але вони не воювали

з мирним населенням. Пан Гендель теж не хоче мати на своїй совісті кров жінок і дітей. Він дає вам півгодини, щоб люди встигли забрати з домів щось найнеобхідніше і залишити село» (Гордасевич, 2007, с. 77). Це щасливий випадок на фоні інших: «миттю пригадалася доля Чакви, де німці саме на Спаса оточили церкву і спалили її разом зі священником і всіма, хто там був» (Гордасевич, 2007, с. 74).

У повісті розправи над цивільними застосували не лише нацисти, до них це практикувала радянська влада (більшовики), яка провадила масові арешти і розстріли, а паралельно з нацистами наскоки на українські села роблять і польські підрозділи самооборони. Віддаленість села Іларія від дороги і залізниці стає рятівною щодо німців, але привабливою для польських загонів, тож однієї ночі, «здавалося, протягом однієї миті великий дім сповнився людей у військовій формі і з автоматами, які ударами ноги відчиняли двері, миттю освітлювали кімнату електричними ліхтариками, коротко командували: “Wstawasz! Prędko!”... Розбуджені діти зняли плач, перелякані матері намагалися їх заспокоїти, чоловіки відчували себе розгубленими і безсилими, надто після того, як отець Іларій на правах господаря зробив спробу щось з'ясувати, але у відповідь почув “Miłczeń!” — разом з таким ударом прикладом у груди, що, мабуть, упав би, якби не стояв біля самої стіни, отож, наче влип у стіну» (Гордасевич, 2007, с. 114). Від наступних ударів і гіршого родину рятує поява графа Ольшанського, що лише за день до того прийшов до господи, бо від його маєтку лишилися руїни.

Розгубленість, з якою чоловіки сприймають цей напад, як і інші воєнні реалії, нагадує безсилля людини перед стихійним лихом, на яке неможливо вплинути. Той факт, що наданий графу притулок рятує від самооборони, сприймається як щаслива випадковість: біда «могла й не минути» (Гордасевич, 2007, с. 107), як не минула смерть німецького офіцера, який врятував людей з Вербного: «коли німці поверталися, повстанці влаштували їм засідку, і того офіцера вбили», бо «кулі — вони сліпі. Вони не оминають добрих людей і не вибирають злих» (Гордасевич, 2007, с. 88).

Ще один мотив, який споріднює війну із старозавітним потопом, — сприйняття війни як кари за гріхи: «Господи Божечку, та за що ж на нас така кара? Та чим же ми Тебе прогнівили?» (Гордасевич, 2007, с. 79). Ні наратор, ні герої не торкаються політичних причин війни, і обидві сторони в ній є суцільним лихом.

Образ отця Іларія генетично пов'язаний з Ноем, у його старозавітному трактуванні. Отець

Іларій є відповідальним перед Богом, своєю громадою і родиною. Він надає дім покритті Катерині, виходжує пораненого вояка УНР, ховає від висилки до Сибіру графиню Шереметьєву і приносить додому хвору циганську дівчинку, бо «ніхто не хотів до себе взяти» (Гордасевич, 2007, с. 96). Такими ж відповідальними постають і молоді священники Володимир і Леонід, які виконують свої обов'язки, навіть переховуючись від нацистів: «Я пастир людського стада, я склав присягу при рукоположенні дбати про душі моїх прихожан, і я не маю права кидати їх напризволяще, рятуючи власне життя» (Гордасевич, 2007, с. 70).

Відповідальність отця Іларія стосується не лише християнства, але й нації — його діти в юнацькі роки належали до Пласту, а тепер воюють в УПА. Але не тільки вони беруть участь у боротьбі: дім священника стає пунктом передачі відомостей. Колишній вояк УНР приймає зв'язкових і передає відомості до лісу.

Життя в ковчезі Ноя було турботою про його мешканців, так само і побут у домі Туржанських описаний як турботи, що мали підтримати і зовнішній вигляд мешканців, і їхню психіку. У цьому особлива роль належить магушці Софії, яка дбає про те, щоб навіть в умовах нестачі і обмежень життя протікало наближено до нормального. Побутові сцени повісті забарвлені ностальгією, яку відчуває наратор/ка за минулим, де були турбота, приязнь і спільність. Ця емоція туги за минулим така сильна, що читач мимовільно запитує себе: яким має бути життя, щоб часи війни й окупації згадувати з ностальгією? На це питання читач відповіді не має, бо травма належить до замовчуваного.

Зрозуміти характер травми допомагає центральна метафора, точніше, її неповнота. Річ у тім, що невід'ємною складовою історії, яка часом сприймається як головна у ній, є спасіння, а також веселка — Божа обітниця. У повісті спасіння відсутнє, але вона завершується Різдом, що веде нас до іншого міфу про спасіння. Оскільки Бог обіцяв більше не знищувати людей, Він прирік свого Сина спокутувати людські гріхи, коли вони переповнили чашу терпіння Його. Цей подвійний наголос на міфічному спасінні акцентує травму (що сталася після того, як дія повісті обірвалася) і неможливість розповісти про неї.

У фіналі повісті наратор/ка, що досі був/ла прихованим/ою, вперше виходить з тіні: «Декого з них [героїв. — С. Ж.] вигадано, дехто справді жив на світі, лише був не зовсім такий. Я знаю, яка була доля тих справжніх, і не знаю, яка була б у тих вигаданих. Але за всіх у мене болить серце, бо лише Господь Бог зі своїх недосяжних висот бачить отой Ноїв ковчег, як він пливе по хвилях чорного потопа, що заливає

Україну, лише де-не-де розсвітленого багряним полум'ям пожеж чи прошитого жовтими чергами пострілів. Лише Він знає, хто з тих семи пар чистих і семи пар нечистих врятується від потопу» (Гордасевич, 2007, с. 139). Доля героїв цієї повісті досить передбачувана: священники опинилися в ГУЛАГу, як батько авторки, що власне став прототипом преподобного. Воїни УПА вбиті або розділили долю священників. Граф, графиня та уенерівець могли емігрувати, інакше опинилися також в ГУЛАГу. Попаді, якщо не були арештовані чи заслані, то лишилися у вкрай скрутному становищі, адже більшість з них не мали фаху, але мали дітей.

Водночас розказана історія не є лише індивідуальною травмою дівчини зі зруйнованої родини. Це групова травма соціальної групи, адже радянська влада знищувала духовенство в цілому. І крім того, це історична травма, адже спасіння не відбулося не лише для мешканців ковчега, але й для всієї нації. Ідея національного спасіння також втілена у міфологічну метафору. Цитований вище фрагмент, де отець Володимир трактує війну як потоп, а дім Туржанських як ковчег, має таке продовження: «На Бога всі наші надії, що Він, зрештою, зглянеться над нашим багатостраждальним краєм і подарує йому волю, незалежність і мир» (Гордасевич, 2007, с. 44). У старозавітній історії після потопу Бог дарував людям веселку. І свято Різдва, внісши у текст другий міф про спасіння, також набуває національно-визвольного звучання: один з колядників у формі УПА читає вірш, «у якому рядки Шевченка, Франка, ще якихось поетів перепліталися з явно слабкими рядками якихось любителів» (Гордасевич, 2007, с. 138), але завершується той вірш проханням до Бога про Українську державу. Тобто герої повісті прагнуть не особистого спасіння, а національного, яке втілиться в державність.

Без титульної метафори повість була б побутовою розповіддю з хронологічною організацією подій від Покрови до Різдва. Однак метафора Ноевого ковчега робить історію недорозказаною, обірваною, а загибель замість спасіння — невербалізованою.

Т. Гребенюк, аналізуючи мовчання і говоріння як специфічні форми репрезентації історичних травм ХХ ст. в українській прозі доби незалежності, звертає увагу на німих персонажів та таких, що уникають розмов про пережитий досвід (Гребенюк, 2022, с. 107–108). В аналізованій повісті колишній військовий УНР «був феноменально мовчазною людиною, ото лише любив поговорити з худобою, із бджолами або навіть із деревами в саду» (Гордасевич, 2007, с. 28). У повісті ніхто не знає його справжнього імені і всі звать «дядя». Все, що про нього відомо, — зі слів інших: він брав участь у зимовому поході Тютюнника, був тяжко поранений і залишений у Туржанських помирати. Фізична травмованість (а герой не має руки) доповнюється психологічною травмою, про що сигналізує мовчазність. Утім, попри це, він лишається рішучим, сильним і зацікавленим у політичній боротьбі. Мотив замовчування травматичного досвіду героєм віддзеркалено мовчанням про травму наратора/ки, що додатково акцентує його.

Висновки. У повісті «Ноїв ковчег» метафора має різні функції: вона присутня як троп, як лейтмотив твору, як інтертекстуальне покликання, що збагачує текст біблійним змістом, і водночас, будучи застиглою метафорою, як засіб вираження травматичного досвіду, який наратор/ка не готовий/а вербалізувати. Розповідь про війну і окупацію вдалося втілити у цілісний наратив, але розповідь про прихід радянської влади і руйнування родини, соціальної групи священників та національної громади опинилася поза текстом. Метафора Ноевого ковчега, посилена метафорою Різдва, передбачає порятунок і спасіння, тож її неповнота акцентує невисловлене і неможливість змиритися з пережитим.

Метафора стає ключем, який визначає зміст розповіді та генерує значення навіть тоді, коли сама розповідь завершилась. Без образу Ноевого ковчегу розповідь про родину священника — замальовка побуту, але метафора акцентує надію на порятунок, яка не справдилася. Застигла метафора дає змогу почати розповідь, але невідповідність між знаним претекстом і реальністю не дає її продовжити і вербалізувати травму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Стяжкіна О. Жінки України в повсякденні окупації: фактори відмінності сценаріїв й досвідів. *Гендерні дослідження, проект «Донбаські студії»*. Київ, 2015. С. 68–82.
2. Гордасевич Г. Ноїв ковчег. *Твори*. Львів: Каменяр, 2007. С. 27–139.
3. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2022. Т. 28. Вип. 3. С. 104–112. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
4. Овсієнко В. Гордасевич Галина Леонідівна: інтерв'ю. *Дисидентський рух в Україні. Віртуальний музей*. 26.07.2007. URL: <https://museum.khpg.org/1185442425>

5. Шевчук В. Корабель приречених. *Гордасевич Г. Твори*. Львів: Каменяр, 2007. С. 20–26.
6. Anker J. Metaphors of Pain: The use of metaphors in trauma narrative with reference to Fugitive pieces. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*. 2009. Vol. 30. Is. 1. Pp. 49–68. URL: <https://doi.org/10.4102/lit.v30i2.78>
7. Borbelly A. F. Psychoanalytic Concept of Metaphor. *The International Journal of Psychoanalysis*. 1998. Vol. 79. Pp. 923–936.
8. Caruth C. *Trauma: Explorations in memory*. London: Johns Hopkins University Press, 1995. 288 p. URL: <https://doi.org/10.56021/9781421413525>
9. Fish V. Noah and the Great Flood: The Metamorphosis of the Biblical Tale. *Judaica Librananship*. 1989–1990. Vol. 5. Is. 1. Pp. 74–78.
10. Henke S.A. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. London: Macmillan, 1998. 216 p.
11. Neumann D. Soldiers and Other Monsters. The Allied Occupation in Icelandic Fiction. *Scandinavian-Canadian Studies*. 2016. № 3. Pp. 96–120. URL: <https://doi.org/10.29173/scancan121>
12. Olivier B. Trauma and Literature: Derrida, 9/11 and Hart's The Reconstructionist. *Journal of Literary Studies*. 2008. Vol. 24. Is. 1. Pp. 32–57. URL: <https://doi.org/10.1080/02564710701789032>
13. Van der Kolk B.A. Posttraumatic Therapy in the Age of Neuroscience. *Psychoanalytic Dialogues*. 2002. Vol. 12. Is. 3. Pp. 381–392. URL: <https://doi.org/10.1080/10481881209348674>
14. Van der Merwe C., & Gobodo-Madikizela G. *Narrating Our Healing: Perspectives on working through trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2007. 116 p.
15. Vickroy L. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Virginia: University of Virginia Press, 2002. 272 p.
16. Wilkinson M. Undoing Dissociation: Affective neuroscience: A contemporary Jungian clinical perspective. *Journal of Analytical Psychology*. 2005. Vol. 50. Pp. 483–501. URL: <https://doi.org/10.1111/j.0021-8774.2005.00550.x>
17. Wilkinson M. Undoing Trauma: Contemporary neuroscience. *Journal of Analytical Psychology*. 2003. Vol. 48. Pp. 235–253. URL: <https://doi.org/10.1111/1465-5922.t01-1-00008>
18. Williams W.I. Complex Trauma: Approaches to theory and treatment. *Journal of Loss and Trauma*. 2006. Vol. 11. Pp. 321–335. URL: <https://doi.org/10.1080/15325020600663078>

REFERENCES

1. Anker, J. (2009). Metaphors of Pain: The use of metaphors in trauma narrative with reference to Fugitive pieces. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 30 (1), 49–68 [in English].
<https://doi.org/10.4102/lit.v30i2.78>
2. Borbelly, A. F. (1998). Psychoanalytic Concept of Metaphor. *The International Journal of Psychoanalysis*, 79, 923–936 [in English].
3. Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in memory*. London: Johns Hopkins University Press [in English].
<https://doi.org/10.56021/9781421413525>
4. Fish, V. (1989-1990). Noah and the Great Flood: The Metamorphosis of the Biblical Tale. *Judaica Librananship*, 5 (1), 74–78 [in English].
5. Henke, S. A. (1998). *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, London, Macmillan [in English].
6. Hordasevych, H. (2007). Noiv kovcheh. *Tvory* (pp. 27–139), Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
7. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby Nezalezhnosti. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28 (3), 104–112 [in Ukrainian].
8. Neumann, D. (2016). Soldiers and Other Monsters. The Allied Occupation in Icelandic Fiction. *Scandinavian-Canadian Studies*, 3, 96–120 [in English].
<https://doi.org/10.29173/scancan121>
9. Olivier, B. (2008). Trauma and Literature: Derrida, 9/11 and Hart's The Reconstructionist. *Journal of Literary Studies*, 24 (1), 32–57 [in English].
<https://doi.org/10.1080/02564710701789032>
10. Ovsienko, V. (2001). Hordasevych Halyna Leonidivna. *Dysydentskyi rukh v Ukraini. Virtualnyi muzei* [in Ukrainian].
<https://museum.khpg.org/1185442425>
11. Shevchuk, V. (2007). Korabel pryrechenykh. In *Hordasevych H. Tvory* (pp. 20–26), Lviv: Kameniar [in Ukrainian].

12. Stiazhkina, O. (2015). Zhinky Ukrainy v povsiakdenni okupatsii: faktory vidminnosti stsenariiv y dosvidiv. *Henderni doslidzhennia, proekt "Donbaski studii"* (pp. 68–82), Kyiv [in Ukrainian].
13. Van der Kolk, B. A. (2002). Posttraumatic Therapy in the Age of Neuroscience. *Psychoanalytic Dialogues*, 12 (3), 381–392 [in English].
<https://doi.org/10.1080/10481881209348674>
14. Van der Merwe, C. & Gobodo-Madikizela, G. (2007). *Narrating Our Healing: Perspectives on working through trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars Press [in English].
15. Vickroy, L. (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Virginia: University of Virginia Press [in English].
16. Wilkinson, M. (2003). Undoing Trauma: Contemporary neuroscience. *Journal of Analytical Psychology*, 48, 235–253 [in English].
<https://doi.org/10.1111/j.0021-8774.2005.00550.x>
17. Wilkinson, M. (2005). Undoing Dissociation: Affective neuroscience: A contemporary Jungian clinical perspective. *Journal of Analytical Psychology*, 50, 483–501 [in English].
<https://doi.org/10.1111/1465-5922.t01-1-00008>
18. Williams, W. I. (2006). Complex Trauma: Approaches to theory and treatment. *Journal of Loss and Trauma*, 11, 321–335 [in English].
<https://doi.org/10.1080/15325020600663078>

Snizhana Zhyhun,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0003-1193-2949

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

"NOAH'S ARK" BY HALYNA HORDASEVYCH: HOW METAPHOR REVEALS TRAUMA¹

The subject of the research in this article is a metaphor that reveals unresolved trauma. The process of metaphorization is part of shaping a trauma narrative, in which metaphor works as a protective mechanism that allows one not to talk about the traumatic experience directly, but still talk about it.

The purpose of this research is to demonstrate how, in fiction about traumatic experiences, metaphor can seem like a way to give meaning to events, but instead highlights the inability to express personal experience. The methodological basis of the research is trauma studies, in particular the works of K. Carut, M. Wilkinson, B. Van der Kolk, K. Brewin, V. Williams. Literary studies by J. Anker and T. Grebeniuk were also productive for the analysis of the problem. The relevance of the study is determinate by the need to study the peculiarities of the trauma narrative, in particular, based on the material of the literature about the Second World War.

As a result of the analysis of H. Hordasevych's story "Noah's Ark", it was concluded that metaphor in a traumatic text can be the category that determines narrative features and generates meaning even when the story itself has already ended. The metaphor of "Noah's Ark" compares the life of Father Hilary's family during the occupation to the Old Testament story. War is depicted as a natural disaster (flood) and punishment for sins. The priest's house, where representatives of various national and social groups gather, is likened to an ark, and Ukraine's independence should become a rainbow after the flood. At the same time, the metaphor of Noah's ark reveals an incompleteness in the text — the narrator stops the story before the end of the flood, refusing to talk about the fact that salvation did not happen. This incompleteness of the metaphor marks the trauma — the inability to talk about the loss of family, social group, and national environment. That is, the story about the war and the occupation managed to be embodied in a coherent narrative, but the story about the arrival of Soviet power and its consequences was left out of the text. A frozen metaphor allows the narrative to begin, but the discrepancy between the known pretext and reality prevents it from continuing and verbalizing the trauma. At the same time, it is the metaphor that marks the existence of trauma, a silenced experience that the author is unable to translate into a story. The motive of silence as a consequence of trauma is accentuated by its thematization in the text.

Key words: trauma, metaphor, Noah's ark, narrative, silence.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

¹ This article is a part of the study "Four Wars and Emigration in the Works of Ukrainian Women Writers: Experience, Emotions, Memory that Were (Not) Mastered", supported by the "IU-Ukraine Nonresidential Scholars Program" of Indiana University, to which the author expresses her gratitude.

Колодій Валерія,

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0003-1065-5353

e-mail: walerie16@gmail.com

ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ В ЛІРИЦІ АНДРІЯ ГАРАСЕВИЧА

У своїй ліриці Андрій Гарасевич імпліцитно актуалізує образи і сюжети давньої української міфології й навколо неї моделює власний художній світ. У ранній творчості поета образи і мотиви автентичної української міфології найбільш частотні: майже в кожній поезії циклів «Степова візія» і «Сонети» є міфологеми у сильній позиції, які відсилають до конкретних образів колективного несвідомого. Зріла й вивершена творчість, яка охоплює вірші циклів «Стара Прага», «Самотність» і «Визов», містить менше міфологем, але вони більш об'ємні й багатопланові, ретельно осмислені та сповнені екзистенційної напруги.

Образи Великої Матері, Дерева Життя, комплекси солярних образів, а також пов'язані з ними космогонічні сюжети поет осмислює на художньо-концептуальному, світоглядному й аксіологічному рівнях. Ліричний герой автора осмислює природу хаосу і приймає її: саме хаотичний процес є життям і запорукою його продовження. Природа / світ / нація / держава / людина переживає постійне, циклічне творення, яке супроводжується вибором, боротьбою, жертвоприношенням і відповідальністю.

Методом міфокритичного аналізу досліджено весь друкований поетичний доробок Андрія Гарасевича, а саме збірки «Сонети» (1941) і «До вершин» (1959), які вміщують всі поетичні цикли автора: «Степова візія», «Сонети», «Стара Прага», «Самотність» і «Визов».

Тексти розібрані на міфологеми (найменші смислові одиниці, здатні акумулювати в собі текст міфу). Майже кожна міфологема перебуває у сильній позиції й повторюється в кількох текстах автора (щонайменше у двох), тому певні групи міфологем формують комплекси сюжетів і образів давньої української міфології. Їх проілюстровано найбільш показовими фрагментами текстів автора і проаналізовано в межах моделі його художнього світу.

Дослідження дає змогу поглибити інтерпретацію текстів Андрія Гарасевича, а також розвинути міфокритичний метод аналізу тексту крізь призму автентичної, національної міфології як потужного джерела традиційних сюжетів і образів у національних літературах.

Ключові слова: Празька школа, міфологічні сюжети й образи, давня українська міфологія, міфокритичний аналіз.

Поетичну творчість Андрія Гарасевича (1917–1947) неможливо зрозуміти без глибинного знання давньої української міфології, адже художнє мислення поета формується навколо автентичних міфологічних категорій.

Постановка проблеми і зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Давньоукраїнські міфологічні сюжети й образи цікавлять багатьох представників празького поетичного гуртка. Юрій Дараган, Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська актуалізують конкретні образи язичницького пантеону і народну демонологію. Олена Теліга, Олесь Бабій і Наталя Ливицька-Холодна звертаються до міфу імпліцитно, пропускаючи крізь себе і намагаючись за його допомогою віднайти відповіді на базові онтологічні запитання. Андрія Гарасевича міфологічний світо-

гляд виводить за рамки історичного часу. Поет прагне охопити буття від часів створення світу до сьогодення. Міфологія є фундаментальною в його картині світу і допомагає знайти відповіді на складні онтологічні й екзистенційні запитання в добу жорстоких національно-визвольних змагань, еміграцій і Другої світової війни. Тому аналіз смислових одиниць, які відсилають до давньоукраїнських міфологічних сюжетів і образів, є важливим для адекватної інтерпретації текстів автора.

Окрім того, ця робота покликана розвинути міфокритичний метод аналізу текстів, адже давня українська міфологія — це потужне джерело сюжетів і образів, до яких звертається багато українських авторів у різний історичний час. Наприклад, більшість поетів Празької школи, до якої належить Андрій Гарасевич, апелює

у своїх текстах до давнього українського міфу і за його допомогою вибудовує власний художній світ.

Потреба в дослідженні творчості Андрія Гарасевича й поглибленій, цілісній інтерпретації його текстів (яка неможлива без прочитання в ній міфологічних образів і сюжетів), а також у розвитку міфокритичного методу аналізу зумовлює **актуальність дослідження**.

Мета статті: виокремити й проаналізувати міфологеми у текстах Андрія Гарасевича, з'ясувати їхню роль у художньому світі автора. Мета дослідження зумовлює **завдання**:

1) попередньо проаналізувавши весь творчий доробок автора, виокремити в текстах найменші смислові одиниці, які відсилають до образів і сюжетів давнього українського міфу, — міфологеми;

2) проаналізувати вплив міфологем на змістове наповнення тексту, поглибити інтерпретацію текстів автора за допомогою результатів цього аналізу;

3) з'ясувати роль автентичного міфологічного тексту у творчості автора.

Поняття «архетипна критика» пов'язане з працями Нортропа Фрая «Архетипний аналіз: Теорія мітів» (1996) і «Анатомія критики» (2000, вперше опубліковано 1957 р.), де вперше досліджений міфокритичний аналіз, що, за визначенням Н. Фрая, став актуальним для літератури ХХ ст. Важливими у формуванні архетипної критики стали теорії про індивідуальне несвідоме З. Фрейда (2021, вперше опубліковано 1917 р.) і колективне несвідоме К.-Г. Юнга (2018, вперше опубліковано в 1959 р.), а також дослідження М. Еліаде (2016, вперше опубліковано 1963 р.) про архетип як сакральну модель (тоді як Юнг вважав архетипом несвідомо відтворюваний образ). Сучасна міфокритика також звертається до праць У. Еко (1996, вперше опубліковано 1962 р.), Дж. Фрезера (1923) і М. Фуко (2003, вперше опубліковано 1972 р.). Методологічно вона тісно пов'язана з інтертекстуальним аналізом тексту, адже образи і сюжети, які відсилають до тексту автентичної міфології, це також інтертекстуальність, хоч і обмежена рамками національної літератури.

Творчість Андрія Гарасевича рідко опинялася в полі зору дослідників. Найповнішу згадку про нього лишив критик Богдан Кравців, який зібрав, упорядкував та видав рукописи поета у 1959 р. збіркою «До вершин» і присвятив йому післямову. У своїх працях поезію Гарасевича згадують його сучасники В. Державин, М. Неврлий, а пізніше про нього написав М. Ільницький в упорядкованій ним антології «Поети Празької школи: Срібні сурми» (2009), де про-

аналізував ідіостиль митця. До теми біблійних інтертекстів у творчості А. Гарасевича звертався О. Астаф'єв у праці «Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі» (2000).

Активна творча діяльність автора припадає на період еміграції (з 1937 р. він навчався у Карловому університеті). За життя Гарасевич видав лише одну збірку («Сонети», 1941), яку так і не побачила більшість українських читачів, а повне зібрання його творів вийшло тільки після ранньої смерті поета (на той час йому було всього 30 років).

Рання творчість Андрія Гарасевича найбільш насичена образами і мотивами давньої української міфології — майже в кожному тексті циклів «Степова візія» і «Сонети» є міфологеми у сильній позиції, які відсилають до конкретних образів колективного несвідомого. Більш пізня і вивершена творчість, яка охоплює вірші циклів «Стара Прага», «Самотність» і «Визов», містить менше міфологем, але вони більш об'ємні й багатопланові, осмислені та сповнені екзистенційної напруги.

Міфокритичним методом проаналізовано поетичний доробок Андрія Гарасевича, оприлюднений у збірках «Сонети» (1941) і «До вершин» (1959).

Найбільше міфологічних образів у творчості поета пов'язано з образами землі — дикого степу або поля. Наприклад, у вірші «Степова візія» (Гарасевич, 1941, с. 5) навколо міфологеми поля, степу і жита формується осмислення людського життя, невідривного від своєї землі: «Прозорий день озолотив степи...», «А вечір підкрадається, нестить // шовковість жит...», «Жита біжать... в заобрійну блакить // Перлини колосків перекотились // Байрак — остров їх поглина на мить // а далі ген — смарагдами, могили...» Жито — образ дарів Великої Матері, з якими давня людина ототожнювала себе, свою тілесність і своє земне життя. У тексті жито рухається за обрій, межу, тобто у потойбіччя, бо за обрієм — могили.

Варто зауважити про розмежування у текстах Гарасевича простору землі: поле — впорядкований, гармонійний простір, степ — дикий і хаотичний, за обширом степу — помежів'я між світом живих і потойбіччям (обрій, заграда тощо).

Такий комплекс образів можна простежити й на прикладі поезії «Гайдамаки» (Гарасевич, 1941, с. 6): «Не котить хвилі вітер по житах... // Вони ж — потоптані ляцькою кіннотою... // І тільки — чорний, погорілий пах...», «А злото жит юрбою // то схилиться і тоне у сльозах, // то хижий вітер рве його

з собою... // А дим — клубами підпирає обрій, // і раннє сонце пхає у гору». Образ потоптаного жита, згорілої землі прозоро відображує образ життів, які понівечила війна. Об'єднані спільним простором, ці життя виступають цілісним організмом. Дим на обрії, помежів'ї — акт боротьби, творення нового життя, що відбувається між двома хаотичними стихіями, результатом якої є сходження сонця, початок нового дня, продовження життя.

Як правило, Гарасевич описує степ уночі — так він розкриває його хаотичну природу. Наприклад, у вірші «Гонта в Умані» (Гарасевич, 1941, с. 7–10): «*Лиш де-де місяць з-за грізних узбіч // кудлатих хмар, що вогкістю п'янки, осяє степу половецьку дич: // Руїни, трупи, згарища німі*» (Гарасевич, 1941, с. 7). На відміну від упорядкованого, гармонійного поля, степ — дика стихія. Саме серед степу відбувається процес творення — процес боротьби — стихійний, хаотичний, з жертвоприношенням. Ліричний герой — Гонта — називає себе дитям не поля і сонця, а хаотичного степу й вогню: «*Молюсь тобі, степів грізна дитина, // народжений серед дощу вогнів. // Мене зродив важкий, народний гнів [...] // Не каюсь! Ні! Це все за Україну, // на жертвенник прийдешніх, юних днів*» (Гарасевич, 1941, с. 10).

У кожному наступному тексті «Степових візій» і «Сонетів» цей комплекс образів продовжується і розвивається, набуває динаміки. У вірші «Перед бурею» (Гарасевич, 1941, с. 14) на тлі образу степу стає виразнішим символ дороги і хаотичного руху під обрієм, образу могили як пам'яті й тягlosti боротьби, а також двозначного образу Сходу: «*Схилився степ на золоті жита, // Упало сонце в Дніпрові пороги. // Під обріями — куряться дороги, // І хмарою — курява золота», «Могила спить... Застигло спіле жито... // Когось скатовано... Когось убито...», «Над степом вечір мертвенно лежить, // а Схід горить, у хмарах оповитий».*

Образ шляху, навколо якого розгортається туман або курява, зазвичай простягається на помежів'ї, обрії. Шлях неодмінно проходить через боротьбу за екзистенцію, що супроводжується єднанням двох стихій — фемінної (земля, вода) та маскуліної (сонце, вогонь, дощ) і знаменує акт творення (світу) в хаосі. Мотив єднання стихій можна простежити в багатьох поезіях Гарасевича, зокрема, єднання хаотичних стихій, що супроводжується битвою, війною, жертвоприношенням або вакханалією.

Фемінну природу землі, що дає життя, Гарасевич описує у поезії «Осінні сонети» (Гарасевич, 1941, с. 41–42): «*Не все ти, земле чорна, віддала // з плідючого, розораного лона. Ти дала*

овочів достиглі грона, // солодкість вин... розірвані тіла // дерев, кущів пурпуром обвела // під доповід вітрів дзвінких симфоній. Ти не зродила генія-титана...» Ліричний герой осмислює себе як частинку космосу і сприймає людське життя як дар землі.

Цікаво, що в біографіях Андрія Гарасевича немає жодних свідчень про те, що він міг бачити український степ і Чорне море: небачений і невідомий, але омріяний простір набуває в його поезії рис хаотичного, потойбічного, тому часто асоціюється з космогонією.

Подібним до образу степу є образ моря або ріки — також фемінної стихії, що відсилає до збірного образу Великої Матері, яка має силу давати життя і забирати. Велика Матір у міфології — збірний, абстрактний фемінний образ, який часто пов'язаний зі стихіями землі (богиня Мокоша) і води (богині Марена, Дана).

Морська стихія у ліриці Гарасевича не має динамічного переходу від гармонії до хаосу та потойбіччя, вона апіорі є хаосом і потойбіччям, потребує крові й перебуває поза часом, пам'ятає людську історію від самого початку, бо старіша за людську історію.

Один із найповніших образів моря — у циклі «Чорноморські сонети» (Гарасевич, 1959, с. 21–23): «*Вже димний обрій зціпенів на камінь, // Рванувся вітер, сколихнув степами, // пролетів морем, збурич чорну хвилю, // і стадо чайок зляканих розквилів», «Червоне сонце, мов кривава рана, // пливе по морю, чашу крові хилиць // і золотить його бурхливу силу», «... хвиль холодне лоно», «І хвилі злі збиваються у грім, Криваве злото пожару колишуть...», «... злотом злопотіли хвилі».* Море — за обрієм, воно потойбічне і фемінне, прагне крові, єднається з сонцем і вогнем, є неблаганним і може забирати життя.

У міфології божества моря і вод представлені образами богинь Марени (або дволикої Марени-Морани) і Дани. Найімовірніше, культ Марени-Морани є давнішим — вона вважалася богинею моря і підземних вод. Навесні, коли скресала крига і починали з'являтися підземні води, прокидалася добра Марена, а пізньої осені або взимку вона ставала Мораною — богинею смерті. Така метаморфоза супроводжувалася шлюбними періодами у змії, які вважалися медіаторами і хтонічними посланцями богині.

Описуючи море як хаотичну фемінну істоту, Андрій Гарасевич, свідомо чи ні, апелює до образу Марени — море поета хаотичне, давнє і дволике. Воно народжує день, потребує крові й боротьби. Образ моря знаходить продовження у циклі «Над Чорним морем» (Гарасевич, 1959, с. 42–43): «*Прокидається обрій. Нурту-*

ють розбурхані хвилі. // Чорним оливом б'ють об червоний, народжений день», «А вода, мов смола, вічно чорна, густа та сувора, // І на пінних хребтах хтось пурпурову кров розілляв», «Тільки море козацьке не спить. Там вітри і хуртечі, // І у рокоці хвиль грає гомін стрілен і мечів».

У текстах «Гонта в Умані» й «Поворот» також можна простежити мотив жертвоприношення, яке спостерігає ліричний герой: «Там Гонта править суд на майдані, // де кров річками в озеро розлита» (Гарасевич, 1941, с. 8), «...І Дніпро // Кине в море роз'ятрену кров» (Гарасевич, 1959, с. 44). Боротьба за існування потребує жертвоприношення: воно відбувається у процесі єднання маскулінної стихії з фемінною, що супроводжується хаотичним процесом (буря, курава, гроза, пожежа) та битвою, тільки потім настає новий день чи весна, і життя продовжується. У Гарасевича боротьба за свободу — це космогонія, акт творення світу, який відбувається циклічно.

Так само ліричний герой Гарасевича спостерігає за жертвоприношенням землі чи воді або здійснює його. Велика Матір потребує крові: вона дає життя та свої дари (уявлення, що відповідає традиційному землеробському культу), але потребує крові, оборони і воїнів. Жертвоприношення стає запорукою продовження екзистенції, свободи.

В одному з найдовершеніших текстів Гарасевича — «Плач Єремії» — ліричний герой дає відповідь на найбільш болюче, екзистенційно жакливе питання Єремії: «Ще не раз бурем'ям новіє // Ненаситна, спрагла земля» (Гарасевич, 1959, с. 76), «У дротах, переллятих сонцем // За шумить електрична кров... // З-під землі грізні оборонці // Піднімуть важку короков» (Гарасевич, 1959, с. 78). Єремія не визнає прихід весни і продовження життя, бо війна відкрила «невгасиме пекло Землі» (Гарасевич, 1959, с. 74). Однак ліричний герой, відповідаючи йому, наголошує на циклічності природи, людського життя й історії (після зими завжди настає весна, після ночі — ранок, після смерті воскресіння), і наказує Єремії здолати жах екзистенції та прийняти боротьбу як єдиний шлях.

Твір здобув високі оцінки від критиків. Б. Кравців (Кравців, 1959, с. 120) зазначає, що у «Плачі Єремії» «молодий поет пробував знайти синтезу апокаліптичної воєнної і повоєнної доби, “невгасимого пекла землі”». Із своїм закінченням “Плачі Єремії” залишаються найсильнішим і тривалим досягненням у патріотичній ліриці Андрія Гарасевича, одним із найкращих творів цього роду в українській поезії 40-х років». М. Ільницький (Ільницький, 2009, с. 72)

звертає особливу увагу на цей текст, зокрема на контрольованість, довершеність і пластичність пейзажу, а також поліфонічність і напругу: «Поетична палітра Гарасевича постійно розширювалася, “оркестровка світу” збагачувалася звуковою поліфонічністю та живописною пластичністю, а головне — емоційною напругою. Один із основних мотивів останніх віршів поета — екзистенційний, тривога за майбутнє. Ці настрої особливо настирливо звучать у “Плачі Єремії”, спорідненому з повоєнною поезією лірикою “пражан” Олекси Стефановича (мотив Дива), Оксани Лятуринської (поема “Єроним”))».

Про циклічність і неперервність життя, здатність до відродження і неодмінність настання весни Гарасевич говорить і в тексті «Провесна» (Гарасевич, 1959, с. 109–110): «Ще вчора в білім мертвець застиг, // Тремтіли свічі і плакав сніг. // Сьогодні ліс вже гілляччя пружить // і сонця співом горять калюжі, // І ранок сивий, мов дим кадил, // Пливе з туманом воскреслих піль». А образ Марени у вірші набуває динамічності: «Ти чуєш? В річці тріщать леди! // Ти чуєш? В сплетах корон високих // Живуть-нуртують гарячі соки...»

Комплекс солярних образів (сонце, вогонь, золото) не менш важливий, ніж комплекс образів Великої Матері. У поетичному світі Андрія Гарасевича вони не можуть існувати одне без одного, адже їхнє єднання дає життя: «Прозорий день озолотив степи...» («Степова візія», Гарасевич, 1941, с. 5), «А дим — клубами підпирає обрій, // і раннє сонце пхає у гору» («Гайдамаки», Гарасевич, 1941, с. 6), «Ген-ген, у полі, серп женців блищить, // і золотіють соняшні покоси... // Земля плодюча в золоті лежить...» («Всміхнулася волошками», Гарасевич, 1941, с. 13), «Схилився день на золоті жита, // Упало сонце на Дніпрові пороги» («Перед бурею», Гарасевич, 1941, с. 14), «Червоне сонце, мов кривава рана // пливе по морю, чашу крові хилисть // і золотить його бурливу силу» («Чорноморські сонети», Гарасевич, 1941, с. 25). Найвиразніше цей еротичний мотив звучить в одному з небагатьох любовних віршів Гарасевича, «Весняні сонети»: «...Благословенна! // Вже спіє сонцем спліднене життя // в твоїх гарячих і блакитних венах» (Гарасевич, 1959, с. 29).

У поетичному просторі Гарасевича єднання стихій відбувається на самому помежів'ї (обріі, заграві тощо) або за межею світу живих. Прагнення дістатися межі, невпинний рух та боротьба і є життям: «О, дай нам жити бурею заграва, // дай спалахнути блискавками грому!» (Гарасевич, 1941, с. 46). Хаос, бурия, блискавки та грім, що вказують на покровителя воїнів Пе-

руна, ототожнюють процес битви з процесом творення світу. «Космогонія — модель для наслідування у будь-якій сфері: не лише тому, що Космос є ідеальним архетипом одночасно для всіх творчих ситуацій і для будь-якої творчості, але й тому, що Космос — це божественне творіння, він освячений у самій своїй структурі» (Еліаде, 2000, с. 37).

Маскулінна солярність сильніша за земну або морську стихію, оскільки відображує вічне, ідеальне та духовне, тоді як фемінні образи дають і забирають передусім матеріальне, тілесне. «...в апокаліптичному світі ми не можемо обмежити людину тільки до її двох природних елементів — землі й води; а в переході з одного рівня на інший символізм мусить перейти через випробування водою й вогнем... У поетичній символіці вогонь трохи вивищений над людським життям у цьому світі, а вода розташована трохи нижче. Одне слово, небеса, у значенні неба, яке містить у собі палаючі тіла сонця, місяця та зір, звичайно, ідентифікують з небесами апокаліптичного світу або розглядають як перехід до них... Вода, звичайно, належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу, або розчинення, що відбувається після звичайної смерті або зменшення неорганічного складника...» (Фрай, 1996, с. 120).

Духовне забезпечує покоління, історичну тяглість боротьби і постійне відродження. Солярні образи символізують сходження сонця, перемогу весни над зимою, а життя — над смертю, отже, вічність, неперервність життєвого й історичного циклу.

Вогонь у головах, в очах, в оселі — це образ душі. У міфології про це свідчать фольклорні пам'ятки, а також обрядовість, зокрема поховальна. Серед текстів Гарасевича цей образ має героїня вірша «Легенда про Собор Святого Миколая» (Гарасевич, 1959, с. 47–52), яка також викликає асоціації з богинею Мареною: серед «зими сліз і болю» вона молиться, а «в головах — вогонь святих», і її молитва пробуджує весну, яку супроводжує єднання весняних вод і сонця.

У вірші «За Гамсуном» (Гарасевич, 1959, с. 102–104) образ світла в домі повторюється кілька разів і залежить від подій у житті ліричного героя: «Із печі сипле огниками русими, // І з вікон дощовий невгавний спів». Образ дому, що в трипільській культурі ототожнювався з тілом людини (про що свідчать обряди спалення домівок при переселенні племен, а також пам'ятки родильної й поховальної обрядовості), у тексті також ототожнюється з тілом. Наповненість вогнем символізує душу, яка у ге-

роїв поступово згасає, як і вікна в їхній оселі: «І хтось прозора та нечутно стелиться, // Мов згаслої лампади білий дим. // Та це не дим. Під вигнутими бровами // Я пізнаю глибину твоїх очей...», «Прибігла ти і мовчки тут спинилася, // Дивилась в вікна темні та німі...»

Герої, що несуть у собі світло та вогонь у хаотичний простір смерті, описані у вірші «Крути» (Гарасевич, 1959, с. 38): «А в їх очах вогнистих та завзятих // горів святий, благословенний гнів [...] Ішли, де більшість сніжанних полів, // де смерть взялася з вітром танцювати». Образ зими, який у міфології пов'язаний із вмиранням, підкреслює тимчасовість поразки і циклічність боротьби.

Нечастотним, але художньо сильним у поетичному доробку Гарасевича є образ Світового Дерева, або Дерева Життя, Роду. Найбільш яскравий, змістовно насичений і динамічний образ Світового Дерева у вірші «Дуб» (Гарасевич, 1959, с. 111), який є одним із останніх у творчості поета. «В скалистий беріг мертвої ріки // Самотній дуб вп'явив залізні кігті...» — образ стержня, основи світу й життя, яке тримається на скелі й невтомно бореться за своє існування. Трирівневість дерева знаменує єдність світу земного, підземного і небесного: «А він — грізний, розхристаний титан, // В короні — місяць, в коренях — залізо...» Світове Дерево вистаює і бореться за життя попри все: «Уже тріщать могутні конарі, // І корені хитаються дебели. // Вже над хребтами гір — дими. // Деревам — жах, а скелям це байдуже. // А дуб струною гордою дзвенить, // і до борні залізні м'язи пружить».

Цей образ є надзвичайно популярний не лише в традиційно-побутових культурах народів світу, а й у давніх космогонічних уявленнях, містицизмі та світових релігіях, де Дерево Життя символізує широкий аспект реалій буття — від структури самого Всесвіту, родової спільноти (дерево роду) до людини (дерево добра і зла). До того ж, Дерево Життя виступає своєрідним містком поміж землею і небом, вісью світу, сферами людей і богів, матерією і духом» (Пошивайло, 2006).

Гарасевич осмислює екзистенційну сутність цього образу — образу Дерева, що є віссю світу, яке зродилося серед моря на священному камені, й навколо нього утворився Вірий, а на ньому сидять душі, що приходять у світ живих, аби через якийсь час повернутися (Войтович, 2006).

У більшості текстів Гарасевича є міфологічні образи медіаторів — це кінь, птах або змія. Вони є провідниками між світом живих і потойбіччям та забезпечують символічну непе-

рервність зв'язку між тими, хто боровся в давні часи, і наступниками. Наприклад, у віршах «Степова візія» (Гарасевич, 1941, с. 5) і «Гайдамаки» (Гарасевич, 1941, с. 6) це образ коня, який везе на собі мертвого воїна зі стиснутим у руці мечем.

Висновки. Міфологеми у творчості Андрія Гарасевича реалізовані не лише на художньо-концептуальному рівні (тобто навколо них формується текст, вони перебувають у сильних позиціях в тексті й часто є центральними у формуванні художньої образності твору), а й на світоглядному і ціннісному. На світоглядному рівні міфологія допомагає автору осмислити історичні процеси, життя, глобальні екзистенційні проблеми. На ціннісному — міфологеми є ключами до базових людських цінностей, як-от свобода чи життя, — цінностей, які необхідно обстоювати, тому вони зумовлюють боротьбу.

Отже, у ліриці Андрія Гарасевича можна виокремити:

- комплекс образів Великої Матері;
- комплекс солярних образів;
- комплекс образів Світового Дерева;

— комплекс космогонічних сюжетів (де взаємодіють маскуліні та фемінні стихії).

Ці сюжети й образи зосереджують у собі онтологічне, екзистенційне, аксіологічне знання, апелюють до колективного несвідомого і навіть є частиною віри як особистого прагнення автора до ідеалу. За допомогою автентичної міфології Андрій Гарасевич вибудовує свій художній світ (як і більшість ліриків Празької школи): «Глибоко вріс в ідеалістичну філософію міфологічний спосіб моделювання світу, де на першому місці — символіка міфа як вияв трансцендентності, абсолюту, уособлення безпосереднього значення й образу» (Астаф'єв, 2000, с. 24).

Якщо звернутися до класифікації Н. Фрая, то художній світ Гарасевича чітко підпадає під апокаліптичну модель (на протигагу демонічній). Його ліричний герой приймає природу хаосу, бо для нього хаос є процесом творення життя. Він приймає перманентний стан боротьби, яка в його розумінні і є життям. На його думку, світ не може бути створений лише раз й існувати в гармонії, а переживає постійне творення, як і природа / людина / нація / держава.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі. Київ: Наукова думка, 2000. 269 с.
2. Войтович В. Антологія українського міфу. Т. 1–3. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006.
3. Гарасевич А. До вершин: зібрані поезії. Нью-Йорк: Пластове видавництво «Молоде життя», 1959. 126 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/poeziya/2142-garasevich-a-do-vershin-zibrani-poeziyi>
4. Гарасевич А. Сонети. Прага: Книгозбірня «Пробоем», 1941. 16 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/poeziya/garasevych-a-sonety>
5. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947). Мюнхен: В-во «Академія», 1948. 30 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/derzhavyn-v-try-roky-literaturnogo-zhyttya-na-emigracziyi-1945-1947>
6. Еко У. Відкритий твір. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 1996. С. 408–417.
7. Еліаде М. Трактат з історії релігій. Київ: Дух і Літера, 2016. 520 с.
8. Ільницький М. Поети Празької Школи: Срібні сурми: Київ: Смолоскип, 2009. 916 с.
9. Кравців Б. Андрій Гарасевич і його поезія. *Гарасевич А. До вершин*. Пластове видавництво «Молоде життя», 1959. С. 117–122.
10. Пошивайло І. Символізм народної культури українців: Дерево Життя. *Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»*. 2006. URL: <https://old.honchar.org.ua/p/symvolizm-narodnoji-kultury-ukrajintsiv-derevo-zhyttya/>
11. Фрай Н. Архетипний аналіз: Теорія мітів. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 109–135.
12. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2021. 552 с.
13. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи, 2003. 326 с.
14. Юнг К. Г. (2018). Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
15. Frazer J.G. *The Golden Bough*. London, 1923.
16. Frye N. *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton University Press. Princeton and Oxford, 2000

REFERENCES

1. Astafiev, O. (2000). *Obraz i znak: Ukrainska emihrantska poeziia u strukturno-semiotychnii perspektyvi*. Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Derzhavyn, V. (1948). *Try roky literaturnoho zhyttia na emihratsii (1945–1947)*. Akademiia [in Ukrainian].
3. Eko, U. (1996). Vidkrytyi tvir. In Zubrytska, M. (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 408–417), Litopys (original work published 1962)
4. Eliade, M. (2016). *Traktat z istorii relihii*. Dukh i litera [in Ukrainian].
5. Jung, C. G. (2018). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. Astroliabiia [in Ukrainian].
6. Foukault, M. (2003). *Arkheolohiia znannia*. Osnovy [in Ukrainian].
7. Frazer, J. G. (1923). *The Golden Bough*. London [in English].
8. Freud, S. (2021). *Vstup do psykhoanalizu. Novi vysnovky*. Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].
9. Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton University Press. Princeton and Oxford [in English].
10. Frye, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: Teoriia mitiv. In Zubrytska, M. (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 109–135), Litopys [in Ukrainian].
11. Harasevych, A. (1959). *Do vershyn: zibrani poezii*. Plastove vydavnytstvo «Molode zhyttia» [in Ukrainian].
12. Harasevych, A. (1941). *Sonety*. Knyhozbirnia “Proboiem” [in Ukrainian].
13. Ilnytskyi, M. (2009). *Poety Prazkoi Shkoly: Sribni surmy*. Smoloskyp [in Ukrainian].
14. Kravtsiv, B. (1959). Andrii Harasevych i yoho poeziia. In Harasevych, A. *Do vershyn* (pp. 117–122), Plastove vydavnytstvo «Molode zhyttia» [in Ukrainian].
15. Poshyvailo, I. (2006). Symvolizm narodnoi kultury ukrainsiv: Derevo Zhyttia. *The National Center of Folk Culture “Ivan Honchar Museum”* [in Ukrainian].
<https://old.honchar.org.ua/p/symvolizm-narodnoji-kultury-ukrajintsiv-derevo-zhyttya>
16. Voitovych, V. (2006). *Antolohiia ukrainskoho mifu. Vol. 1–3*. Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].

Valeriia Kolodii,

Taras Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0003-1065-5353

e-mail: walerie16@gmail.com

ANCIENT UKRAINIAN MYTHOLOGY IN ANDRII HARASEVYCH'S LYRICS

Andrii Harasevych in his lyrics implicitly actualizes old Ukrainian mythological images and plots which became fundamental in his fictional world. Early poems of the author contain a great number of authentic Ukrainian mythological images and plots. Almost every poem of cycles “The Steppe vision” and “Sonnets” has mythologemes in strong position, which refer to specific images of the collective unconscious. The mature lyrics of Andrii Harasevych, which includes the poems of the cycles “Old Prague”, “Loneliness” and “The Challenge”, contains less mythologemes, but they are more complicated, versatile and full of existential tension.

The poet interprets the images of the Great Mother, the Tree of Life, complex of solar images and cosmogonic plots at conceptual, worldview and axiological levels. The author understands the nature of chaos and accepts it: chaotic process means life creation and continuing. Nature / world / nation / state / human experiences a constant, cyclic creation accompanied by choice, struggle, sacrifice and responsibility.

All the books of Andrii Harasevych's poems are analysed: “Sonnets” (1941) and “To the Peaks” (1959). These books contain all the author's poetic cycles — “The Steppe Vision”, “Sonnets”, “Old Prague”, “Loneliness” and “The Challenge”.

All the mythologemes were distinguished. Almost every mythologeme stands in strong position and is repeated in several texts of the author. Certain groups of mythologemes form complexes of plots and images of old Ukrainian mythology. They are illustrated by the most revealing fragments of the author's texts and analyzed within the model of his artistic world.

The research can be used for deepening of interpretation of Andrii Harasevych's poems and

for development of mythocritical method of text analysis through the prism of authentic, national mythology as a powerful source of traditional plots and images in national literatures.

Key words: *the Prague school, mythological plots and images, old Ukrainian mythology, mythocritical analysis.*

Стаття надійшла до редакції 17.10.2022.

Прийнято до друку 30.01.2023.

Кубг.edu.ua

Левицька Оксана,

Українська академія друкарства (Львів, Україна);
Національний університет «Львівська політехніка» (Львів, Україна)

ORCID iD 0000-0002-5033-4661
e-mail: oksana_levytska@ukr.net

МИТЕЦЬ І МИСТЕЦТВО В ДОБУ ІСТОРИЧНИХ КАТАКЛІЗМІВ: РОМАН КАТЕРИНИ ЛЕБЕДЕВОЇ «22. МІСТИЧНИЙ ВИПАДОК НА ВОЗНЕСЕНЬСЬКОМУ УЗВОЗІ У КИЄВІ»

Стаття присвячена дослідженню проблеми митця та мистецтва в кульмінаційні періоди української історії. На матеріалі роману Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесеньському узвозі у Києві» (2020) проаналізовано мистецький контекст революційних та воєнних подій 1917–1922 рр. в Україні, виокремлено проблему мистецтва в переломні історичні моменти. Метою дослідження є аналіз авторських стратегій зображення реакції різних мистецьких середовищ на глобальні зміни, що відбуваються в мистецькій сфері в часи воєнних дій. На прикладі роману виявлено, як впливають кризові історичні періоди, як-от війна, окупація, голод, боротьба за владу, революції тощо, на характер мистецької творчості, особисті риси характеру, поведінкові моделі передусім представників творчих професій. В аналізі роману акцентовано на проблемах формування національної ідентичності та її вияві в мистецьких роботах, еволюції національного усвідомлення, яка відбувається з митцями в добу становлення молодого Української держави та буремних подій втрати державності.

Методологічною основою дослідження є інтермедіальні студії, які дають змогу через мистецькі інтеракції, зокрема образотворчого мистецтва, графіки, театрального мистецтва й літератури, увиразнити проблему митця в епоху переломних історичних моментів. У статті простежено, як романістка зображає зміни в середовищі новоствореної Української академії мистецтв у часи становлення Української Народної Республіки, громадянської війни, під впливом Радянської влади тощо, а на прикладах Георгія Нарбута, Михайла Бойчука, студентів академії демонструє трансформації творчості, спричинені зовнішніми чинниками. Важливим аспектом мистецьких реакцій на переломні історичні події є реформа театру, показана в романі Лебедевої на прикладі сценічних постановок Леся Курбаса.

Ключові слова: *Леся Лозовський, митець, мистецтво, інтермедіальність, історичний роман, белетризована біографія.*

Роман мистецтвознавиці й журналістки Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесеньському узвозі у Києві», написаний у грудні 2012 — лютому 2014 р., побачив світ у Видавництві Олександра Савчука 2020 р. Час створення роману припадає на період, що передував російсько-українській війні, та й сам роман вийшов до повномасштабного вторгнення. Проте в тексті виразно прочитуються паралелі революції та тодішньої радянсько-української війни з подіями, які переживаємо сьогодні. Лебедева пропонує своєму реципієнтові читати історію через мистецтво, осмислити буремний час революцій та воєн кризь погляд поетів, художників, театралів та інших представників мистецького середовища Києва 1917–1922 рр. Д. Горбачов у відгуку на роман К. Лебедевої зауважує, що авторка створює опуклу панораму

мистецького життя міста, демонструє все культурне багатство України часів, коли «Київ був рівнозначний Парижу» і в ньому динамічно розвивалася література, живопис, сценографія, театр та інші галузі (Лебедева, 2020, с. 8). «Авторка не обминула жодного великого митця з тих, що тоді жили й працювали в Україні», — зазначає дослідник, — «а вони митці світового значення» (Там само). Тож у романі ми бачимо, як формувалися особистості творчих людей в добу великих катаклізмів, революційних переворотів, зміни влади, воєн та окупаційних режимів; створення нової Української держави, її втрата; формування української ідентичності та її вияв через мистецькі твори; життя студента новоствореної академії мистецтв Леся Лозовського, його учителів Георгія Нарбута, Михайла Бойчука й усього середовища Української

академії мистецтв, Василя Кричевського, Тиміша Бойчука, Олександра Мурашка, Олександрі Екстер, а також й інших їхніх учнів; режисерів та сценографів Леся Курбаса, Вадима Мелера, Анатолія Петрицького, поетів Михайля Семенка, Павла Тичини та ін.

Метою дослідження є аналіз літературних стратегій зображення переломних суспільно-політичних подій та реакції різних мистецьких середовищ на глобальні потрясіння, що відбуваються в мистецькій сфері в час бурхливих політичних змін; опрацювання проблеми митця й мистецтва в умах революцій і воєн. Методологія дослідження побудована на інтермедіальних студіях, які завдяки міждисциплінарності, вивченню мистецьких інтеракцій, зокрема образотворчого мистецтва, графіки, театрального мистецтва й літератури, дають змогу увиразнити проблему митця в умовах переломних історичних моментів.

Роман К. Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві» досі не був об'єктом окремих наукових досліджень, окрім поодиноких рецензій та номінування на Шевченківську премію 2021 року, і не мав достатньої уваги. Проте рідкісність жанру белетризованих біографій, майже відсутність в українській літературі біографічних романів про художників, а також багатий мистецтвознавчий матеріал, широка проблематика, інтертекстуальність та інтермедіальність оповіді дають підґрунтя для літературознавчих і мистецтвознавчих досліджень цього твору. Аналіз проблеми митця та мистецтва в кульмінаційний період української історії на матеріалі цього роману є першою спробою наукового дискурсу про останній.

У романі акцентовано на становленні мистецького середовища й ролі дівців різних галузей культури й мистецтва у творенні держави та її візуального образу. Авторка виводить на перший план саме митців, а не політичні фігури, які хоча й визначали політичний керунок держави, проте змінювалися дуже швидко і їхні постаті не дають заглиблення в події того часу, не демонструють виразної культурної політики, розуміння справжньої самобутності українського народу, що в умовах бездержавності зберіг давню й багату культуру. Вивчення культури минулого, рефлексії на події теперішнього та візія майбутнього подані в романі крізь погляд представників штуки, позаяк роман Лебедевої передусім історико-мистецький за своїм жанровим різновидом.

Роман «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві» проблематизує формування мистецької освіти в добу хаосу, револю-

ційних зривів і воєнного стану: через приватні історії та суспільні процеси Лебедева простежує, як спиналась новостворена Українська академія мистецтв в роки зміни влади, бомбардувань, стрілянини, пожеж, голоду й холоду, відсутності грошей та матеріалів для навчання й творчості, а згодом і приміщень. Як митці виявляли свої особистісні риси в буремні часи, яку еволюцію пройшли за ті кілька років і який вплив це мало на формування державних ідей, національної ідентичності, українського бренду.

Мистецьке середовище може протистояти загальному хаосу й розрусі — показує нам романістка, описуючи, як в атмосфері деморалізації, занепаду, що їх сіяли більшовики, виникає острівець надії і спокою під час відкриття Академії мистецтв наприкінці 1917 р.: «... всього прийшло близько 500 гостей. І всі вони насолоджувалися атмосферою, позбавленою ажіотажу й палких дискусій, оздобленою акордами хороших світлих слів, чарівною музикою, артистичним співом. І це все — на тлі святково прибраних кімнат. Було приємно, що розмови точилися не про чергу за хлібом та гасом, не про кулемети Криленка та наміри всіляких тимчасових урядів. У людей спочивала душа, хоч на кілька годин поверталось їхнє справжнє обличчя, зникали з очей тривожні вогники ляку, а з уст — крива саркастична посмішка. І коли часом в око впадала постать вартового-матроса, що ніби скам'янілий стояв у кутку, стиснувши рушницю, — думка на мить поверталась із цього вечора казки і сну до реальності» (Лебедева, 2020, с. 15).

Польсько-американська літературознавиця Ева Томпсон у книжці «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм» зауважує, що «головну роль у формуванні національної ідентичності відігравали війни, незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою» (Томпсон, 2008, с. 43–44). Проблему створення національної ідентичності митців у київському середовищі після розпаду Російської імперії та в час становлення української нації, спроби відновити державність можна назвати однією із ключових в романі Лебедевої. На прикладі зображення життя протагоніста роману, студента Леся Лозовського, бачимо еволюцію митця, в юнацтві сформованого в російському мистецькому середовищі московського Строганівського художнього училища. На перших порах він неодмінно наголошував, що має «благородне происхождение» (Лебедева, 2020, с. 11), «вперто називався Александером» і «з виразом огиди на обличчі малював українські традиційні візерунки» (Лебедева, 2020, с. 22). Представ-

ляючи свого протагоніста у листопаді 1919 р., коли той вступав до щойно створеної Української академії мистецтв, авторка характеризує його як схильного «до помітних особистостей політичної орбіти», який навіть «задумав намалювати портрет Леніна» (Лебедева, 2020, с. 11). Протягом років навчання в майстернях професорів академії Василя Кричевського, Георгія Нарбута, Михайла Бойчука і Вадима Меллера юний талановитий графік проходить складний, проте природний етап еволюції, переосмислення власної ідентичності, української культури і ролі митця у суспільних рухах. «... Если бы не война, лучше бы я остался в Москве», — міркує на початку твору Лозовський, змушений повернутися до Києва, утікаючи, як і багато інших в той час, від громадянської війни, що ширилася Росією (Лебедева, 2020, с. 13). Авторка акцентує питання української ідентичності й на прикладах інших персоналій роману, зокрема Георгія Нарбута, Леся Курбаса, Михайла Бойчука, у наративі яких питання ідентичності є глибинними й сутнісними.

Романістка виводить на передній план роль митця у творенні держави, зосереджуючи увагу на діяльності й почуваннях митців у той чи інший період розвитку подій в місті й країні, їхню реакцію на запити влади й суспільства, рецепцію мистецьких тенденцій у світі й суспільних, політичних та ідеологічних чинників. Лебедева показує національне піднесення часів УНР, заснування академії, описує захоплену роботу Нарбута над державними символами УНР: Великим гербом України, грошовими знаками, українською абеткою. Це процес творчості й дослідження української історії, козацтва, Давньої Русі, виховання спостережливості у своїх учнів, уваги до історії та власної національної ідентичності. На прикладі художників прочитується важливість тягlosti національних традицій для формування молодого людини і молодого держави. Промовистим є епізод в романі, коли на початку 1918 р., «попри катастрофічну ситуацію в місті та постійну стрілянину, Нарбут вирішив повести своїх учнів у Лавру — роздивлятися старовину», адже митець добре знав, «яку вагу і значення має старовина для сучасного національного життя» (Лебедева, 2020, с. 32).

У книжці «За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини» Віра Агеєва говорить про осмислення переломних подій в історії та культурі крізь призму мистецтва. Апелюючи до роману В. Домонтовича «Без ґрунту», дослідниця згадує позицію Степана Линника, героя «полярно протилежного» за художніми принципами до Георгія Нарбута: «Катастрофічний злам епох, твердить

один з його героїв (Линник. — О. Л.), “пересуває всесвіт на тисячоліття вперед або назад”» (Агеєва, 2021, с. 175). Як бачимо, тема художника в час великих зрушень української історії цікавила ще В. Домонтовича (детальніше див. про це у (Гірняк, 2020)), а вплив тектонічних зрушень на творчість митців і розвиток у мистецтві втілює один із його героїв: «Неоформлене, початки, хаос!.. Хаос побуту, особи, мистецтва, — такий був Линник. Такою ж була й його мистецька творчість. Він не шукав для себе попередників, на яких би він міг спертися, як Ю. Нарбут; він шукав посередників, яких би він міг знищити. Мистецтво світу, висадженого в повітря вибухом несподіваної катастрофи, — ось ґатунок мистецтва, що його визнавав і стверджував Степан Линник» (Домонтович, 1989, с. 343–344).

Романний сюжет К. Лебедевої засвідчує, що яка б влада не захоплювала Київ, митці завжди були поставлені на службу її утвердження. Ми спостерігаємо, як змінюється роль художників із приходом Червоної армії, зокрема «бендженою весною» 1918 р., коли Київ захопили більшовики, «звільнивши» від «контрреволюційних банд» і влаштувавши святкування Дня Червоної армії. «Переможність Червоної Армії мала бути виражена засобами мистецтва, — читаємо в романі, — тож працювала над цим завданням велика кількість художників та їхніх учнів. До роботи були залучені ще скульптори, архітектори, артисти театрів, музиканти і поети, письменники [...]. Художники щиро перетворювали місто в нечуване та неповторне карнавальне видовище...» (Лебедева, 2020, с. 91). Митцям окупованої столиці доводиться спостерігати, як радянська влада нівелює роботу малярів, стирає виразний стиль бойчукістів та інших служителів мистецтва, перетворюючи їх на ремісників, що мали вдосталь фарби, державних замовлень, грошей та їжі, але не мали власного творчого обличчя. Їхні наглядачі без мистецької освіти вказували художникам потреби народних мас та правлячої ідеології: «людина з револьвером за поясом», комісар, а не художник, вимагає від бойчукістів «більшої природності, життєвості» (Лебедева, 2020, с. 158), при цьому він сам не розуміє, як це втілити. У радянському Києві «художники мають показати в кольорах, хто може і має виконати свій громадянський обов’язок у цей важкий час», звичайно, під наглядом ЧК (Лебедева, 2020, с. 109). Мистецтво вже не справа обраних, воно належить народу. Кожен, казали більшовицькі ідеологи, може прийти і малювати на благо народу. Та й самих представників останнього доводилося зображати повсякчас:

«Справді, кого тільки не доводиться виводити пензлем! — погоджується Лозовський. — Від малого до великого — усе населення зі зброєю. Ось можна впізнати навіть категорії киян: господар бакалійного магазину, підрядник, професор, прикажчик, аптекар... — І навіть домогосподарки, кондукторки, машиністки та прачки...» (Лебедева, 2020, с. 109).

Знецінення мистецтва за радянської влади тих років було повсюдне. Авторка наводить промовистий приклад: «У хаті, де господарі спали разом з телятами, може опинитися, наприклад, невеликий рояль, і мужицькі дітлахи кулаками тарабаняють по клавішах. Цей рояль виміняно на десять мішків усіляких продуктів» (Лебедева, 2020, с. 142).

Радянська влада вже в перші місяці перетворила митця на ремісника та інструмент пропаганди нової ідеологічної системи — найкращі художники малювали велетенські ілюстрації для промивання мізків дітей, плакати для «всеобуча», розмальовували пропагандистськими гаслами агітпотяги й агітпароплави. Основні замовлення митцям — плакати з агітаційними гаслами та пропагандою ідей: «Художники активно пишуть плакати: знищують на них бацил, мікробів та інших живих організмів, що навіть складно уявити простому обивателю; наставляють, як дотримуватися гігієни, — справжній прогрес людства; і врешті, нехай знають усі — культура людини залежить від кількості мила, що його використовує людина. Дістається від юних митців й алкоголікам. На одному плакаті Оксана Павленко зобразила двох п'яниць. Уся їхня душа — у пляшці з горілкою. [...] Найбільш вдалі оригінальні плакати відтворюють у сотнях, тисячах примірників та розповсюджують по всіх кутах та на всіх просторах громадянської війни» (Лебедева, 2020, с. 98).

Арткритикиня Анна Калугер у рецензії на текст Лебедевої зазначає: «Про цей роман хотілося б спробувати думати як про реставрацію портрета художника через політичну історію чи через підхід соціальної історії мистецтва. До цього підштовхують як специфіка акцентування на описових деталях, які стосувалися скоріше повсякденної історії Києва, так і систематичні підказки від авторки про те, що політична реальність завжди визначає реальність мистецьку. Біографія художника тут — пасивна територія, що напряму залежить від політичних подій, а художні й особистісні перипетії — лише похідні від перебігу політичної історії. Мистецтво в таких умовах не можна розглядати інакше, ніж як елемент історії державотворення, що значно зменшує радіус його впливу» (Калугер, 2021).

Від часів античних греків театральна сцена є нервом суспільства. І сьогодні ми бачимо, як театр одним із перших реагує на події теперішньої російсько-української війни. Виразним акцентом ролі митця в часі глобальних катаклізмів революції та громадянської війни в романі Лебедевої є творчість геніального режисера Леся Курбаса. Один із принципів театального мистецтва останнього — керуватися не літературною цінністю творів при виборі сценічного репертуару, а його актуальністю. Авторка роману простежила драматургічний контекст постановок Леся Курбаса від 1919 р., коли Лозовський ще не був знайомий з культовим режисером, і до останньої вистави, яку відвідав студент. Читач бачить постановки Курбаса крізь множинну оптику: пояснення режисера, рецепцію критики, дискусії зі сценографами, а також через погляди глядачів у залі. Така багатовекторна оптика розширює читацьке сприйняття театральних творів, які описує романістка.

Ключові вистави Курбаса в ці роки — перші на українській сцені постановки «Гайдамаків» Тараса Шевченка та «Макбета» Вільяма Шекспіра, представлені навесні й улітку 1920 р., співзвучні духу й настроям того часу. Обидві йшли з успіхом, обидві революційні за своїм духом. Вербалізований опис театральної постановки «Гайдамаків» дає відчуття глядацької рецепції і накладає її на загальний воєнний хаос і загострінені відчуття: «Сцена шестя до царя з петицією, іконами та хоругвами поставлена грандіозно. Величезні тіні демонстрантів створювали враження безкінечності процесії, відображаючись на кулісних екранах блідо-блакитного кольору. Статистів було не більше тридцяти, але, повільно рухаючись із глибини сцени на публіку, вони, наближаючись, збільшувалися у розмірах, відбувалася гра тінями. Режисер майстерно спланував сцену — виникало відчуття безкінечності людського потоку: люди виходили з бічних вулиць та ніби спускалися зверху. Раптом — різкий оклик офіцера, передні ряди зупинялися, задні дивувалися та тіснили передні. Клацали затвори рушниць, лунала команда: “Вогонь!” В оркестрі звучав залп, перші два ряди людей з іконами, хоругвами та портретом царя похитнулися, багато хто падав, ніби відколовшись від цієї монолітної маси — здивованої, наляканої, але розлюченої. Сколихнулося безліч тіней — і чітким організованим режисерським малюнком виник хаос... Враження було неймовірним, глядачі довго не могли отямитися від цього глибоко драматичного, але аж такого образного режисерського рішення. Глядачі зустрічалися з учасниками демонстрації очі в очі — натовп розстрілювали ніби із зали,

це загостило драматизм ситуації» (Лебедева, 2020, с. 154–155).

Валеріян Ревуцький, дослідник театральної діяльності Курбаса, зауважує, що, незважаючи на те, що об'єкт вистави становили криваві події Коліївщини, Курбас унікав «натуралістичного зображення жорстоких катувань, страхіть і тортур. Глядачі не бачили, як конфедерати били Лейбу чи катували Титаря. Глядачі дома любували ці події, чуючи їхні збуджені голоси або спостерігаючи їх через реагування міміки в кожного члена хору...» (Ревуцький, 1989, с. 31).

Ще сильніший ефект справляла постановка Шекспірового «Макбета» улітку 1920 р. в «Кийдрамте». «Постановка шекспірівської трагедії в умовах розрухи буде революційним актом, демонстрацією нашої творчої потенції, наших мистецьких прагнень. Не забувайте, що це буде перша в історії українського театру постановка шекспірівської п'єси. Задля такої мети можна і поголодувати, і напружити всі свої сили!» — читаємо у виступі Курбаса на зборах театру про постановку шекспірової трагедії (Курбас, 2022, с. 560). У романі акцентовано, що Курбас вибрав цю драму метафорою часу: «У перші пореволюційні роки цей шекспірівський сюжет буквально витав у повітрі: доти заборонена тема царевбивства особливо пасувала революції й ранньому радянському періоду, її виразно антимонархічний характер і жорстокість ніби задумані для тієї доби». Він сам втілює образ Макбета на сцені — зіграв сильну, вольову людину, доблесного воїна, що вперто йде до заповітної мети, але якого засліпила жага влади і перетворила на кровожерливого тирана: «Образ прадавнього шукача влади, водночас і нещадно жорстокого, і внутрішньо невпевненого, набув у трактуванні Леся Курбаса характеру, знаного людині двадцятих років», — зазначає Лебедева (Лебедева, 2020, с. 171–172). Для Курбаса ця постановка була настільки важливою, що заради неї він міг голодувати і працювати понад сили: це ж бо перша в історії українського театру постановка п'єси англійського драматурга, і Курбасові було важливо проголосити про роль митців в революційну добу; «... ми, актори, усі свої духовні й фізичні сили мусимо скерувати на те, аби довести, що ми не обивателі, не ремісники від мистецтва, а революційні актори, і довести це не словами, а ділом — своєю творчістю. Мовляв, граючи компромісний репертуар, ми робимо крок назад, але лише для того, щоб розігнатися і якомога швидше зробити два кроки вперед. Ми не просто ставимо трагедію Шекспіра. Ми, користуючись високохудожнім твором англійського класика, створюємо виставу, співзвучну

нашим дням. Засобами театру боре́мося проти тиранів, проти владолюбства, проти претендентів на престол. Усі ці денікіни та врангелі тягнуться до влади й ціною крові народу хочуть її здобути. Своєю виставою ми мусимо викликати асоціації із сьогоднішніми подіями, викликати думки, потрібні сучасності», — читаємо в романі (Лебедева, 2020, с. 170).

В. Ревуцький зазначає, що Курбас протиставляв дві сценічні системи — театр вияву і театр впливу. Перший «пропонував глядачеві замкнену в собі самій, незалежну від глядача систему», зосереджену на змісті п'єси, де глядач є пасивним спостерігачем подій, а театр впливу «покликаний активно втручатися в життя, впливати не лише на емоції, а й на свідомість глядача цілою системою спеціально розроблених мистецьких засобів». «Ідея революційного театру має бути пов'язана з масами, театр має бути культурно-суспільною організацією, соціально-активною, має втручатися в життя. І Курбас обстоював театр впливу» (Ревуцький, 1989, с. 35). Ці положення суголосні теорії епічного театру Бертольта Брехта, яка в ці ж роки ширилася в європейських театрах. В романі «22» бачимо, що авторці важливо було підсвітити рамповим світлом ключові постаті мистецького життя того часу, зокрема Курбаса як беззаперечного реформатора в мистецтві драматургії й театру та революціонера у впливі театральних постановок на громадськість.

У вуста Курбаса романістка вкладає важливі суспільно значущі слова, адресовані його юному, тоді ще скептичному, байдужому до державницьких питань тезці, якого «вабило мистецтво та кохання», а «зміни влади стали не більше ніж декорацією» (Лебедева, 2020, с. 100). Це слова про проблему вибору між особистим та державним — ключовий конфлікт світової драматургії протягом тисячоліть, так добре знаний драматургові. «Якби в тебе був вибір — особисте щастя чи щастя країни, що б ти обрав?» — запитує Курбас. «Країни», — відповів «зовсім не безнадійний» художник. — «Тому що мистецтво можливе тільки там, де є народ». «Ніхто навіть не думає про батьківщину, поки не починається війна чи революція...» — підсумовує свої міркування Курбас (Лебедева, 2020, с. 100).

К. Лебедева як мистецтвознавиця й романістка надає перевагу олітературненню образотворчих видів мистецтва, аналізу митців із середовища малярства, графіки і сценографії, виразно змалювавши також театральне мистецтво, тоді як художня література потрапляє в дискусивне поле роману про митців принагідно, спорадично; літературу увиразнено лише окремими штрихами, пов'язаними з посталями

авангардного реформатора Михайля Семенка, а також Павла Тичини, позаяк Лесь Лозовський ілюстрував видання їхніх поетичних збірок. Попри епізодичність літературного життя й реакцій поетів на події 1917–1922 рр., у романі простежуємо болісне сприйняття революційного й воєнного Києва, бачимо зміну настроїв у поетів, зокрема М. Семенка, П. Тичини, Гео Шкурупія, пошуки «нового логоса», реформу поетичної мови й образності під впливом карколомних поворотів історії. Семенків «революційний футуризм» творить літературний контекст роману, розширюючи проблему мистецької реакції на революційні події. Можемо інтертекстуально простежити це на прикладі його «Маніфесту» (Марш) із «ревфутпоєми» «Тов. Сонце» (1919), над «оздобленням» якої 1922 р. працював Лозовський.

Розносить буря всесвітній пожар.
Хитаються будови, корчиться світ.
Там, де пройшли, вже немає хмар,
І сходять червоні зорі над сутінками віт.
І блисне сліпуче сонце,
і запалають міста і села,
І зворухнуться серця одверті у золотому огні.
Приходьте до нас, у кого обличчя веселі,
Хто життя не шкодує у червоній борні!
Темні сили рідіють. Заженем їх у нори!
Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг!
Хай покриють всю землю червоні прапори —
Лише той веселий, хто світ переміг!
(Семенко, 1931, с. 155).

Напружена атмосфера роману Лебедевої відтворює драматичний характер подій того часу, вразливість митців перед жорстокістю, смертями, насильством, голодом. Зовнішній примус породжує внутрішню агресивність, схильність до насилля, неконтрольовані емоції, візії, і врешті приносить акти насилля у приватне життя митців, їхні поведінкові моделі. З розділу в розділ спостерігаємо, як підсвідоме прагнення насильства заповнює Лозовського, спершу у думках, снах, фантазіях, візіях, а згодом і в реальних діях, які скоює щодо коханої Лізи Піскорської у найінтимніші моменти близькості.

Романістка осмислює проблему єднання митців як спробу протиставлення розгубленості та зневіри, що опанували столицю в буремні роки. «Навіщо я приїхав до Києва? [...] Оточення робить мене брутальним. Спільнота викликає гримаси. Бігти звідси! Бігти з Києва! До живих людей, до витончених інтелігентів, що живуть сьогодні, дихають сьогоднішнім, сучасні нерви рвуть», — говорить Семенко на початку 1921 р. У безумі агресії й хаосу того часу авторка показує, як митці шукали форми та способи для єд-

ності й взаємопідтримки, гуртувалися і товаришували не лише за творчими зацікавленнями, але й щоб вижити. Зокрема, 1920 р. в умовах радянської окупації Г. Нарбут із Лесем Курбасом створили «художню родину», «між членами якої мала обов'язково панувати злагода та мала існувати психологічна допомога одне одному». Членами цієї особливої «художньої родини» були головний герой Лесь Лозовський, а також інші графіки Марко Кірнарський, Роберт Лісовський, мистецтвознавець Федір Ернст та Юхим Михайлов, історик Вадим Модзалевський, поети Павло Тичина й Микола Зеров. Ця елітна, конспіративна, ритуальна форма співучасті прагла «бодай в ігровій формі об'єднати людей для служіння мистецтву», проте й вона зазнала невдачі — «час диктував інші форми участі в суспільному житті» (Лебедева, 2020, с. 141).

Отже, в романі «22» К. Лебедевої висвітлено широку панораму мистецького життя революційно-воєнного Києва. На матеріалі документальних свідчень, мемуаристики, мистецьких артефактів авторка простежує, як змінювалися у митців їхні погляди на суспільно-політичну ситуацію, українську історію і культуру, їхня національна ідентичність, а відповідно й жанри, сюжети, техніка, образність, колористика. Роман Лебедевої осмислює досвід війни і розкриває кризовий стан свідомості митців у переломні періоди історії, у час суспільно-політичних катастроф.

Мистецтво є однією із найпродуктивніших форм усвідомлення глобальних історичних подій, фіксування нерву часу в артефактах доби. Тож на матеріалі мистецького життя Києва 1917–1922 рр. у романі продемонстровано, як впливають кризові історичні періоди, як-от війна, окупація, голод, захоплення влади, революції тощо, на творчий стиль, особисті риси характеру, поведінкові моделі передусім представників творчих професій.

У романі акцентовано на проблемах формування національної ідентичності та її вияві в мистецьких роботах, еволюції національного усвідомлення, яка відбувається з митцями у часи становлення молодого Української держави та буремних подій втрати державності, «червоного терору» тощо. Театральний контекст драматизує проблему ролі митця в добу державотворення, революційних змін та воєнних конфліктів, інтермедіально ілюструє внутрішній конфлікти митців і виразний вплив найбільш широко орієнтованого мистецтва на громадськість.

Роман Лебедевої засвідчує нову жанрову модифікацію, що є перспективною для розвитку біографістики про митців та історичної прози загалом, і потребує подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола, 2021. 360 с.
2. Гірняк М. Митець у творах Віктора Домонтовича: художній образ та філософія світовідчужання. *Віктор Петров: манування творчості письменника*. Краків, 2020. С. 285–302.
3. Домонтович В. Без ґрунту. *Домонтович В. Проза*: 3 т., т. 2. Нью-Йорк: Сучасність, 1989. С. 265–474.
4. Калугер А. Роман «22» Катерини Лебедевої: гігієна і патріотизм. *Your Art*. 25.01.2021. URL: <https://supportyourart.com/stories/roman-22-kateryny-lebedyevoyi-gigiyena-i-patriotyzm>
5. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська. Харків; Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
6. Лебедева К. 22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків; Київ: Видавець Олександр Савчук, 2020. 258 с.
7. Нарбут: Студії. Спогади. Листи [Реконструкція знищеного 1933 року «Нарбутівського Збірника»] / упоряд. С. Білокінь. Київ: Родовід, 2020.
8. Ревуцький В. Лесь Курбас і театр. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи* / гол. ред., вст. ст., прим. Валеріяна Ревуцького, упоряд., передм. Осипа Зінкевича. Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1989. С. 15–80.
9. Семенко М. Повна збірка творів. Т. 3: Тов. Сонце, кн. 1–5. Харків: Держ. вид-во України, 1931. 256 с.
10. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ: Основи, 2006. 368 с.
11. Українське століття (1921–2021): витоки, уроки, перспективи державотворення / Т. Водотика, В. Головка, С. Кульчицький, Л. Якубова; відповід. ред. В. Смолій; наук. ред. Г. Боряк. Київ: Видавництво «Кліо», 2021. 560 с.

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2021). *Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny*. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
2. Hirniak, M. (2020). Mytets u tvorakh Viktora Domontovycha: khudozhnii obraz ta filosofiiia svitovidchuvannia. In *Viktor Petrov: mapuvannia tvorchoosti pismennyka* (pp. 285–302), Krakiv [in Ukrainian].
3. Domontovych, V. (1989). Bez gruntu. In *Domontovych V. Proza*, Vol. 2 (pp. 265–474), New York: Suchasnist [in Ukrainian].
4. Kaluher, A. (2021, January 25). Roman «22» Kateryny Lebedievoi: hihiiena i patriotyzm. *Your Art* [in Ukrainian]. <https://supportyourart.com/stories/roman-22-kateryny-lebedyevoyi-gigiyena-i-patriotyzm>
5. Kurbas, L. (2022). *Filosofiiia teatru*. Kharkiv; Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Vydavnytstvo «Osnovy» [in Ukrainian].
6. Lebedieva, K. (2020). 22. *Mistychnyi vypadok na Voznesenskomu uzvozi u Kyievi*. Kharkiv; Kyiv: Vydavets O. Savchuk [in Ukrainian].
7. Bilokin, S. (Ed.). (2020). Narbut: Studii. Spohady. Lysty. Rekonstruktsiia znyshchenoho 1933 roku «Narbutivskoho Zbirnyka». Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
8. Revutskyi, V. (1989). Les Kurbas i teatr. *Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv — dokumenty* (pp. 15–80), Baltimore; Toronto: Smoloskyp. [in Ukrainian].
9. Semenko, M. (1931). *Povna zbirka tvoriv*. Vol. 3, Kharkiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy [in Ukrainian].
10. Tompson, E. (2006). *Trubadury imperii: Rosiiska literatura i kolonializm*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
11. Smolii, V. (Ed.). (2021). *Ukrainskestolittia (1921–2021): vytoky, uroky, perspektyvy derzhavotvorennia*. Kyiv: Vydavnytstvo “Klio” [in Ukrainian].

Oksana Levytska,

Ukrainian Academy of Printing (Lviv, Ukraine)

Lviv Polytechnic National University (Lviv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-5033-4661

e-mail: oksana_levytska@ukr.net

ARTIST AND ART IN THE AGE OF HISTORICAL CATAclysms:

KATERYNA LEBEDIEVA'S NOVEL "22. A MYSTIC CASE AT VOZNESENSKYI DESCENT IN KYIV"

The paper is dedicated to studying the problems of artists and art during climactic events in Ukrainian history. Kateryna Lebedieva's novel "22. A Mystic Case at Voznesenskyi Descent in Kyiv" has been used to analyse the artistic context of the revolutionary and war events of 1917–1922 in Ukraine, singling out the challenges for art during breaking moments in the history of the country. The research aims to analyse authorial strategies of depicting the response of different artistic environments to global changes happening in the artistic community during turbulent times. The novel's material shows how crisis periods in history, such as war, occupation, hunger, seizure of power, revolution, influence artistic activities, personal traits and behavioural models of people of art. The novel underscores the problems of forming national identity and its representation in works of art, the evolution of national consciousness which happens to artists during the establishment of the young Ukrainian state.

The methodological basis of the study is intermedial studies which help highlight the problem of an artist during moments that are critical for their state through artistic interactions, namely visual art, graphics, theatrical art and literature.

The article follows ways by which Lebedieva depicts changes in the environment of the newly created Ukrainian Academy of Arts during the establishment of the Ukrainian National Republic, civil war, and the Soviet regime, while using examples of Heorhii Narbut, Mykhailo Boichuk and the academy students to show transformations in creativity caused by external factors. An essential aspect in the artistic responses to landmark historical events is the reform of theatre demonstrated in the novel through the example of stagings by Les Kurbas.

Key words: Les Lozovskyi, art, artist, intermediality, historical novel, fictionalized biography.

Стаття надійшла до редакції 06.02.2023.

Прийнято до друку 24.02.2023.

Маторіна Наталя,

Донбаський державний педагогічний університет (Слов'янськ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-6012-5663

e-mail: n.m.matorina@gmail.com

КАТАСТРОФІЧНІ МОТИВИ У ТВОРАХ БРУНО ШУЛЬЦА

Суголосною викликам сьогодення є творчість талановитого письменника й художника, літературного критика, філософа, епістолографа першої половини ХХ ст. Бруно Шульца. У статті проаналізовано прозові твори митця в ракурсі катастрофічних мотивів, адже окреслену проблематику шульцознавці дотепер досліджують чи то побіжно, чи то в зіставленому аспекті — на матеріалі порівняння художніх творів різних письменників. Тому актуальність наукової розвідки полягає передусім у розширенні шульцологічної проблематики в межах літературознавчого дискурсу. З'ясовано зміст і розвиток терміна-поняття «катастрофізм»; схарактеризовано окремі факти суспільного життя тієї доби, до якої належав Бруно Шульц; окреслено періоди життєпису митця, які вплинули на формування його світосприймання, зокрема елементів катастрофічного бачення світу; виокремлено особливості шульцівського катастрофізму. Для досягнення мети дослідження застосовано такі методи літературознавчого аналізу: біографічний, соціологічний, а також елементи психологічного й рецептивного аналізу. Студіювання шульцівської прози доводить, що наявність катастрофічних мотивів у творчості Бруно Шульца є цілком закономірною і виправданою. Катастрофічні тенденції його художніх творів мають вияв насамперед у бінарних контрастних опозиціях, крізь призму «добрипристойності» старого й «духа новочасності» нового (індустріального) міста на різних рівнях, наприклад: периферія — центр, людина — манекен, життя — кошмар, добро — зло, краса — каліцтво, надія — зневіра тощо. Акцентовано: шульцівський катастрофізм — це катастрофізм особливого різновиду; важливою ознакою художнього катастрофічного бачення світу Бруно Шульцом є його оптимізм, принаймні шульцівський трагізм має світлі, відрадні відтінки й сподівання. Авторка висновує, що вивчення конкретного матеріалу, зокрема шульцівського катастрофізму, сприятиме ґрунтовному теоретичному узагальненню літературознавчих досліджень окресленої проблематики. Перспективними для подальших досліджень слугуватимуть катастрофічні, есхатологічні, апокаліптичні, навіть мазохічні мотиви, репрезентовані в літературно-критичних працях й епістолярії Бруно Шульца.

Ключові слова: Бруно Шульц, прозові твори, катастрофізм, есхатологія, трагізм, оптимізм.

Україна на початку ХХІ ст. опинилася в ситуації глобальної кризи, яку спричинила в 2014 р. російська збройна агресія проти суверенітету й цілісності нашої держави, що призвело до формування нової суспільної моделі світосприймання з ознаками катастрофічного, есхатологічного, апокаліптичного, хаотичного мислення й відповідно актуалізації апокаліптично-катастрофічно-есхатологічного дискурсу в художніх творах. Вочевидь мистецтво слова в цих процесах відіграє особливу роль: опинившись в епіцентрі кризи, у центрі найінтенсивнішого апокаліптичного напруження, тривоги, страху, сучасна художня реальність допомагає вирішувати проблему контрастних відношень між безрадісними життєвими реаліями (кон-

цепції неминучого катастрофізму) і прагненнями до позитивних змін, пошуків нових шляхів розвитку індивідуума, нації, суспільства.

У заявленому контексті на особливу увагу заслуговує постать польськомовного письменника першої половини ХХ ст. Бруно Шульца (пол. Bruno Schulz; 12 липня 1892 — 19 листопада 1942) — чи не найсучаснішого митця, творчість якого суголосна сьогоденню і крізь призму процесів, які відбуваються в сучасному світі, і крізь призму шляхів подолання негативних наслідків цих процесів, і крізь призму уявлення щодо майбутнього людства. Усьому — і постаті Бруно Шульца, і його художній творчості (як образотворчій, так і літературній), без будь-яких сумнівів, притаманна неабияка неор-

динарність. Неординарною є і катастрофічна проблематика художніх творів письменника: шульцівський катастрофізм, на нашу думку, це катастрофізм особливого різновиду.

Метою наукової розвідки є інтерпретація творчості Бруно Шульца в контексті характеристики суспільно-історичної та естетичної специфіки катастрофічних мотивів шульцівського літературного дискурсу для подальшого теоретичного узагальнення явища катастрофізму в сучасних літературознавчих студіях.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) проаналізувати зміст, генезу та еволюцію терміна-поняття «катастрофізм», а також його місце й функції в європейському контексті; 2) схарактеризувати загальний культурний простір і певні факти суспільного життя тієї доби, до якої належить Бруно Шульц; 3) окреслити окремі періоди життєпису митця, які вплинули на формування його світогляду і специфіку текстової репрезентації; 4) з'ясувати особливості зображення катастрофічних мотивів у літературному шульцівському дискурсі.

Специфіка об'єкта дослідження, мета статті зумовили застосування таких **методів**: біографічного — для вияву впливу біографії Бруно Шульца на зміст його художніх творів, зокрема крізь призму катастрофічних мотивів; соціологічного — для проведення текстурального аналізу шульцівських оповідань у контексті суспільних умов соціуму й епохи, які вплинули на письменника та його творчість; елементів психологічного аналізу — для з'ясування психологічних витоків катастрофічної проблематики творчості Бруно Шульца в контексті розуміння світогляду, духовного складника й переживань автора; елементів рецептивного аналізу, заснованого на суб'єктивних враженнях від сприйняття шульцівських творів тощо.

Актуальність дослідження полягає насамперед у розширенні шульцологічної проблематики в межах українсько-польського літературознавчого дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Використання терміна «катастрофізм» на сьогодні вже не може обмежуватися лише філософськими студіями: це поняття притаманне й літературознавчим тезаурусам. Найбільш послідовно і всебічно аналізують категорію катастрофізму як явище чи тенденцію літературного процесу (у літературознавчому дискурсі) польські вчені, як-от: Ю. Блонський, Б. Данек-Войновська, Є. Квятковський, Ю. Кричак, Ю. Спейна, М. Шпаковська та ін. У загальному контексті їхніх наукових розвідок катастрофізм (пол. *katastrofizm*) трактують як певний «тип історіософської свідомості в літературі, публі-

цистиці і теорії культури на зламі XIX–XX ст., зокрема у 20–30-х роках. Ця свідомість найповніше зафіксувала можливості катастрофічної загрози європейській культурі й духовним цінностям. Передчуття катастрофізму звучить в унісон з декадентськими та есхатологічними настроями модернізму» (Астаф'єв, 2000, с. 40). У контексті наукових розвідок польських дослідників щодо поезії другого десятиліття, т. зв. міжвоєнної літератури, мистецьке явище катастрофізму має вияв у «символічно-класицистичному, подекуди з нальотом надреалізму чи експресіонізму, розгортанні мотивів, які навіювали й заповідали думку про неминучу історично-моральну катастрофу, яка загрожує цілому сучасному світові, мотивів переважно філософського, а також суспільно-політичного підґрунтя» (Моренець, 2002, с. 313).

В українському літературознавстві катастрофізм як «ідейно-стильове літературне явище» (Астаф'єв, 2000, с. 46), як «тенденцію в культурі та літературі XX ст., що полягає у підтвердженні в художніх творах обвальної кризи цивілізації» (Ковалів, 2013, с. 112), досліджували й продовжують студіювати Т. Бовсунівська, О. Вертиполох, Т. Гребенюк, Т. Гундорова, О. Заїковська, Н. Зборовська, М. Кірячок, О. Когут, С. Маринкевич, Д. Матіяш, В. Моренець, І. Онікієнко, Я. Поліщук, А. Соколова, Е. Соловей, Л. Стефановська, Н. Тендітна, Л. Ушакова, Р. Харчук та ін.

Зіставний аналіз українських і польських літературознавчих термінів (навіть стислий) свідчить про їхню поняттєву й семантичну подібність, майже тотожність, еквівалентність. Спільним для всіх митців-катастрофістів, за спостереженнями науковців, є відбиття щоденного життя як нескінченної виснажливої боротьби за виживання, символічність, відображення світу з космічної перспективи, витворення міфу про космічну катастрофу, яка знищує старий світ, зображення згасання людини й людяності, домінантні ознаки трагічних, драматичних, песимістичних тенденцій і настроїв у художніх творах тощо. Дослідники визначають джерела катастрофізму: внутрішню приреченість європейської культури, сумніви в можливостях її розвитку, знецінення важливих для того часу моральних стандартів, ідеалів, культурних надбань; збільшення агресивності й насильства; серед зовнішніх чинників виокремлюють насамперед навалу чужих цивілізацій, світові війни тощо. Катастрофізми класифікують на тотальні, неминучі, зумовлені суспільними чинниками, і гіпотетичні, чи умовні, яким можна протиставити волю та усунути їх.

Кожен митець власною творчістю відтворює свою епоху, помножену на авторську людську особистість. Не є винятком і Бруно Шульц, окремі епізоди біографії якого, на нашу думку, могли вплинути на формування катастрофічних мотивів його творчості. Життя митця припало на доленосні та драматичні часи, але передусім акцентуємо, що незалежно від умов, у яких йому довелося жити, він завжди зберігав вірність основним моральним принципам та з душевною наснагою, палким завзяттям і необмеженим захопленням віддавався творчій діяльності.

Народився Бруно Шульц у 1892 році в галицькому провінційному містечку Австро-Угорської імперії Дрогобичі, що на Львівщині, у заможній полонізованій єврейській родині. → Дитинство, успішне навчання в гімназії, талант до малювання, неабиякі літературні здібності. Знаний шульцолог Єжи Фіцовський стверджував, що дитинство Бруно Шульца проминуло разом із рештками епохи патріархального купецтва, яке він ще застав. Розвиток нових форм, симптоми змін дійсності, хоча й свідчили про загибель «краю дитинних літ», але поки ще не означали для письменника катастрофи (Фіцовський, 2014). → Нафтовий бум в околицях Борислава і Дрогобича. Різкий наступ цивілізації на тихе старосвітське місто з його певним укладом життя, традиціями та ритуалами. → Кардинальні зміни в житті родини Шульців: банкрутство батьківської справи; хвороба батька; вступ до Львівської політехніки, навчання з перервами (без особливого задоволення); погіршення власного стану здоров'я, хвороба, депресія; повернення до Дрогобича. → Перша світова війна з її вкрай негативними і для суспільства загалом, і для родини Шульців наслідками. → 1915 рік. Рік важких втрат для Бруно Шульца, зокрема після довготривалої тяжкої хвороби помирає батько. Розпадається потужна Австро-Угорська імперія — натомість постають нові незалежні держави. Дрогобич стає периферією нової держави, віддаленою від центру політичного й культурного життя. → Бруно Шульц займається самоосвітою. Багато читає і малює. Участь у літературних, мистецьких, наукових об'єднаннях. Неочікувані успіхи як художника, популярність як автора прозових оповідань. Виставки. Літературна премія. Між тим творчість Бруно Шульца супроводжували як позитивне, так і негативне оцінювання — із цим треба було якось жити, у певний спосіб обстоювати власну правоту, мистецьку концепцію. → У суспільстві панує нездорова атмосфера міжвоєнного періоду, коли тільки-но закінчилася Перша світова війна, а в повітрі

вже віяло Другою... → Нові родинні негаразди, зокрема помирає старший брат, що стало особистою трагедією для всієї родини Шульців. Через тиждень після братової смерті Бруно Шульц писав у листі до Зенона Вшневського: «Коли я тільки-но повернувся з Варшави, мене спіткало нещастя, в дослівному сенсі: брат мій, з яким я ще попереднього дня розмовляв у Варшаві, несподівано помер. То була незвичайна людина, яку любили всі, хто мав із ним справу, істинно євангельської доброти, молодий, елегантний, успішний, на вершині блискучої кар'єри — він був однією з чільних постатей польської нафтової промисловості. [...] Мій брат утримував мій дім, тобто сестру й небожа, був годувальником цілої низки родин, які тепер опинилися без ґрунту під ногами. Тепер буде важко — сам не знаю, що робитиму» (Шульц, 2012, с. 69). Трапляються певні невдачі на творчій ниві. Продовжує працювати вчителем малювання й ручної праці. Педагогічна діяльність, яку розпочав ще в 1924 р. і яка зайняла 18 років життя, виснажувала Бруно Шульца та поглинала багато часу, відволікала від творчої діяльності. Посилюються настрої глибоко самотньої людини. → 1939 року спалахнула Друга світова війна. Бруно Шульц переживає в Дрогобичі прихід та відхід нацистських і радянських військ. Його примушують малювати портрет Йосифа Сталіна й полотно «Звільнення народу Західної України». Потім арештовують за використання в картині блакитних і жовтих кольорів. Із приходом німців євреї Дрогобича були переселені в гетто. Численні смерті друзів та знайомих спричинили глибоку депресію Бруно Шульца. Сподівався передати свої рукописи й рисунки за межі гетто, але не встиг. → 1942 р. Смерть Бруно Шульца від кулі есесівця за кілька годин до спланованої втечі з Дрогобича.

Політична й культурна ситуація, насамперед 1920-х — 1930-х років; соціальні й моральні катаклізми шульцівської епохи, а саме: світові війни, революції, геноцид цілих народів, знецінення духовних підвалин людського життя, проблеми внутрішнього світу людини, яка відчуває абсурдність буття, втративши колишні усталені орієнтири, будучи розчарована соціальними й моральними засадами суспільства, відчуття спустошення, краху ідеалів, втрати стабільності, звичних і невідновлюваних орієнтирів вічного, надійного, святого — усе це сприяло поширенню есхатологічно-катастрофічних мотивів у мистецтві цього періоду, зокрема й у творчості Бруно Шульца. Стислий просопографічний портрет Бруно Шульца якраз уможливує урахування різноаспектних зовнішніх і внутрішніх, об'єктивних і суб'єктивних впли-

вів на світоглядно-естетичні позиції митця, до того ж засвідчує, що його творчість була співмірною загальній ситуації та загальним настроєм окресленого періоду, очевидним віддзеркаленням епохи трагічних, драматичних, песимістичних настроїв, взірцем неприйняття нової жорстокої моралі, коли людина втрачає свою значущість та індивідуальність.

Наукових праць із докладним аналізом окресленої в науковій розвідці проблематики, а саме напрацювань щодо аналізу спадщини Бруно Шульца крізь призму катастрофізму, небагато, до того ж досліджують цю проблему переважно чи то побіжно, чи то в зіставному аспекті — на матеріалі порівняння художніх творів різних письменників (Матвієнко, 2001; Скрипник, 2014; Харлан, 2007; 2008; 2022). Спеціальних фундаментальних літературознавчих досліджень, присвячених аналізу катастрофічної проблематики в шульцівському дискурсі, наскільки нам відомо, немає.

Дослідивши доступний творчий доробок автора — діалогію оповідань «Цинамонові крамниці» (пол. Sklepy su napomowe) (15 новел) та «Санаторій під Клепсидрою» (пол. Sanatorium Pod Klepsydrą) (13 новел), а також 4 новели, що не були залучені до першодруків цих збірок: «Осінь», «Республіка Мрій», «Комета» та «Вітчизна», т. зв. «розпорошені оповідання» (Шульц, 2017), маємо всі підстави констатувати, що власне світовідчуття Бруно Шульца співзвучне тривожним суспільним настроєм, зумовленим складною добою першої третини минулого століття та передчуттям неминучих історичних катаклізмів; наявність катастрофічних мотивів у творчості Бруно Шульца є цілком закономірною і виправданною. Ці тенденції мають вияв у різних протистояннях, різних сюжетах та образах персонажів майже всіх шульцівських оповідань.

Отже, напружене духовне життя, на перешкоді якому до того ж постають тривіальні життєві обставини і якому час від часу загрожує депресія чи меланхолія, у художніх творах Бруно Шульца віддзеркалено й у катастрофічних — трагічних, драматичних, песимістичних тощо — настроях і тенденціях насамперед у бінарних опозиціях: *периферія — центр, людина — манекен, людяність — жорстокість, життя — кошмар, добро — зло, радощі — нещастя, краса — каліцтво, надія — зневіра, день — ніч, світло — пільма* тощо. На нашу думку, найповніше в символічній формі виражено три провідних домінуючих катастрофічних мотиви.

По-перше, очевидне протистояння *периферія — центр* між старим провінційним містом з узвичаєним укладом життя тихої провінції,

з одного боку, та великим зіпсованим містом з покаліченими ландшафтами, з індустріальними формами господарювання, з новими механізованими об'єктами, які пустили «хтиві коріння на межах його периферії» («Вулиця крокодилів», с. 80), з іншого. Відчувається недосконалість, фальшивість урбанізованого середовища: «Усе там було сіре, як на однобарвних фотографіях або в ілюстрованих проспектах» (Там само, с. 81). Це протиріччя призводить до порушення гармонії у світі, до руйнування звичного способу життя людей, деформації системи їхніх цінностей, втрати родової пам'яті багатьох поколінь: «Вулиця Крокодилів була поступкою нашого міста духові новочасності і великоміському падінню добропристойності» (Там само, с. 89). Це твердження читач сприймає як передбачення Бруно Шульцом майбутнього Всесвіту: технічний прогрес, на переконання митця, перетворює людей на безликі й стандартизовані істоти. Усевладний хаос, розвиток техніки стають ворогами всього живого, призводять до абсурдності людського існування: «Будемо блукати в непорозуміннях, поки вся наша лихоманка і все збудження не розвіються в непотрібному зусиллі, в намарне програній гонитві» (Там само). Людина стає жертвою урбанізованого суспільства, жорстокого, незатишного, химерно-потворного: або зрікається себе, пристосовуючись до мегаполісу, або ж, не спромігшись підкорити урбаністичний механізм, врешті-решт опиняється на його сміттєзвалищі. Так — іноді ескізно, подекуди докладно — письменник окреслює наслідки технічної цивілізації — найближчі та віддалені. При цьому позиція автора не безстороння. Драматичні події, що відбуваються на його малій батьківщині, — це його особиста трагедія, зіткана з нещастя і потрясінь (згадаймо життєпис митця). Таким чином трагедія протистояння старої, доброї провінції та новоприйдешньої урбанізації відтворена Шульцом з надзвичайною експресивністю.

Окреслене протистояння породжує подальше, не менш ганебне протиріччя між людьми старої формації — корінними мешканцями традиційної провінції (головний герой, його батько й мати, домочадці, родичі) і «усяким шумовинням, низами, безликими дрібнуватими типами, справжньою моральною голотою — тим дешевим людським різновидом, що народжується якраз у таких ефемерних середовищах» (Там само, с. 81), людьми, які не живуть, а існують серед загального хаосу й безладу новоствореної індустріальної частини міста.

Катастрофічні мотиви чітко простежуються при індивідуальній авторській характеристиці

майже всіх персонажів оповідань Бруно Шульца — як головних, так і епізодичних. Персонажем, завдяки якому катастрофічні тенденції передано найповніше, є образ батька головного героя, який веде самотню одноосібну війну із сучасною цивілізацією, що вривається в старий, традиційний світ рідного міста («Трактат про манекенів», с. 38–51). Розгортаючи зміст трактату як процесу зменшення, послаблення, спрощення, іноді втрати певних ознак людської особистості в різноманітних галузях життєдіяльності саме з погляду батька, який спостерігає його в навколишньому світі, автор доходить висновку: люди стають порожніми всередині, ляльками, позбавленими властивостей почуття, мислення, свідомості свого власного існування; людство перестає бути чимось істотним, винятковим, чудесним. Бруно Шульц сповідує т. зв. принцип розімкнення речей, роз'єднаності видимого: через доктрину батька письменник зображує перетворення людей на манекени, що лише імітують форму тіла людини, макети — частини людського тіла або взагалі на тварин чи комах. Усі ці творіння покликані до життя для одного жесту, однієї пози, з якою пов'язують своє існування. Нівелювання людської особистості означає для Бруно Шульца абсурдність людського існування, що, на думку митця, і є ознакою епохи. Процес дегуманізації та деградації, «манекенення» людини є для нього доказом катастрофи, що охоплює весь сучасний світ.

Певні катастрофічні мотиви відтворено і при характеристиці інших персонажів шульцівських оповідань: на теренах буття опиняються звичайні щоденні радощі існування героїв в опозиції до жахів, негараздів, страхів цього життя. Художні образи шульцівських персонажів представлено як певний докір суспільству, історичним подіям, долі.

Юзеф, спочатку щасливий, схилився «над отою Книгою, з обличчям, що світилося, ніби веселка, [...] тихо пламенів від екстазу до екстазу» («Книга», с. 127); на всі груди вдихав ясний подих світлого весняного вітру; зі сльозами на очах гортав альбом марок: «... саме тоді прийшла та радісна вість, оте таємне послання, спеціальне зведення про неохопні можливості буття. Настіж відкривались яскраві, сурові і приголомшливі обрії, світ мерехтів і трепетав усіма сугубами, ризиковано вигинався, ледь не виламуючись поза межі всіх мір і правил» («Весна», с. 154); «І хто ж дорікнув би мені, що тої миті я завмер — просвітлений, безпорадний зі зворушення, а з переповнених блиском очей мені текли сльози?» (Там само, с. 155); плакав від щастя перед вогненным стовпом на килимі...

А після відвідування Санаторію приречений був на вічні поневіряння жебрака при залізниці життя: «З того часу я все їду і їду — немовби поселився на залізниці, де сяк-так терплять мене, що поневіряється з вагона до вагона» («Санаторій під Клепсидрою», с. 286).

Шльома в день виходу з в'язниці, куди його «постійно замикали на зиму після бешкетів та скандалів літа-осені», відчуває себе «відмитим від гріхів, оновленим, сповненим єднання зі світом». Але вистачає його ненадовго, майже відразу Шльома скоює новий злочин: «... він зграбними рухами записав Адєліні пантофлики, сукню й коралі собі за пазуху» і «відтак зник за дверима» («Геніальна епоха», с. 144). При цьому сам герой досить переконливо мотивує свої ганебні вчинки: «Невже ти думаєш, ніби я крав би і вчиняв тисячі своїх неподобств, якби світ аж настільки не занепав і зносився, якби речі в ньому не втратили своєї позолоти — далекого відблиску Божих рук? Що робити з таким світом? Як не засумніватися, не впасти духом, коли все в ньому наглухо закрито, замуроване понад своїм сенсом — тож усюди лише стукаєш по цеглинах, мов у стінах в'язниць?» (Там само, с. 142). Шльомі не вдалося впоратися зі стрімкою мінливістю життя, з урбаністичною його перебудовою, що зрештою і призвело цього персонажа до зубожіння як фізичного, так і духовного.

Дядько Єронім недбало послуговувався словом, посилав іншим руйнівні думки, і вони повернулися до нього болем і стражданням: до свого божевілля «не знав жодних гальм, ні на що не зважав і ні перед чим не спинявся. Він зі зловтіхою говорив невиліковно хворим про їхню смерть. Візити в дім померлого він використовував для того, щоб піддавати гострій критиці перед невтішною родиною життя того, по кому ще не висохли сльози» («Додо», с. 293). Так Єронім для себе визначав особисті «радощі» життя. А доля невдовзі вибила йому з рук «стерно його потріпаного і вгрузлого в міліну життєвого корабля» та призначила чоловікові «життя пенсіонера на вузесенькій смузї поміж сінями та виділенням йому темним закутком» (Там само, с. 291). Автор нагадує читачеві: надзвичайно важливо, щоб кожна людина відчувала свою цінність, значущість і унікальність у цьому світі, але не за рахунок вивищення над іншими.

Життєпис Додо, сина дядька Єроніма й тітки Ретиції, поповнює шульцівську колекцію катастрофічно-трагічних мотивів опозиціями здоров'я — недуга, справедливості — несправедливості, упередженості, смиренності — непокірливості. Додо у дитинстві пережив важ-

ку хворобу мозку, ледь вижив, «навколо нього утворилася така собі сфера дивної упривілейованості, що відгороджувала його ременями безпеки, нейтральним щодо натиску життя та його викликів полем» (Там само, с. 288). Чоловік сприймає свою виняткову долю зі широкою готовністю, «з усією прямою як притаманну лише йому форму життя — не дивуючись і рішуче, з поважним оптимізмом на неї погодившись, він облаштувався в ній, допасовуючи деталі в межах тієї безподієвої монотонності» (Там само, с. 289), що свідчить про смиренність, покірливе підпорядкування, певною мірою навіть усвідомлення своєї нижчості, нікчемності. Але «нежите життя мучилося, тріпотіло від розпачу, крутилося, наче кіт у клітці» (Там само, с. 295) — спілкування з навколишнім світом нагадувало замкнене коло:

«Раптом він пронизливо захлипав у темряві. Тітка Ретиція зіскочила до нього з ліжка: “Що з тобою, Додо, щось болить?”

Додо відвернувся зі здивуванням: “Хто?”

“Чого ти стогнеш?” — питає тітка.

“Це не я, це він...”

“Хто такий він?”

“Замурований...”

“Хто-хто?”

Але Додо безсило махнув: “Ех...”. І повернувся на другий бік» (Там само, с. 295).

На перший погляд, процитована ситуація асоціюється з якимись сумними нотами, але насправді цей діалог, на нашу думку, свідчить про наявність паростків непокори, про впевненість автора в тому, що Додо із часом зможе знайти в собі сили чинити опір несправедливому перебігу життєвих подій.

Продовженням катастрофічних мотивів, співвідносних із трагічним життєписом Додо, але з іншим акцентом, є зображення долі двадцяти кількалітнього молодика-каліки Едьо, що є ілюстрацією до опозицій *людина з інвалідністю, каліцтвом — суспільство, яке її оточує; доброзичливість — зацькованість*. «Едьо не має професії чи заняття — так, ніби доля, звалюючи на нього тягар каліцтва, навзаєм і нишком звільнила його від цього прокляття Адамових дітей» («Едьо», с. 297); «у затінку своєї немочі [...] повною мірою користується своїм винятковим правом на безділля і в душевному супокій здається задоволеним зі своєї приватної, індивідуально укладеної з долею обгородки» (Там само). Але це не знаходить розуміння з боку членів родини хлопця, які роздратовані станом сина, що насправді є абсурдним покаранням за невідому його провину. Теплих стосунків між членами родини немає. Нерозуміння, байдужість близьких, закиди батьків

ображають Едьо, «він вражений до живого і замалим не доведений до останньої межі» (Там само, с. 298–299): людина, якою б вона не була, потребує співчуття тих, хто її оточує. Людина з інвалідністю й поготів: вона і так стикається з безліччю проблем, невідомих іншим, а тут ще додаються серйозні сутички з рідними батьком і матір'ю. Через те, що окреслена стигматизація відбувається на міжособистому рівні комунікації, на рівні стосунків батьків і дітей — ці відносини контрастують і зайвий раз підкреслюють атмосферу напруженості. Шульцівські катастрофічність і трагізм постають в особливо непривабливій формі: автор застерігає нас від жорстокості, бездушності, нетерпимості та байдужості.

Пан Шимчик звільняється від самотності, знову повертаючись у дитинство. Це про пенсіонера з однойменного оповідання про радника, який у похилому віці вирішив повернутися на шкільну лаву і знову — від першого класу — почати освіту, і про опозицію *затребуваність — самотність*. Щоправда, Шимчика незабаром забирає порив осіннього вітру в небуття. «Треба викреслити його з журналу», — сказав він (пан професор. — Н. М.) із гіркотою й пішов до стола» («Пенсіонер», с. 321). А пана Шимчика «все вище й вище відносило в жовті, незнані осінні простори» (Там само). Зображуване дійство підсилює відчуття болю, безвиході, відчуженості, буденності реального життя, сірої безпросвітної нудьги. Це якраз ще одна демонстрація шульцівського пророцтва, шульцівського передбачення того, що зробить з людиною технократичне століття й негуманне суспільство.

Отже, катастрофічні мотиви завдяки зображенню людських дол, художньо осмислені в шульцівській прозі, — проблеми відчуження, позбавлення людини індивідуальності, пізнання нею своєї сутності, сенсу життя — також посилювали трагічно-дисгармонійний запал, що оприявлював, напевно, найболючіший сумнів письменника — сумнів у позитивній перспективі зрушень, що приведуть не до блага, а до краху людськості.

Аби бути до кінця об'єктивними щодо презентації катастрофічних шульцівських настроїв-мотивів, не можна не згадати також і природну стихію, яка зазвичай є учасницею подій і теж не позбавлена певних есхатологічних властивостей. Здебільшого шульцівські пейзажні та натюрмортні описи викликають у читача почуття захоплення природним живописним дійством, але природа Шульца зовсім не завжди викликає радісне збудження. Ми стаємо свідками трансформації образу природи, проявлення

її темного лику: спочатку благодатна та життєдайна, вона перетворюється на чужу, ворожу, мертву, таку, що жахає. Чого варта хоча б чорна ніч, що негайно відкушує голову кожному, хто виходить за поріг крамниці, або сутінки, що покривають обличчя перехожих плямами прокази чи то загальною відбирають людські обличчя, як-от в оповіданні «Ніч великого сезону»: «Ця сутінкова зараза підступно й отруйно ширилася навсід, а все, чого вона торкнулася, вмить розкладалося, чорніло, розсипалося в порошок. Люди втікали від неї з тихим ляком, і вона їх умить наздоганяла, мов пошесть, темною висипкою на чолах, і вони втрачали обличчя, що відвалювалися великими безформними плямами, й далі прямували вже без рис, без очей, гублячи на шляху маску за маскою» («Ніч великого сезону», с. 106). Або зовсім несподівана опозиція *день* — *ніч*, у якій роль песимістичного складника, певною мірою сповненого трагічного змісту, виконує день, а оптимістичного — ніч: чарівна місячна ніч благотворно впливає на людей порівняно з нудним днем, що його хочеться здолати; у таку магічну ніч не хочеться спати. І хоча ця ясна ніч не хотіла закінчуватися, вона спонукує містян до пробудження, а отже — до життя: люди, що прогулювалися на площі Ринок, «зачаровані видовищами тієї ночі, мали підняті вгору, посріблені магією неба обличчя. [...] Такої ночі раз на рік навідується щасливі думки, натхнення, віщі дотики Божого перста» («Цинамонові крамниці», с. 77); «Ми (головний герой і його шкільні товариші. — Н. М.) гуртом вирушили на прогулянку вулицею, що стрімко спадала донизу і пахла фіалками, непевні, чи то ще магія ночі сріблиться на снігу, а чи вже світанок...» (Там само).

Акцентуємо, що певні катастрофічно-песимістичні настрої наявні навіть у заголовках окремих шульцівських оповідань: «Ошаління», «Манекени», «Вулиця Крокодилів», «Таргани», «Віхола», «Мертвий сезон», «Самота», «Остання батькова втеча».

Проте аналіз особливостей шульцівського катастрофізму художніх творів, хоч і здійснений на локальному майданчику, свідчить про те, що в опозиційному протистоянні *добра* і *зла* радощі існування шульцівських героїв все-таки переважають жахіття життя й кількісно, бо художній час перебігу «радєсних» моментів в авторській розповіді значно довший, і якісно, адже замальовки радощів буття, як нам здається, яскравіші й вагомші. Тобто трагізм у художніх творах Бруно Шульца дуже самобутній (недарма автор залучає в оповідання багато «світливих» образів — весни, неба, сонця, тварин, рослин тощо — символів нового буття (див., зокрема, «розпороше-

ні» оповідання Бруно Шульца)), передусім тому, що письменник зміг у творчості повернути минуле разом із давнім, з дитинства, емоційним змістом речей і перебігом подій, і тому, що його мистецька програма «повернення дитинства» постулювала повернення не стільки минулого часу, скільки відповідної до нього активності, динамічності вражень, переживань, суголосного періоду дитинства світосприймання.

Отже, важливою ознакою шульцівського катастрофічного бачення світу є відчуття читача, що не все так песимістично. Так — сумно, так — гірко, навіть боляче, але й сум, і гіркота, і біль (усе це, зазвичай, на першому місці, але не завжди) — світлі, з присмаком надії на те, що все погане обов'язково мине, принаймні саме такі уявлення виникають у багатьох дослідників під час «спілкування» з Бруно Шульцом: «Усю прозу польського прозаїка тридцятих років Бруно Шульца називають впертою боротьбою зі смертю» (Матвієнко, 2001, с. 87); «Шульц іронічний і серйозний водночас, його візія одночасно має риси катастрофи і карнавалу» (Там само, с. 90) тощо. Художній світ шульцівських героїв наповнений очікуванням дивовізій, а лабіринти загадкового міста-санаторію, його закутки та стіни безуспішно приховують невгмонну пульсацію світу.

Можна навіть ужити оксюморон — *світлі, чи оптимістичні, катастрофічні мотиви шульцівської прози*. Письменник чітко й зрозуміло оприлюднює свою позицію щодо віри в нескінченну спроможність людини подолати будь-які перешкоди, катастрофи, катаклізми, потрясіння: «Чи не слід би нарешті зізнатися, що мою кімнату замуровано? Як так? Замуровано? То яким же чином я міг би з неї вийти? Утім-то й річ: для доброї волі немає перепони, справжній порив нічим не стримати. Я тільки мушу уявити собі двері, добрі старі двері, ніби в кухні мого дитинства, з металевою клямкою та засувом. Бо немає кімнат, замурованих аж настільки, щоб не знайшлося в них таких потаємних дверей — якщо тільки вистачить сили їх отам науявляти» («Самота», с. 324).

Здається, що ці шульцівські слова начебто спеціально звернені до сьогодення, до сучасного світовідчуття, коли потреба суспільства повернути собі здатність сподіватися й вірити іноді наштовхується на песимістичні настрої, іронічність і певний скепсис свідомості перших десятиліть ХХІ ст. й особливо останніх воєнних місяців, а мотиви усвідомлення величезних можливостей людини час від часу нівельовані вірою у фатальну нездатність перемоги розуму, гармонії та справедливості. За художньо-письменницькою логікою Бруно Шульца природні

й соціальні катаклізми поступаються перед силою думки, добра й краси, яку має пропагувати мистецтво слова. Саме воно й може змінити життя, зробити його цікавішим, яскравішим і більш насиченим та й просто дає змогу відчувати незрівнянну естетичну насолоду. Завдяки шульцівській прозі читач починає помічати, що навколишній світ, яким би він не був бурхливим, нестримним, наповненим трагізму та драматизму, такою ж мірою сповнений чаклунства й чудес. Треба лише навчитися знаходити й помічати те чародійство...

Отже, Бруно Шульц майстерно, по-своєму відобразив катастрофічність епохи ХХ ст. Твори митця сповнені тривоги за долю світу й людства. І хоча письменник не вирішив усіх болючих проблем, проте дав нам шанс на спасіння, на порятунок від абсурдності, буденності, жорсткості світу з його негуманними зако-

нами та відсутністю духовних зв'язків, а саме віру в можливість знайти «потаємні двері», які відкриють шлях до втечі від людської самотності, безрадісності існування, відчаю, песимізму, безвиході, зневіри — домінантних супутників катастрофічного сприймання світу — до гуманізму, гармонії, усього суцього. Основне, аби вистачило сили кожному з нас «наувяляти» собі цю дорогу.

Висновки. Дослідження шульцівських катастрофічних візій потребує не лише оперування літературознавчим аналізом художніх текстів, а й ретельного вивчення його епістолярію та літературно-критичних праць, що заслуговує на окремий предмет дослідження. Тому вважаємо перспективним системний аналіз есхатологічних, апокаліптичних, навіть мазохічних шульцівських студіювань, що сприятиме відтворенню цілісної картини світу митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія в структурно-семіотичній перспективі. Київ: Наукова думка, 2000. 268 с.
2. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ — поч. ХХІ ст.: у 10 т. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. Київ: Видавничий центр «Академія», 2013. 510 с.
3. Матвієнко С. Г. Бруно Шульц та Франц Кафка на тлі настроїв «безґрунтярства». *Наукові записки. Філологічні науки*. 2001. Т. 19. С. 87–91.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 327 с.
5. Скрипник І. Міфологічна книга життя. Творчі пошуки Богдана Ігоря Антонича і Бруно Шульца. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2014. № 2. С. 103–111.
6. Фіцовський Є. Бруно Шульц. Книга образів. Київ: Дух і Літера, 2014. 560 с.
7. Харлан О. Д. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939). Київ: Освіта України, 2008. 306 с.
8. Харлан О. Д. Екзистенційна модель катастрофізму в українській та польській літературі міжвоєнного двадцятиліття (на матеріалі прози Валер'яна Підмогильного та Бруно Шульца). *Українська мова і література в школі*. 2007. № 1. С. 51–54.
9. Харлан О. Д. Катастрофізм як сюжетотвірна основа прози Валер'яна Підмогильного і Бруно Шульца. *Експеримент*. 27.01.2022. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20220127-katastrofizm-yak-syuzhetotvirna-osnova-prozi>
10. Шульц Б. Книга листів / укл. Єжи Фіцовський; пер. з пол. А. Павлишин. Київ: Дух і Літера, 2012. 360 с.
11. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 384 с.

REFERENCES

1. Astafiev, O. (2020). *Obraz i znak: Ukrainka emigrantska poezii v strukturno-semiotychnii perspektyvi*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Fitsovskiy, Ye. (2014). *Bruno Shults. Knyha obraziv*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
3. Kharlan, O. (2008). *Dyskurs katastrofizmu v ukrainskii ta polskii prozi (1918–1939)*. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
4. Kharlan, O. (2007). *Ekzystentsiina model katastrofizmu v ukrainskii ta polskii literaturi mizhvoiennoho dvadtsiatylyttia (na materiali prozy Valeriana Pidmohylnoho ta Bruno Shultsa)*. *Ukrainska mova i literatura v shkoli, 1*, 51–54 [in Ukrainian].

5. Kharlan, O. (2022, January 27). Katastrofizm yak syuzhetovirna osnova prozy Valeriana Pidmohylnoho i Bruno Shultsa. *Ekperiment* [in Ukrainian].
<https://md-eksperiment.org/post/20220127-katastrofizm-yak-syuzhetovirna-osnova-prozi>
6. Kovaliv, Yu. (2013). *Istoriia ukrainskoi literatury kinets XIX — poch. XXI st.* Vol.1, Kyiv: Vydavnychi tsentr «Akademiia» [in Ukrainian].
7. Matviienko, S. (2001). Bruno Shults ta Frants Kafka na tli nastroiv “bezhruntiarstva”. *Naukovi zapysky. Filolohichni nauky*, 19, 87–91 [in Ukrainian].
8. Morenets, V. (2002). *Natsionalni shliakhy poetychnoho modernu pershoi polovyny XX st.: Ukraina i Polshcha*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
9. Shults, B. (2012). *Knyha lystiv*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
10. Shults, B. (2017). *Tsynamonovi kramnytsi ta vsi inshi opovidannia v perekladi Yurii Andrukhovycha*. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
11. Skrypnyk, I. (2014). Mifolohichna knyha zhyttia. Tvorchy poshuky Bohdana Ihoria Antonycha i Bruno Shultsa. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 2, 103–111 [in Ukrainian].

Natalia Matorina,

Donbas State Pedagogical University (Sloviansk, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-6012-5663

e-mail: n.m.matorina@gmail.com

CATASTROPHIC MOTIVES IN THE BRUNO SCHULZ’S WORKS

The work of the talented writer and artist, literary critic, philosopher, and epistolographer of the first half of the 20th century, Bruno Schulz, is consonant with today’s challenges. The article analyses the prose works of the artist from the perspective of catastrophic motives because until now scholars of Schulz have analysed the outlined problems either cursorily or in a comparative aspect — based on a comparison of the artistic works of different writers, so the relevance of the study is primarily connected with the expansion of Schulzological problems within the literary discourse. The content and development of the term “catastrophism” are analysed; the individual facts of the social life of the era to which Bruno Schulz belonged are characterized; the moments of the artist’s biography are outlined, which influenced the formation of his worldview, in particular, the elements of a catastrophic vision of the world; the peculiarities of Schulz’s catastrophism are clarified. To achieve the goal of the research, the following methods of literary analysis have been applied, such as biographical, sociological, as well as the elements of psychological and receptive analysis. The studies of Schulz’s prose show that the presence of catastrophic motives in Bruno Schulz’s creative work is completely natural and justified. The catastrophic tendencies of his works of fiction are revealed primarily through binary contrasting oppositions, through the prism of the “decency” of the old and the “spirit of modernity” of the new (industrial) city at different levels, such as periphery — center, man — mannequin, life — death, good — evil, beauty — mutilation, hope — despair, etc. It is emphasized: Schulz’s catastrophism is a special kind of catastrophism; an important feature of Bruno Schulz’s artistic catastrophic vision of the world is his optimism, at least Schulz’s tragedy has bright, joyful shades and hopes. The author concludes that the study of specific material, in particular Schulz’s catastrophism, will contribute to a thorough theoretical generalization of literary studies of the outlined issues. In the future, the literary and critical works and epistolaries of Bruno Schulz as interesting material for catastrophic, eschatological, apocalyptic, and even masochistic studies are seen.

Key words: Bruno Schulz, prose works, catastrophism, eschatology, tragedy, optimism.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2022.

Прийнято до друку 30.01.2023.

Рябченко Марина,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-9349-9784

e-mail: marynariabchenko@gmail.com

ВІЙНА ЯК АПОКАЛІПСИС: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ МІЛІТАРНОГО ДОСВІДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ

У статті простежено, як мілітарний досвід письменника впливає на художні образи у його творчості. Зокрема, досліджено саме апокаліптичні мотиви, адже релігійна легенда про не-одмінне настання апокаліпсису є однією з найвідоміших та, напевне, найпопулярніших у суспільстві. До пророцтва про кінець світу звертаються щоразу під час великих війн, страшних світових катастроф, великої суспільної напруги тощо. Перша світова війна, що була найпершим потрясінням значного масштабу у ХХ ст., стала однією з таких подій. Актуальність дослідження зумовлена тим, що, незважаючи на існуючі розвідки, присвячені українським творам про Першу світову, саме тексти письменників-комбатантів не аналізувалися на предмет апокаліптичної образності. Об'єктом дослідження стали твори К. Поліщука, О. Маковея та О. Турянського. Виявлено, що спільними для всіх письменників є мотиви безнадії, звіри та нерозуміння, задля чого і за які інтереси воюють прості бійці. Вони сприймають війну як кінецьсвіття. Провідними проблемами творів зазначених письменників є загальна дегуманізація суспільства, яке допустило криваву бійню, і девіація окремої особистості, яку ламає травматичний воєнний досвід. образи, що уособлюють окремих персонажів апокаліптичного міфу, в аналізованих творах можуть трансформуватися в дракона, фурій або ангела смерті, чие призначення — знищення світу. Загалом у релігійних уявленнях апокаліпсис не має однозначно негативної конотації: руйнація передбачає подальше оновлення світобудови. А отже, кожна людина може зробити вибір, яким буде її життя. У проаналізованих текстах К. Поліщука та О. Маковея ця оптимістичність не зберігається, їхнім творам властивий абсолютний песимізм, а людство не здатне до позитивного вибору, воно приречене, адже постійно надає перевагу інстинкту смерті (З. Фройд). Натомість у романі О. Турянського людина і людяність таки перемагають страшну дегуманізуючу дійсність, а у світу залишається надія на подальше відродження.

Ключові слова: війна, апокаліпсис, образ, мотив, девіація, дегуманізація.

Есхатологічний міф — один із найвідоміших для християнського суспільства. Метафорична біблійна оповідь дає змогу щоразу звертатися до нього під час значних катастроф чи інших вагомих травматичних подій. Свого часу Н. Фрай навіть стверджував: «Біблійний Апокаліпсис — наша граматики апокаліптичної образності» (Фрай, 1996, с. 118). Процеси секуляризації вплинули на зменшення релігійного компонента цього концепту, проте основні складові поетики залишилися й продовжують функціонувати в літературі.

Перша світова війна стала масштабним потрясінням у ХХ ст. Адже значно відрізнялася від усіх попередніх конфліктів «не лише своїм глобальним розмахом, а й своєю небувалою технологічною досконалістю та деморалізацією втягнутих у неї багатомільйонних мас людей.

Вона продемонструвала фантастичні досягнення людського розуму, акумульовані в зброї масового знищення. Вона втягнула у вир безглуздих страждань цілі народи [...]. Тому вона викликала небувалу в минулому енергію рефлексивно-го осмислення не лише подійного боку світової драми, не лише геополітичної та “технологічної” сутності війни як такої, а й її людського екзистенційного аспекту та буттєвого змісту» (Дзюба-Погребняк, 2014, с. 7–8). Зважаючи на причини постання, ці рефлексії часто містили в собі апокаліптичні алюзії та образи: страшна воєнна дійсність вщент зруйнувала попередні уявлення, виплекані бравурною пропагандою. На сьогодні існує низка досліджень текстів українських письменників, присвячених подіям Першої світової війни. Зокрема, це ґрунтовна монографія О. Дзюби-Погребняк, яка розглядає їх у широ-

кому контексті літератури південних слов'ян (Дзюба-Погребняк, 2014); розвідки, в яких аналізуються різні аспекти творів письменників без досвіду бойових дій (статті Я. Мельничук (Мельничук, 2004), М. Савки (Савка, 2013), О. Якименко (Якименко, 2015) та ін.) або твори письменників-комбатантів (статті І. Ліпницької (Ліпницька, 2015), А. Печарського (Печарський, 1997), М. Нестелеєва (Нестелеєв, 2012)). Проте наразі літературознавці не зверталися до аналізу поетики апокаліпсису в текстах авторів, які мають бойовий досвід, а тому це дослідження є актуальним.

Мета статті — проаналізувати художні особливості апокаліптичної образності в українських творах про Першу світову війну. Зважаючи на широке коло текстів і водночас обмеженість обсягу статті, об'єктом дослідження вибрано твори суто письменників-комбатантів (К. Поліщука, О. Маковея, О. Турянського). Вибір об'єкта зумовлений безпосередньою включеністю цих письменників у вир бойових дій, що дає змогу простежити, як у подальшому травматичний досвід оприявлювався на сторінках їхніх текстів.

У 1918 р. виходить друком збірка К. Поліщука «Серед могил і руїн», що стала одним із перших відгуків на події Першої світової війни. В основі текстів, які увійшли в книжку, — авторські щоденникові записи (протягом 1915–1917 рр. письменник воював на різних фронтах), тож провідним жанром збірки є новела факту. Водночас поряд з документальними постають художні твори, сповнені глибоких переживань воєнних буднів, прагненням зрозуміти й осмислити страшні події, дослідити дії та психологічний стан людини в нелюдських умовах існування. Простежується в оповіданнях й апокаліптична образність та настроєвість. Фрагментарність, тривожність, насиченість «епіфанією смерті» (Н. Мафтин), переплетення реальної та ірреальної площин задля увиразнення абсурдної дійсності — усі ці елементи поетики експресіонізму лише посилюють есхатологічну напругу.

Загалом війна для К. Поліщука — апокаліптичне дійство, яке часто уособлює потойбічна потвора. Цю роль може виконувати дракон («Здавалося, що червоні дракони вибралися з підземної прірви і, виблискуючи своїми огненними крильми, вирушили по землі і принесли руїну і смерть всьому живому і всім, що прагнули життя, співають пісень похоронних» (Поліщук, 2008, с. 29)) або ж ангел. Останній у творах збірки позбавлений божественної сутності, натомість є яскравим мортальним символом: «Я знов подивився і побачив, як серед

огню з'явилося щось чорне, велетенське, яке рухалося і здіймалося вгору, — щось таке, наче силует велетня-чоловіка з'явилося в чорнім огні. Протираю очі і знов дивлюся і ясно бачу велетенську чорну постать людини з велетенськими крилами, які метушливо билися в диму і хвилювали його на всі боки; чорні страшні довгі руки витягалися в наш бік, наче хотіли пригорнути нас всіх до себе» (Поліщук, 2008, с. 58). Навіть колористика, до якої часто вдається письменник, завжди похмура, повністю позбавлена вітальності, натомість символізує тлін і смерть: «Білі піски і жовті жита в полях дихали отруйливо»; «Як зелена гадюка, підстрибнула з долу і вп'ялася в небо, де з німецьких окопів вилетіла ракета» («В часи безнадійності»); «Небо сіре і важке, вкрите пошматованими хмарами, крізь які проглядає жовто-зеленувате чоло очманілого од всесвітнього горя, одвічного місяця» («В нетрях Латвії»).

Війна часто ламає людину та перетворює на машину для вбивства за наказом: саме так К. Поліщук змальовує дегуманізуючу сутність Першої світової в оповіданні «Тоді, як було Різдво...». Умиротворений святковий настрій оповідача швидко розвіюється через тяжкі спогади про минулорічні події: саме на Святвечір був виконаний припис трибуналу розстріляти бунтівний полк, який відмовився йти в бій, доки не покарані командири, що раніше відправили солдатів у безглузду атаку на вірну смерть. Найстрашнішим і найбільючим для наратора є те, що вирок виконали свої ж побратими. Незважаючи на вже тривале перебування на війні, він і досі не може змиритися із вбивством, зрозуміти його необхідність. Розстріл же бійців якраз на Різдво бачиться ним як кінецьсвіття, стає символом остаточної втрати душі та погнання усіх цінностей і чеснот. Для підсилення безнадії автор вдається до контрасту: «Серед чистого поля на білім і таким ніжним снігу постановили в ряд двадцять чотири чоловіки» (Поліщук, 2008, с. 70): тут білий колір виступає як німий докір, адже його символіка (святість, чистота) дисонує з чорною справою.

Деструкція особистості як частина апокаліпсису оприявлюється і в оповіданні «Злочинна тьма». Твір можна означити як квінтесенцію збірки, у якому персонажі навіть позбавлені імен, адже є узагальненими образами людей, чие ество знищила війна. На відміну від інших текстів зібрання (нарис, оповідання на документальній основі), цей має виписану художню фабулу. Двоє солдатів повертаються додому з війни. Після святкування у шинку вони на останні гроші винаймають віз, купують ще горілки та забирають з собою сліпого лірника, щоб

він їх і далі розважав своєю грою. На шляху до них підсідає ще один солдат, який нерозумно похвалився заробленими грошима й це визначило подальший хід подій.

Хоча у творі і присутній географічний маркер (відтинок дороги над річкою Случ), відчитується загубленість героїв у містичному безчассі, нічна ж темрява надає оповіді ще глибшої безпросвітності. Така загубленість підсилюється і навколишнім пейзажем: «Осінь ніч схиляє своє чоло додолу, і в білих туманах таємничо шепочуться тривожні сни. Стокрилі вітри летять із холодної півночі, і про щось сумне гомонять поліські ліси. Темне, захмарене небо ридає дрібними сльозами осіннього жалю. Навколо мовчанка і смертельна утома панує. Тільки там, в глибині лісів, на вузькій заболоченій дорозі, що безконечно довгою биндою простяглася над прудкохвилю Случчю, притаїлося і гомоніло маленьке людське життя» (Поліщук, 2008, с. 96). Гнітюче враження постійно підтримується відповідними описами, наратив повністю позбавлений бодай натяку на світло, а прагненням навколишнього світу є знищення усього живого: «...небо [...] загрожувало задушити їх собою», «[осінь] намагалася задушити своїм диханням все життя», «високі дерева [...] вели між собою таємничу змову проти сих людей». Використовуючи рефрени, окремі ритмізовані фрагменти, прийом градації, гротеск, К. Поліщук майстерно підтримує внутрішню текстову напругу, ведучи реципієнта до кульмінації — вбивства супутника. Цей злочин не може не відбутися, адже девіантна поведінка зумовлена надламанною психікою та давно заскорузлюю душею, а одним із найважливіших людських інстинктів став потяг до вбивства.

Постать лірника, який номінально не допитний до злочину, бо гра на лірі відволікала й не давала змоги почути, що відбувається за спиною, прочитується символічно. Його сліпота — уособлення втрати людством етичних орієнтирів, загубленості й неможливості шляху до спасіння. «На возі лишається труп і лірник з лірою; одна пісня і смерть, яку покірно кудись везуть знесилені коненята» (Поліщук, 2008, с. 105) — безнадія та безвихідь пронизують усе оповідання. Врешті, життя лірника теж безглуздо обривається, залишається лише «тиша, важка, як камінь», і тумани, що «мовчки лежать навколо і чогось чекають». Проте питання, чи буде це щось новим й очищеним життям, залишається відкритим.

Цікавим зразком апокаліптичної образності є й оповідання К. Поліщука «В часи безнадійності». Уже назва промовисто говорить сама

за себе і є емким висновком оповіді. Тексту властиве поєднання документального та художнього способів нарації, які взаємодоповнюються. Сумній розповіді про безглузду з точки зору воєнної стратегії атаку, яка призвела до численних марних жертв, передує вступ, що прочитується як сконденсований переказ біблійного міфу. Так, у першому абзаці постає ідилічна картина тихої ночі (величний подарунок людям від Творця) з мирного життя, про яке згадує наратор. Ця ніч асоціюється з раєм, коли навіть темрява не страшна, адже вона «повільно стелиться над сонними полями і лагідно вколісує море похиленого бурями спілого жита» (Поліщук, 2008, с. 53) і просто дає змогу перепочити перед новим днем. У наступному абзаці з'являється опис теперішнього: оповідач-бійця насильно забрано з рідних місць і він мусить перебувати в чужих полях. Навколишні реалії суворі й неприглядні, відповідно змінюється і пейзаж: ніч, «як мара страшна, якоюсь безформенною масою важко лягла на землю, і здавалося, що вона намагалася все приспати і пригнобити [...]». Польські поля спали смертельними снами, польські поля утворювали казку страшної ночі» (Поліщук, 2008, с. 53). Маємо перегук із вигнанням людей з Раю і яскравим контрастом життя до й після. А далі настає апокаліпсис, який приносять розгнівані вершники: «На заході, заливаючи весь небосхил, шаліли хвилі огненного моря і в огні пожеж палали села; горіли без кінця і краю поля спілого збіжжя і, як гігантські свічі, досягаючи полум'ям до небес, горіли костьоли. Котиться, готить, регочеться, реве червона хвиля і заливає собою весь захід [...]». Здавалося, що там линули на конях безумні фурії, які шаліли і без кінця безумствували» (Поліщук, 2008, с. 53).

У цілому всі тексти з аналізованої збірки К. Поліщука мають значний відбиток власного травматичного досвіду, що значно впливає на їхню настроєвість. Як правило, наскрізними є мотиви безнадії та зневіри. Письменник не розуміє сенсу війни й необхідності вбивства за чужі інтереси. Відповідно страшна навколишня дійсність у його творах трансформується в апокаліптичну образність: біблійних вершників Апокаліпсису уособлює огненний дракон, ангел або ж фурії, які нищать усе на своєму шляху; есхатологічні події у текстах відбуваються як на загальному (знищення світу), так і на приватному рівні (девіація особистості). Причому руйнація мислиться як тотальна і безповоротна, наратор у багатьох оповіданнях не сподівається на подальше відродження (людство на це не заслуговує) після катастрофи,

світ просто завмирає пусткою у мертвій тиші й безчассі.

О. Маковей після мобілізації протягом чотирьох років служив спочатку перекладачем при штабі кавалерійської дивізії, а потім Карпатського корпусу. Свої роздуми та переживання письменник виклав на сторінках збірки оповідань «Кроваве поле», яка вийшла друком у 1921 р. Оскільки безпосередньої участі у боях не брав, його твори не мають тої емоційної напруги, як у К. Поліщука, проте вони так само пронизані зневірою у людстві та його здоровому глузді. Автор вдається до філософських роздумів про природу війни, констатує катастрофічність і незворотність її наслідків. У той час як ці криваві події є абсолютно непотрібними, вони несуть лише руйнацію, смерть та безнадію. Частими мотивами оповідань О. Маковей є жаль через марність втрачених життів бійців, адже досить швидко простолюд стає до цього байдужим («Вічна пам'ять», «Кроваве поле»); роздуми над тим, що солдати отримують фізичні каліцтва в боях через те, що увесь світ морально недужий («Інвалід»); використовує автор і прийом очуднення («Гранат»).

До біблійного наративу письменник звертається в оповіданні «Мертве місто», яке розгортається як фантазмагорія. Тут реципієнт має справу з постапокаліптичною ситуацією: події відбуваються у вже зруйнованому місті, яке давно покинуте. Якось, вчергове гуляючи там, головний герой — сотник — зустрічає дідька, що прилетів на оглядини цієї руйнації. Представлення чорта читачу своєрідне: з одного боку, він прямо не називається нечистим (панок у шубі та військовому одязі, до якого звертаються «ексцеленціє»), а з іншого — окремі деталі та поведінка не залишають сумнівів у пекельній приналежності персонажа. Так, поряд із традиційними військовими нагородами на його грудях виблискують «і невидані відзнаки: золотий хвіст з короною на огняній стяжці, маленьке брильянтове копито, а з шиї на ленті висіли маленькі емальовані вила в золоті і самоцвітах» (Маковей, 2021, с. 31). Знайшовши гвіздок на землі, він неймовірно йому тішиться, а пізніше з таким же захватом залазить у дупло старої верби. Таким чином, замість прямого називання автор вдається до представлення персонажа крізь призму народних уявлень про чорта: його любов до цвяхів, якими свого часу припинали Спасителя до хреста, передає, наприклад, у приказці «тішиться, як дідько цвяшком»; стара верба часто асоціюється зі смертю та чортівнею, а дупло мислиться як локус нечистої сили (це вірування також відбилося у приказці «закохався, як чорт у стару

вербу»). Фольклорний інтертекст увиразнює наратив, водночас додаючи йому ще більшої фантазмагоричності.

Окрім есхатологічного міфу, в оповіданні О. Маковей наявна також промовиста алюзія до іншої біблійної оповіді: легенди про загибель Содому та Гоморри як покарання за гріхи їхніх жителів. Адже коли ад'ютант чорта просить сотника описати, яким раніше було місто, той гнівно констатує: «Звичайне містечко, яких повно в Галичині і на Буковині! Шкода, що всіх не зруйновано до основ так, щоб камінь на камені не остався. Се ж погань, якої ніде в світі нема» (Маковей, 2021, с. 31). Наратор осуджує місцеве населення, яке допустило можливість війни, причому цей осуд переноситься й загалом на все людство, про що свідчить узагальнений образ міста, без конкретизації назви й точних географічних координат. Сотник гірко розмірковує над тим, що замість того, аби розбудувати своє життя, людина у будь-який момент ладна забрати чуже, саркастично констатує, що «пекольні сили справді мають чим тішитися». Наявний яскравий приклад того, що Е. Фромм, розгортаючи вчення З. Фрейда про притаманний людині інстинкт смерті, пізніше назве зляканою агресією. Саме тому, напевне, образ чорта не грізний, а, скоріше, іронічний. Читач бачить пришепкуватого персонажа, а не темну силу, що несе зло. Людство, яке здатне саме зруйнувати все навколо, не потребує допомоги мешканців пекла. Останні можуть просто приїхати й потішитися результатом зробленої за них роботи.

Таким чином, О. Маковей, як і К. Поліщук, рефлексує над крахом гуманістичних цінностей у наслідок війни й не бачить обнадійливих перспектив їх подальшого піднесення, адже людська природа завжди незмінна.

Роман «Поза межами болю» О. Турянського беззаперечно є одним із найяскравіших зразків літературного експресіонізму. Автора було мобілізовано до австро-угорської армії, він дивом вижив на албанському «шляху смерті», перебуваючи в сербському полоні. Ці події і лягли в основу сюжету твору, а прототипом одного із героїв — солдата Оглядівського — став сам письменник, який намагається осмислити пережитий жах. У романі відсутні батальні сцени, натомість війна зображується крізь призму внутрішньої драми надламаної людини, яка стоїть на останньому моральному рубежі.

Апокаліптичні мотиви у творі простежуються на кількох рівнях: загальносуспільному та особистісному. Якщо говорити про перший, то війна мислиться сімома головними героями як всесвітня катастрофа, що знищила

все навколо: «Вмерли люди, земля, небо, боги. І вмерла душа людей, і душа безкраїх просторів» (Турянський, 2015, с. 92). Ця смерть зруйнувала не лише матеріальне, найгірше те, що й моральні імперативи втратили свій сенс для багатьох: «Воєнне пекло все обернуло в руїну: високі змагання духа... людське достоїнство... честь... Людина стала звірем людини!» (Турянський, 2015, с. 101). Відчуття кінецьсвіття підсилює і навколишній пейзаж: «Чорні хмари заснувалися на краях дивною барвою, наче обкипіли застиглою кров'ю. Дух руїни показує своє сонне обличчя. Воно, здається, ось-ось ізбудиться. І небо розколеться, й темні сили кинуться на землю і розіб'ють у порошок увесь світ» (Турянський, 2015, с. 85). Трагедія ще і в тому, що, як і герої попередніх творів, персонажі О. Турянського не можуть зрозуміти сенс великої бійні, ті мотиви, які вартували такої руйнації: «За що ми боролися? Яка ідея цієї світової війни?» — гнівно кричить один із них.

Загублені у засніжених горах, мертвій льодовій пустці кілька бійців переживають і свій власний апокаліпсис. Так, Штранцінгер після тяжкого поранення, внаслідок якого осліп, втратив своїх близьких (мати померла через цю звістку, а кохана втопилася). Солдат не бачить сенсу подальшого життя, а єдиним скарбом і ниткою, що єднає із минулим, є його скрипка. Пшилуцький зневірений у всьому, адже поки він воював, його зрадила дружина, і чоловік теж не бачить майбутнього. Оглядівський, на відміну від інших, має сім'ю, до якої прагне повернутися понад усе. Проте його терзає непогамовне почуття провини: він мусив убивати й тепер не може собі цього вибачити, не розуміє, як він з таким невинним гріхом на душі може постати перед родиною: «Але якась важка рука кладеться мені на плечі!.. І чую, що я не в силі увійти всередину... — Хто я? Я — недостойний товариства дружини, сина й родичів [...]. Не можу, не смію увійти між них» (Турянський, 2015, с. 73–74).

Окрім моральних страждань, спільним кошмаром для усіх є голод і холод. Вони стають вагомим випробуванням для бійців не лише на фізичному, а й на метафізичному рівні. Щоб розпалити вогнище, їм потрібні речі когось із сімох, адже це єдиний паливний матеріал. На пропозицію Сабо усі намагаються стрибати і бігати навколо корча, щоб у такий спосіб визначити найслабшого і врешті скористатися його одягом. Починається своєрідний макабричний танок, але виконується він задля утвердження життя. Цей танець був і способом відтягти складне рішення, покласти на випадок, аби лишень самим не виконувати страшний

присуд до когось із побратимів. І коли безсилий Бояні падає й у відчай просить його не вбивати, ініціатор промовляє: «Не думай так про мене, товаришу. І з мене людина, — сказав Сабо і глянув на Бояні очима, в яких замерехтіло сяйво співчуття» (Турянський, 2015, с. 46). Так само, будучи вже майже на межі канібалізму, чоловіки її не переступають. Тобто жоден з них не здатен підняти руку на свого побратима (живого або вже померлого) навіть під загрозою власної смерті.

У книзі Одкровення Іоанна Богослова Апокаліпсис не має однозначно негативної конотації: окрім пророкування руйнації світу, є й думка про його оновлення та відродження, а знищення — це шлях до нового життя. Така ж надія простежується і в романі «Поза межами болю». Так, якщо в оповіданні К. Поліщука «Злочинна тьма» сліпий лірник став символом безвиході, то в творі О. Турянського все навпаки. Незрячий Штранцінгер здатен бачити світле майбутнє і дає змогу всім іншим повірити у це: «Вони чули, що з темних ям його очей пливе щось таємне, могутнє. Щось ясніше світла, дуже сліпої сили божевільних стихій, святіше всіх богів. Якась невмируща сила людської душі. Якийсь могутній дух людини, що крізь нужденність сьогоднішньої хвили, крізь роки крові, крізь хрести на цвинтарях, крізь сонні простори позагробні, крізь темряву безконечних засвітів бачить сонце майбутніх поколінь» (Турянський, 2015, с. 94). Незважаючи на нелюдські дегуманізуючі умови, герої О. Турянського таки не втрачають віру в моральні імперативи й у найстрашніших обставинах утримують у собі зерно людяності.

Отже, Перша світова війна породила жах і зневіру, показала, наскільки страшним може бути використання досягнень науково-технічного прогресу задля винищення людини. Письменники-комбатанти, які воювали на різних фронтах та в різних арміях, уважали війну повним безглуздом. Безнадійність та нерозуміння породжували розгубленість, а також бачення навколишнього жахиття як апокаліпсису, який врешті настав. Проаналізовані тексти К. Поліщука та О. Маковея є доволі песимістичними: автори не бачать надії на майбутнє, вони не дають світу другого шансу, вважаючи людину страшною невинною істотою, яка здатна лише руйнувати. Натомість О. Турянський через героїв роману «Поза межами болю» все ж показує сподівання на відродження, а художньо-образна модель апокаліпсису в тексті наближається до біблійного викладу: кінець світу не є остаточною руйнацією, це своєрідне запрошення до оновлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дзюба-Погребняк О. Перша світова війна в літературах південних слов'ян. Київ: Дух і Літера, 2014. 496 с.
2. Липницька І. Експресіоністична модель світу в антивоєнному циклі Сергія Пилипенка «З військового щоденника 1916–1917 рр.». *Філологічні науки*. 2015. № 21. С. 12–17.
3. Маковей О. Кроваве поле. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2021. 156 с.
4. Мельничук Я. Перша світова війна в художній інтерпретації Ольги Кобилянської. *Історична панорама*. 2004. Вип. 2. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-4720.html>
5. Нестелеєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір. *Дивослово*. 2012. № 11. С. 50–56.
6. Печарський А. Поетика трагічного оптимізму. *Дзвін*. 1997. № 9. С. 146–152.
7. Поліщук К. Вибрані твори / упоряд. В. Шевчук. Київ: Смолоскип, 2008. 704 с.
8. Савка М. Екзистенційний дискурс творчості Катрі Гриневичевої (за збіркою оповідань «Непоборні»). *Слово і Час*. 2013. № 7. С. 77–82.
9. Турянський О. Поза межами болю. Дума пралісу: Вибране. Київ: ВЦ «Академія», 2015. 312 с.
10. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 109–135.
11. Якименко О. Антивоєнна новелістика Наталі Романович-Ткаченко в контексті літератури «втраченого покоління». *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1 (2). С. 388–396.

REFERENCES

1. Dziuba-Pohrebniak, O. (2014). *Persha svitova viina v literaturakh pivdennykh sloviaan*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
2. Lipnytska, I. (2015). Ekspresionistychna model svitu v antyvoiennomu tsykli Serhiia Pylypenka "Z viiskovoho shchodennyka 1916–1917 rr.". *Filolohichni nauky*, 21, 12–17 [in Ukrainian].
3. Makovei, O. (2021). *Krovave pole*. Kyiv: Vydavnychiy dim "Kondor" [in Ukrainian].
4. Melnychuk, Ya. (2004). *Persha svitova viina v khudozhnii interpretatsii Olhy Kobylianskoii. Istorychna panorama*, 2 [in Ukrainian]. <http://politics.ellib.org.ua/pages-4720.html>
5. Nestelieiev, M. (2012). *Poza mezhamy y u mezhakh: Osyp Turianskyi i yoho naividomishyi tvir. Dyvoslovo*, 11, 50–56 [in Ukrainian].
6. Pecharskyi, A. (1997). *Poetyka trahichnoho optymizmu. Dzvin*, 9, 146–152 [in Ukrainian].
7. Polishchuk, K. (2008). *Vybrani tvory*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
8. Savka, M. (2013). *Ekzystentsiyniy dyskurs tvorchoosti Katri Hrynevychychevoi (za zbirkoiu opovidan "Nepoborni")*. *Slovo i chas*, 7, 77–82 [in Ukrainian].
9. Turianskyi, O. (2015). *Poza mezhamy boliiu. Duma pralisu: Vybrane*. Kyiv: VTs "Akademiia" [in Ukrainian].
10. Frai, N. (1997). *Arkhetyypnyi analiz: teoriia mitiv*. In *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 109–135). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
11. Yakymenko, O. (2015). *Antyvoienna novelistyka Natali Romanovych-Tkachenko v konteksti literatury "vtrachenoho pokolinnia"*. *Literaturoznavchi studii*, 1(2), 388–396 [in Ukrainian].

Maryna Ryabchenko,

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-9349-9784

e-mail: marynariabchenko@gmail.com

WAR AS AN APOCALYPSE: LITERARY TECHNIQUES OF THE REPRESENTATION OF MILITARY EXPERIENCE IN UKRAINIAN PROSE ABOUT THE FIRST WORLD WAR

The article analyses how the writer's military experience affects the artistic images in his literary work. In particular, the apocalyptic motifs have been investigated, because the biblical legend about the imminent arrival of the apocalypse is one of the most famous and, probably, the most popular in society. The prophecies about the end of the world get attention every time during major wars, terrible world catastrophes, great social upheavals etc. The First World War, which was the first upheaval of such

a scale in the 20th century, was one such event. The relevance of the study is determined by the fact that, despite the existing studies devoted to Ukrainian works about the First World War, the texts of combatant writers were not analysed for apocalyptic imagery. The subjects of the study were the works of K. Polishchuk, O. Makovei, and O. Turianskyi. It is argued that the motives of hopelessness, despair and misunderstanding, for what and for what interests ordinary soldiers are fighting, have been common to all writers. They perceive the war as the end of the world. The leading problems of the works of these writers are the general dehumanization of society, which allowed a bloody slaughter, and the deviation of an individual personality, which is broken by a traumatic war experience. The images that represent individual characters of the apocalyptic myth in the analysed works can be transformed into a dragon, a fury or an angel of death. Their purpose is the destruction of the world. And, therefore, each person can make a choice about what his life will be. This optimism is not preserved in the analysed texts of K. Polishchuk and O. Makovei. Their works are characterised by absolute pessimism. Humanity is not capable of a positive choice, it is doomed, because it constantly prefers the death instinct, according to Z. Freud. On the other hand, in O. Turyanskyi's novel, man and humanity do win over the terrible dehumanizing reality. And the world still has hope for further revival.

Key words: war, apocalypse, image, motive, deviation, dehumanization.

Стаття надійшла до редакції 26.01.2023.

Прийнято до друку 24.02.2023.

Трофименко Анастасія,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-8424-7518

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

КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНІ-ЕПОПЕІ «ТЕМНА ВЕЖА» С. КІНГА

Статтю присвячено аналізу категорії художнього часу як елемента розкриття теми апокаліптики в романі-епопеї «Темна вежа» Стивена Кінга. Проаналізовано структуру категорій художнього часу, їхню організацію у творі. Проведено паралелі між головним мотивом роману винищення світу й часовими формами, реалізованими у тексті.

Ужанрі горор готичний хронотоп перетерпів трансформаційних та мутаційних змін, залишивши за собою лише узагальнене значення певного континууму й важливість відірваності простору розгортання історії від загального художнього світу твору з метою утворення умовного вакууму.

Жанр горор з часу свого зародження постійно переживає трансформації під впливом епохи, у якій він змінюється. За висловом Ж.Ф. Ліотара, перехід від модернізму до постмодернізму починається ще з кінця 50-х років ХХ ст., стверджуючи, що у свідомості людини йде переорієнтація із матеріалізму до інформатизації.

Постмодернізм породжує у світосприйнятті людини орієнтацію, пов'язану із такими одиницями, як стурбованість, ірраціональність та безсилля. Це насамперед пов'язано із втратою віри у нагальні цінності епохи модернізму, ідеї розуму, прогресу, емансипації особистості.

У літературі жахів відбувається модифікаційне явище злиття двох жанрів із різних типів літератури, а саме горору та фентезі. Гіперреальність, яку ми окреслюємо, являє собою симбіотичний метажанровий прийом, що розвивається шляхом поєднання елементів жанру горор і метажанру темне фентезі. Наприклад, більшість творів С. Кінга має спільні цитування, згадування персонажів, подій, локацій, згадок і т. ін. як елемента створення загального «надхронотопу» художнього світу автора, формуючи таким чином перед читачем масивний художній світ, максимально наближений до реального, але з ідіостилістичними, жанровими елементами. Так у канві творів С. Кінга розвивається мотив невпинного апокаліпсису, який найпотужніше концентрується у романі-епопеї «Темна вежа».

Результати цього дослідження в подальшому можуть становити складову розвідок про масову літературу.

Ключові слова: час, хронотоп, модернізм, постмодернізм, література жахів, горор, темне фентезі.

Для літератури жахів хронотоп виступає одним із жанротвірних елементів, що має особливу ментальну візію тла, за яким відбуваються адептові ініціації. Наприклад, характерним готичним хронотопом можна назвати часопросторовий континуум пересічення минулого і майбуття в конкретній замкненій локації (замок).

Загалом конструкція художнього простору як мережа місць та зв'язків між ними не лише слугує загальним тлом для розгортання подій, а й відіграє семантично (символічне) значення прямо або опосередковано беручи участь у розгортанні подій.

Мета статті — проаналізувати особливості часової організації роману-епопеї «Темна вежа»

С. Кінга як складову есхатологічного / апокаліптичного наративу. **Завдання:** окреслити межі художнього часу в романі-епопеї «Темна вежа»; проаналізувати паралелі втілення художнього часу у творі та мотиву знищення світу.

Усвідомлення часу в літературі проявляється не лише у формуванні інтервалів, встановленні хронології і концептуалізації одиниць часу, а й у використанні образів і метафор для опису визначених повторюваних часових проміжків [25].

Роман-епопея С. Кінга «Темна вежа» жанрово перебуває на перетині горору й темно-го фентезі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Цьому циклу властивий художній часопростір, який не відповідає звичайним уявленням про межі

можливого та ймовірного, адже світ персонажів утворює часопросторову конструкцію, що дає змогу розділити простір твору на певні рівні, у яких діють різні правила світофункціонування. Зокрема, йдеться про опис протікання часу. У статті досліджено часопросторовий хронотоп роману-епопеї «Темна вежа» С. Кінга.

Дослідження художнього часу здійснене у працях як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Серед тих, хто розглядає часову константу крізь призму хронотопу, пов'язуючи час із простором, можна виокремити М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Т. Пастушак; час як наратив художнього твору досліджують К. Дронь, О. Капленко, О. Кискін, Т. Пастушак.

У цій статті ми розглядаємо художній час як складову організації часопростору в тому значенні, в якому це поняття вживає М. Бахтін.

Матеріалом дослідження слугують романи «Шукач: Темна вежа I» (англ. "The Dark Tower: The Gunslinger", 1982); «Крізь час: Темна вежа II» (англ. "The Dark Tower II: The Drawing of the Three", 1987); «Загублена земля: Темна вежа III» (англ. "The Dark Tower III: The Waste Lands", 1991); «Чаклун та сфера: Темна вежа IV» (англ. "The Dark Tower IV: Wizard and Glass", 1997); «Вовки Каллі: Темна вежа V» (англ. "The Dark Tower V: Wolves of the Calla", 2003); «Пісня Сюзанни: Темна вежа VI» (англ. "The Dark Tower VI: Song of Susannah", 2004); «Темна вежа: Темна вежа VII» (англ. "The Dark Tower VII: The Dark Tower", 2004); «Темна Вежа: Вітер крізь замкову шпарину» (англ. "The Dark Tower: The Wind Through the Keyhole", 2012), які складають роман-епопею «Темна вежа», та твори, що перегукуються зі світом цього циклу: «Доля Салему» (англ. "Salem's Lot", 1975); «Протистояння» (англ. "The Stand", 1978); «Талісман» (англ. "The Talisman", 1984); «Воно» (англ. "It", 1986); «Очі дракона» (англ. "The Eyes of the Dragon", 1987); «Нагальні речі» (англ. "Needful Things", 1991); «Безсоння» (англ. "Insomnia", 1994); «Роза Марена» (англ. "Rose Madder", 1995); «Відчай» (англ. "Desperation", 1996); «Серця в Атлантиді» (англ. "Hearts in Atlantis", 1999); «Чорний дім» (англ. "Black House", 2001); «Зона покриття» (англ. "Cell", 2006).

Виклад основного матеріалу. Категорія часопростору є одним із фундаментальних об'єктів дослідження у структурі художнього твору як однієї з основних конструктивних рис тексту або жанротвірного елемента.

Вперше питання часопростору було представлено Г.Е. Лессінгом у роботі «Лаокоон». В ній дослідник розкриває поняття сприйняття виміру часу та простору крізь призму уявлення про простір естетичного фундаменту функціонування тексту твору.

Значний вклад у питання вивчення та розвитку досліджень часопростору належить А. Потебні, М. Бахтіну, Ю. Лотману.

Часопростір у розумінні аспекту «хронотоп» було вперше названо М. Бахтіним як розуміння співіснування осі двох координат з перетином в одній точці. Ці осі вчений визначає як час та простір художнього твору. Головною напрямною, на думку М. Бахтіна, є час, який розкривається у просторі, а простір вимірюється часом.

Також він стверджував, що хронотоп визначає художню єдність твору в його співвіднесені з реальною дійсністю і що певний тип хронотопу може бути жанровим складником, який описує вимірний континуум художнього простору не тільки окремого твору, а цілого жанру в жанровій системі.

Завдяки цьому вченим було виокремлено типи хронотопу: авантюрний, авантюрно-побутовий, біографічний, народно-міфологічний, психологічний, кризовий, карнавальний, виконавчий, епічний, замкнений.

Особливістю роману-епопеї С. Кінга «Темна вежа» є те, що у структурі тексту поєднано майже кожен із описаних типів хронотопу, що можна назвати новим модифікаційним явищем, таким як хронотоп апокаліпсису в структурі метажанру темне фентезі.

Час у романі є дискретним, він включає безліч переривчастих тимчасових ліній, ключовими з яких є минуле головних героїв та їхнє доросле життя в теперішньому. У тексті роману оповідач постійно перемикає увагу читача з подій однієї тимчасової лінії на іншу і назад, тим самим нагнітаючи напругу та захоплюючи читачський інтерес до розвитку сюжету.

На нашу думку, характерною ідеостилістичною рисою апокаліптичного хронотопу С. Кінга може бути відсутність чотиривимірного континууму координат перетину часу та простору, що й утворює ефект мотиву кінця світу в структурі загального художнього простору, який є характерним для більшості його творів. Адже у романі-епопеї автор об'єднує у тканині твору перехресні зв'язки із більшістю своїх творів, що можна назвати метатекстом.

Характерними рисами лінійної концепції часу, втіленої у літературі, є тривалість, одномірність, безперервність, незворотність, впорядкованість, послідовність і закономірність процесів, подій, дій героїв і їхніх пригод (Павельєва, 2012, с. 135). Така концепція часу в культурі загалом є «лінійно фіналістською» (Павельєва, 2012, с. 135). У художньому творі лінійність часу проявляється у хронологічному викладі подій, логічності дій персонажів,

а також в однонаправленому перебігу подій від зав'язки до розв'язки, тобто завершення конфлікту, у сюжеті, що прямує від зав'язки до розв'язки.

Одна з домінантних тем сучасної літератури є тема апокаліпсису, що реалізується на рівні міфологеми. Апокаліптична міфологема глибоко вкорінена у світову свідомість, хоч сучасне уявлення про апокаліпсис формально дистанціюється від есхатологічних першоджерел і бере у фокус передусім нищівні наслідки поступу техногенної цивілізації, що охопили Землю на зламі тисячоліть, самотність індивідуума, безсилою завадити неминучій катастрофі. Образ апокаліпсису, будучи включеним до основоположної для світобачення християнина міфологічної системи, продовжує існувати як структура, «архетип», оскільки тісно пов'язаний з такими базовими апріорними та смисловими конструктами, як час та історія.

Епоха модернізму демонструє відхід від канону, асиметрію, активне застосування «естетики потворного» в літературі, театрі та кінематографі. М. Бахтін визначає цей час як «період кризи суспільства». Літературне трактування апокаліптичної теми найбільш характерне для мистецтва ХХ ст., коли загибель людства в результаті будь-яких світових катаклізмів сприймається як апокаліпсис. У книжці «Стівен Кінг про письменство: мемуари про ремесло» («Stephen King in Writing. A Memoir of the Craft», 2000) автор зазначає, що потужний вплив на розвиток його авторського стилю справило малобюджетне треш-кіно (trash movies) 50–60-х років ХХ ст., яке характеризувалося апокаліптичними настроями, що постали на тлі страху перед «холодною війною» та «ядерним апокаліпсисом» у світі. Цей вплив стає характерним приводом для появи апокаліптичного нарративу й у творчості самого С. Кінга.

У романі-епопеї «Темна вежа» фігурує нарратив апокаліпсису, який реалізується за допомогою великого спектра як стилістичних, так і жанрових елементів літератури жахів, а саме видового відгалуження темного фентезі. Одним із таких елементів є художній час твору, який підсилює наявний в останньому мотив знищення світу.

З настанням епохи постмодернізму подальший розвиток здобувають такі світоглядні домінанти творчої свідомості, як стурбованість, ірраціональність та безсилля. Це насамперед пов'язано із втратою віри у фундаментальні цінності позитивізму, ідеї розуму, прогресу, емансипації особистості. У літературі постмодерністи відмовляються від канону як від загальної художньої матриці, тяжіючи до еkleктизму

й безсистемності. Це призводить до розмивання жанрових меж, що суттєво ускладнює наукову рецепцію літературних творів, передусім їхню жанрову ідентифікацію.

Апокаліптична література як специфічний метажанр бере свій початок від прадавніх часів й, передаючись в усній (міфи, легенди), а згодом писемній формах (Біблія), нині побутує у різних культурних світах. З настанням доби постмодерну мотив кінця світу, апокаліпсису переживав певні трансформації, зазнаючи впливу нових тенденцій; модернізм прагнув новизни, постмодернізм — тиражу, бестселеру, непересічного тексту.

Апокаліпсис у творах сучасників репрезентується не лише із позиції реформації біблійного образу кінця світу, а й формально дистанціюється від есхатологічних першоджерел. Сучасний апокаліпсис доволі широко реалізується у творах таких жанрів: кіберпанк, антиутопія, апокаліптичні жахи, горор, фентезі й метажанрі темне фентезі.

Р. Співак визначає метажанр як структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історично конкретних засобів художнього моделювання світу, що об'єднуються загальним предметом художнього зображення.

Поняття «метажанр» ще не набуло стійкої змістовності і потребує подальшого професійного осмислення, а тому можливі розбіжності у його визначенні й тлумаченні. Так, не без підстав деякі літзнавці розуміють під метажанром видову узагальненість низки жанрів, тобто подібність жанрів у межах їхньої видової спрямованості.

Метажанр темне фентезі стоїть на перетині двох жанрів, таких як література жахів і фентезі, суміщаючи у собі жанрові та стилістичні елементи обох і витворюючи таким чином нову художню якість.

Часовий вимір у романі-епопеї «Темна вежа» відповідає особливостям хронотопу, властивим жанру горор. Цей хронотоп характеризується фантастичним континуумом, який не має жодної стабільності, ніякої осі координат, функціонування якого легше пояснити психологізацією інфернального простору, тобто за допомогою опису досвіду самого персонажа. Справжню природу такого хронотопу людині уявити неможливо, тому йому властива фрагментарність, довільне поєднання різнорідних художніх елементів, що породжує стан передчуття кризи буття індивіда.

Таким постає простір Темної вежі, який навіть у власній структурі позбавлений єдності, будучи розбитим на три континууми — внутрішній світ,

середній світ та крайній світ. Така організація простору увиразнює наратив апокаліпсису. Одним із центральних мотивів твору є руйнація світу, що реалізується як загибель Темної вежі, знищення променів, які стримують у вежі Crimson King, чим впливають на існування реального світу та альтернативних реальностей.

Моделюючи художній світ вежі, С. Кінг створює цілу систему часопросторових рівнів, що функціонують як у межах світу головного героя Роланда (інфернальний світ / світ Темної вежі), так й у світі його «Ка-тету» (реальності, альтернативної щодо фактичного світу, наближеного до нашої дійсності), що виникає усередині Роландового світу за допомогою маркера порталу — двері, що з'являються посеред пляжу. Аналогічний епізод пов'язаний з «чорним будинком» у романі «Крізь час: Темна вежа II». Фактичний світ постає в образі міста Нью-Йорк, роздробленого на художні площини альтернативних реальностей, що розподілені між персонажами: Джейк Чеймберз — 1977 р.; Едді Дін — 1987 р.; Сюзанна Дін — 1964 р., але, на відміну світу Темної вежі, тут функціонує лінійний час.

Час альтернативних реальностей протікає безперервно, незворотно й одномірно до моменту появи в ньому головного героя Роланда. Образи-персонажі слугують «поворотними пунктами» для розвитку хронотопу. Так, наприклад, існування такого персонажа, як Джейк Чеймберз стає причиною появи часових парадоксів у романі-епопеї «Темна вежа». Це пов'язано із континуумами існування останнього, тобто лініями його життя в паралельних реальностях.

Так, у першому континуумі Джейк, помираючи у власному світі (Нью-Йорк 1977 р.), з'являється у світі Темної вежі, тобто у «внутрішньому світі» / світі Роланда, і помирає в ньому. У другому континуумі Роланд запобігає смерті Джейка у світі Нью-Йорка 1977 р., чим анулює його появу у «внутрішньому світі» та смерть у світі Темної вежі. Цей часовий парадокс створює роздвоєність внутрішнього часу персонажа, який ніби одночасно живе у двох часових вимірах — лінійному та циклічному (це роздвоєння наближене до стану шизофренії, адже хлопець описує власну смерть у світі, якого не існує, та смерть, якої не було).

Також, аналізуючи світ Роланда, тобто «внутрішній світ» (інфернальний світ / світ Темної вежі), ми можемо спостерігати безліч часопросторових зсувів, що реалізують наратив апокаліпсису, мотив знищення світу. Ці зсуви описуються персонажами як розтягнення, уповільнення або надмірне пришвидшення часу.

Інколи самі герої не зовсім впевнені в тому, скільки саме минуло часу від початку їхньої подорожі. Єдина часова сфера, що не деформована та функціонує за всіма законами фізики, — це процес дорослішання / старіння. Від початку до фіналу твору ми спостерігаємо за поступовим дорослішанням наших героїв, градацією змін їхнього характеру та фізичних властивостей. Сам Роланд у фінальній частині твору «Темна вежа: Темна вежа VII» постає хворобливим, але загартованим боями ковбоєм, якого мучить недуга, відома в художньому світі роману під назвою «скрут». Та щойно герой робить крок за двері Темної вежі, весь цикл починається спочатку і Роланд знову стає молодим. Складність часопросторової організації картини світу у творі Кінга дає змогу увиразнити одну з провідних авторських інтенцій, а саме циклічність усіх процесів, що протиставляється хаосу.

Ось як описує Роланд часопростір власного світу: «Бо чоловік у чорному видобув тебе сюди, — відказав стрілець. — А ще через Вежу. Тому що Вежа стоїть на чомусь на кшталт енергетичного вузла. У часі...» («Шукач: Темна вежа I» (англ. "The Dark Tower: The Gunslinger", 1982)) (Кінг, 2007, с. 157).

«Але давай підемо ще далі. Припустимо, що всі світи, всі всесвіти сходяться до певного вузла, єдиного стрижня. До Вежі» («Шукач: Темна вежа I» (англ. "The Dark Tower: The Gunslinger", 1982)) (Кінг, 2007, с. 230).

Загалом мотив знищення світу, наявний у цьому творі, реалізується через опис появи різних часопросторових рівнів, у яких спотворено фізичні закони (розташування сторін світу, тривалість часу, лінійність часу).

Проаналізувавши вісім частин роману-епопеї «Темна вежа» та інтертекстуальні зв'язки з іншими творами С. Кінга, можемо виокремити такі наявні у тканині художнього простору Темної вежі часові рівні:

— «Шот-таймерів» (наш рівень). На цьому рівні світобудови кожна істота смертна. Час життя, як правило, зумовлено, але випадкова смерть теж можлива, оскільки цим рівнем правлять Приречення та Випадковість. Час від часу у світі народжується людина, життя якої важливе не тільки для неї і для всіх «Шот-таймерів», що живуть у цьому світі, воно значуще для багатьох рівнів, розташованих над і під світом «Шот-таймерів». Це — Великі Люди. Їхні життя завжди є Приреченням. Якщо таких людей забирають дуже швидко, все змінюється, втрачається рівновага;

— «Лонг-таймерів» — розташований вище рівня «Шот-таймерів». «Лонг-таймери» керують життям «Шот-таймерів». На рівні останніх

«Лонг-таймери» невідчутні, так само як й істоти, що живуть на вищому або нижчому рівнях. Піднімаючись до «Лонг-таймерів», людина починає бачити «аури» інших людей, тварин, рослин. Час на цьому рівні більш стислий, тече швидше. Очевидно, з кожним рівнем, розташованим вище, він прискорюється. Сфери існування «Шот-таймерів» і «Лонг-таймерів» перетинаються. Рівнем «Лонг-таймерів» також правлять Приречення і Випадковість. На ньому вербальне спілкування можна замінити телепатією (мислеформами);

— «Ол-таймерів» — розташований вище рівня «Лонг-таймерів». «Ол-таймери» — створіння або вічні, або настільки близькі до цього, що між цими поняттями немає жодної різниці.

Загалом наявність у всьому масиві художнього світу творів С. Кінга перехресних зв'язків утворює складний полісемантичний конструкт, у якому розгортаються психологічний, екологічний, космологічний, танатологічний, світовий, природний, техногенний, технологічний тощо мотиви апокаліпсису в різних інтенціях.

Центральним твором, який можемо окреслити як смислове ядро і в якому сфокусовано процес деструктуризації художнього простору крізь проєкції всіх типів мотиву апокаліпсису, що притаманний творам С. Кінга, є роман-епопея «Темна вежа».

У цьому романі можемо спостерігати наявність перехресних зв'язків із іншими творами С. Кінга, які реалізуються через цитати, згадки імен, легенди, байки, згадування або задіявання персонажів із інших його творів, використання прийому «ефекту реальності», коли автор навмисно конструє кореспонденцію художнього світу (гаджети, книги тощо).

Ці перехресні зв'язки, своєю чергою, можна поділити на два типи:

1) внутрішньотекстуальні, такі що функціонують виключно всередині сюжету конкретного твору;

2) зовнішньотекстуальні, такі що функціонують між всіма творами С. Кінга.

Вся ця складна структура взаємодії художнього простору між творами С. Кінга стала результатом модифікації усередині літератури жахів, що сприяє створенню не лише художнього жаху, а й гіперреалістичної картини художнього простору з ефектом реальності для реципієнта.

Мотив апокаліпсису в романі-епопеї «Темна вежа» доволі виразно описано й розкрито через хронотоп твору, а саме в особливостях часопросторового устрою художнього світу «Темної вежі».

Філософським підґрунтям кінцесвітнього дискурсу в постмодерні стали праці європейських учених Ж. Бодріяра, Ж. Дерріди, Е. Левінаса. Спроби аналізу апокаліптичної складової в літературі ХХ ст. здійснено в роботах канадської дослідниці Т. Хеффернан, літературознавця та критика Р. Делламори, історика та культуролога, професора Оксфордського університету М. Булла та ін.

Час та простір у романі-епопеї «Темна вежа» С. Кінга реалізується як суміщення світових і фізичних координат у надмірному інтертекстуальному діалогові із масовими текстами попкультури, що утворює перенасичений хаос, що й реалізує один із типів мотиву апокаліпсису цього творчого доробку.

Отже, виходячи із проаналізованого масиву творів, ми дійшли висновку про те, що категорії часу у творчості С. Кінга виконують функцію часопросторових зсувів, що реалізують наратив апокаліпсису, мотив знищення світу, втілюючись у одиницях хронотопу, тобто поєднанні простору та часу в одній нерозривній площині. Такі часопросторові категорії становлять літературознавчий інтерес у тематиці дослідження літератури жахів, а саме генезису функціонування жанрової матриці окремих жанрів останньої і метажанрових утворень, таких як темне фентезі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дронь К. Модель циклічного часу в художній прозі І. Франка. *Наукові праці. Науково-методичний журнал*. 2008. Т. 80, вип. 67: Філологія. Літературознавство. С. 101–107.
2. Кінг С. Безсоння. Київ: КСД, 2008. 576 с.
3. Кінг С. Вовки Кальї: Темна вежа — V. Київ: КСД, 2010. 720 с.
4. Кінг С. Воно. Київ: КСД, 2015. 1344 с.
5. Кінг С. Доля Салему. Київ: КСД, 2020. 576 с.
6. Кінг С. Загублена земля: Темна вежа — III. Київ: КСД, 2008. 576 с.
7. Кінг С. Зона покриття. Київ: КСД, 2006. 464 с.
8. Кінг С. Кризь час: Темна вежа — II. Київ: КСД, 2007. 464 с.
9. Кінг С. Нагальні речі. Київ: КСД, 2017. 576 с.
10. Кінг С. Очі дракона. Київ: КСД, 2017. 576 с.
11. Кінг С. Пісня Сюзанни: Темна вежа — VI. Київ: КСД, 2010. 464 с.

12. Кінг С. Протистояння. Київ: КСД, 2017. 576 с.
13. Кінг С. Серця в Атлантиді. Київ: КСД, 2017. 624 с.
14. Кінг С. Про письменство. Мемуари про ремесло. Київ: КСД, 2017. 272с.
15. Кінг С. Талісман. Київ: КСД, 2016. 800 с.
16. Кінг С. Темна Вежа: Вітер крізь замкову шпарину. Київ: КСД, 2013. 336 с.
17. Кінг С. Темна вежа: Темна вежа — VII. Київ: КСД, 2011. 780 с.
18. Кінг С. Чаклун та сфера: Темна вежа — IV. Київ: КСД, 2008. 784 с.
19. Кінг С. Чорний дім. Київ: КСД, 2017. 800 с.
20. Кінг С. Шукач: Темна вежа — I. Київ: КСД, 2007. 240 с.
21. Павельєва А. Концепції, форми і свойства художественного времени в літературном произведенні. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2012. Вип. 1 (1). С. 133–148. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_1\(1\)_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_1(1)_20)
22. Howe L. The Social Determination of Knowledge: Maurice Bloch and Balinese Time. *Man*. 1981. Vol. 16. № 2. P. 220–234. URL: <https://doi.org/10.2307/2801396>

REFERENCES

1. Dron, K. (2008). Model tsyklichnoho chasu v khudozhnii prozi I. Franka. *Naukovi pratsi. Naukovo-metodychnyi zhurnal*, 80 (67), 101–107 [in Ukrainian].
2. Howe, L. (1981). The Social Determination of Knowledge: Maurice Bloch and Balinese Time. *Man*, 16 (2), 220–234 [in English].
<https://doi.org/10.2307/2801396>
3. King, S. (2006). *Zona pokryttia*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
4. King, S. (2007a). *Kriz chas: Temna vezha — II*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
5. King, S. (2007b). *Shukach: Temna vezha — I*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
6. King, S. (2008a). *Bezsonnia*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
7. King, S. (2008b). *Chaklun ta sfera: Temna vezha — IV*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
8. King, S. (2008c). *Zahublena zemlia: Temna vezha — III*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
9. King, S. (2010a). *Pisnia Siuzanny: Temna vezha — VI*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
10. King, S. (2010b). *Vovky Kali: Temna vezha — V*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
11. King, S. (2011). *Temna vezha: Temna vezha — VII*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
12. King, S. (2013). *Temna Vezha: Viter kriz zamkovu shchilynu*. Kyiv: KSD. (in Ukrainian)
13. King, S. (2015). *Vono*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
14. King, S. (2016). *Talisman*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
15. King, S. (2017a). *Chornyi dim*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
16. King, S. (2017b). *Nahalni rechi*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
17. King, S. (2017c). *Ochi drakona*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
18. King, S. (2017d). *Protystoiannia*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
19. King, S. (2017e). *Sertsia v Atlantydi*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
20. King, S. (2017f). *Steven King pro pysmenstvo. Memuary pro remeslo*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
21. King, S. (2020). *Dolia Salemu*. Kyiv: KSD [in Ukrainian].
22. Paveleva, A. (2012). Kontsepcii, formy i svoistva khudozhestvennogo vremeni v literaturnom proizvedenii. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnogo pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Serii: Literaturoznavstvo*, 1 (1), 133–148[in Ukrainian].
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_1\(1\)_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_1(1)_20)

Anastasiia Trofymenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0001-8424-7518

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

LITERARY TIME TRAVEL DEVICES

IN THE EPIC NOVEL “THE DARK TOWER” BY STEPHEN KING

The article is devoted to the analysis of the literary time travel devices in the epic novel “The Dark Tower” by Stephen King, as an element of revealing the theme of apocalypse. Literary time travel devices and

their use in the work are analysed, and parallels are drawn between the main motive of the work, the destruction of the world, and the temporal forms implemented in the work.

In the horror genre, the Gothic chronotope underwent transformative and mutational changes, leaving behind only the generalized meaning of a certain continuum and the importance of the separation of the space of the unfolding of the story from the general literary world of the work, in order to create a conditional vacuum.

Since its inception, the horror genre has been constantly undergoing transformations under the influence of the era in which it is changing. According to J. F. Lyotard, the transition from modernism to postmodernism begins at the end of the 50s of the 20th century, asserting that there is a reorientation in human consciousness from materialism to informatization.

Postmodernism creates in the worldview of a person an orientation associated with such units as anxiety, irrationality and powerlessness. This is primarily related to the loss of faith in the urgent values of the era of modernism, the idea of reason, progress, and the emancipation of the individual.

In horror literature, there is a modification phenomenon of merging two genres from different types of literature, in particular horror and fantasy. The hyperreality, that we outline, is a symbiotic metagenre technique that develops by combining elements of the horror genre and the dark fantasy metagenre.

For example, most of S. King's works have common citations, mentions of characters, events, locations, mentions, etc., as an element of creating a general "superchronotope" of the author's literary world, thus creating for the reader a massive literary world as close as possible to the real one, but with idiosyncratic, genre elements. In this way, the motif of relentless apocalypse develops in the canvas of S. King's works, which is most powerfully concentrated in the epic novel "The Dark Tower".

The results of this research may in the future constitute a component of intelligence on mass literature.

Key words: *time, chronotope, modernism, postmodernism, horror literature, horror, dark fantasy.*

Стаття надійшла до редакції 18.08.2022.

Прийнято до друку 30.01.2023.

Хіхлушко Богдан,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-0976-5507

e-mail: b.khikhlushko.asp@kubg.edu.ua

БУТТЯ І СМЕРТЬ АВТОРА: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті досліджується поняття «автора» / «авторства» у літературі з точки зору його народження, еволюції, занепаду та повернення. Проблема авторства у літературознавстві пов'язана з питанням підходів у вивченні текстів: чи варто звертати увагу на особистість автора, яке місце займає автор у співвідношенні «автор — текст — читач» і чи можна цілком відмовитися від автора на користь читача або тексту? Предметом дослідження є поняття «автор» у літературі в контексті історичного розвитку феномену авторства. Метою дослідження є спроба комплексного аналізу феномену авторства, його еволюції, а також зіставлення різних теорій та підходів у вивченні проблеми літературного авторства. Англо-американські літературознавці (Е. Беннетт, Ш. Берк, Дж. Фроу), розглядаючи питання авторства, включають до горизонту своїх пошуків ранні епохи — античність та середньовіччя, де були наявні протомоделі авторства. Постать автора як самостійного творця, чий ідеї оформлені у вигляді художнього твору, закріпилася у Новий час. Цьому сприяло, зокрема, винайдення друкарства та авторського права. У романтізмі поняття «автор» набуває ще більшого розвитку. Тут автор постає носієм оригінальних ідей, а художній твір є прямим відображенням його думок та натхнення. Кардинальні зміни відбуваються з ходом розвитку модернізму. У ХХ ст. представники формальної школи літературознавства, нової критики визначають, що твір не можна пояснювати виключно постаттю автора. Тепер центром уваги ставав текст, а згодом і читач. Апогеєм відходу від автороцентричної системи стали роботи Р. Барта й М. Фуко у 60-х роках ХХ ст. Наприкінці століття літературознавці відновили активну дискусію щодо місця автора, вважаючи положення про «смерть автора» надто радикальним. У дослідженні застосовується історичний метод, який дасть змогу простежити еволюцію феномену авторства, порівняльний метод, який допоможе встановити логічні зв'язки між різними теоріями, а також метод аналізу.

У ході роботи встановлені періоди розвитку авторства та специфічні особливості, які притаманні кожному з них. Зокрема, визначені характерні риси авторства в античній добі, середньовіччі, відродженні, романтізмі, реалізмі, модернізмі та постмодернізмі. Важливим елементом роботи є встановлення взаємозв'язків між різними теоріями авторства у ХХ ст., де відбувається боротьба з традиційними уявленнями про автора. Спираючись на дослідження Ш. Берка визначено, що перехід від автора до тексту та читача здійснювався поступово протягом першої половини ХХ ст. «Смерть автора» стала результатом напрацювань багатьох літературознавчих шкіл, а Р. Барт підсумував її у доволі радикальній формі. Швидко повернення автора до дискурсу зумовлене неможливістю розв'язати питання інтерпретації тексту повністю ігноруючи автора, зокрема особливості його індивідуального стилю. Новизна роботи полягає в спробі глобального історичного погляду на проблему авторства, оскільки частіше про авторство говорять у контексті ХХ ст. Отримані результати допоможуть глибше зрозуміти причини занепаду феномену авторства та його відродження, а також варіативність підходів під час дослідження художніх текстів.

Ключові слова: автор, авторство, «смерть автора», інтерпретація, читач, текст.

Поняття «автор» почало формуватися ще у стародавні часи. Більшість дослідників історії авторства звертає увагу на творення автора та інституту авторства вже у Новий час, проте не варто оминати увагою й формування автора у добу античності та середньовіччя. У Давній Греції фігура поета прирівнювалася до пророка, того, хто переказує послання бо-

гів. Це було цілком логічним з огляду на те, що поезія, за В. Татаркевичем, не входила до переліку мистецтв: «Уже за стародавніх часів, а ще більше в середньовіччя її (поезію) мали за різновид філософії чи віщунства, а не мистецтва. Поет був віщун, а не митець» (Татаркевич, 2001, с. 19). Центральною постаттю цього періоду є Гомер, який привертає увагу дослідни-

ків авторства на Заході. Головна проблема — чи варто включати Гомера в дискурс, адже автор існував виключно в усній традиції. Е. Беннетт вважає за потрібне говорити про Гомера у контексті формування авторства й пояснює складність у роздумах про поета наслідком не лише браку записів, а й самого його статусу в усній культурі (Bennett, 2005, р. 31). Альберт Б. Лорд стверджував, що Гомера слід розглядати як особистість і як певну усну традицію. Не заперечуючи, що Гомер насправді міг бути тим, хто наблизився у віршах, тепер відомих як «Іліада» і «Одіссея», до рівня досконалості, що перевищує будь-яку іншу усну епічну поему, яка дійшла до нас. Лорд стверджував, що Гомер успадкував не лише свої історії, а й свої композиційні прийоми, теми та мовні «формули» від багатовікової традиції (цитата наводиться за Е. Беннеттом) (Bennett, 2006, р. 32). Гомер, за влучним висловом Е. Курціуса, є «напівбогом-засновником» (*heros kristes*) європейської літератури (Курціус, 2007, с. 26). Гомер об'єднав розповіді про богів, наділив сенсом і все це склав у цілісну систему, яку ми називаємо художнім твором. Досі грецькі міфи існували розрізнено, хаотично, і мав з'явитися той, хто об'єднає їх та дасть життя у літературному вираженні. Йдеться про те, що Гомер не був оригінальним творцем всіх подій, які відбуваються в «Іліаді» чи «Одіссеї», але він зібрав до купи всі почуті історії й відтворив у своїй художній системі з неповторною, індивідуальною стилістикою. Однак ідея оригінальності в усній традиції не є першочерговою, і з прагматичної точки зору Гомер радше був компілятором (термін, який закріплюється у середньовіччі). Проте його компіляція у вигляді творів, які дійшли до наших часів, — одна з вершин світової літератури.

У середньовіччі з'являється перший розподіл авторства на рівні, що дає підставу деяким науковцям говорити про середньовіччя як початок історії авторства. Американський дослідник Дж. Берроу посилається на святого Бонавентуру, який вперше розподіляє авторство на 4 типи: «Є чотири способи створення книги. Іноді людина пише чужі слова, нічого не додаючи і нічого не змінюючи; його називають писарем (скриптором). Іноді людина використовує слова інших, поєднуючи уривки, які не є його власними; його називають компілятором. Іноді людина використовує чужі слова та пише власні, але у пріоритеті — чужі, а власні слова додані лише з метою уточнення; його називають не автором, а коментатором. Іноді людина пише і свої слова, і чужі, але свої слова займають головне місце, а інші додані лише з метою

підтвердження; його слід називати автором» (Burrow, 1982, р. 30).

Вищезазначений розподіл Бонавентури стосується церковної літературної традиції, яка посідала чільне місце серед текстів, продюкованих середньовіччям. Отці церков намагалися пояснювати біблійні міфи, створювали описи життя святих. Розвиток теологічної літератури був цілком закономірним з огляду на домінуючу позицію у суспільстві інституту церкви. Разом з тим у середньовіччі також розвивається героїчний епос та куртуазний роман. «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Трістан та Ізольда» — в контексті авторства всі ці твори об'єднує одна специфічна риса — відсутність авторства. Це свідчить про те, що для упорядника творів не є важливим момент фіксації авторства, таким чином привласнюючи твір виключно собі. У середньовіччі роль скриптора також важлива, тобто для середньовічної літературної традиції володіння твором (тобто авторство у вузькому розумінні поняття) не є необхідністю. Тексти неодноразово могли переписуватися, доповнюватися різними авторами, при цьому першоджерела або окремі фрагменти легко могли втрачатися. О. Юдін зауважує, що у добу Київської Русі для упорядників текстів немає завдання приховувати ім'я, проте не є пріоритетним і його обов'язкова фіксація: «Тут немає важливої установки на приховування власного імені автора, але немає і турботи про його обов'язкову фіксацію, про обов'язковий зв'язок між ім'ям і текстом, тим більше про увічнення свого імені для нащадків. Йдеться про те, що ця турбота не є суспільною звичкою. Твір не вимагає імені автора для функціонування» (Юдін, 2016, с. 20). На прикладі «Повісті минулих літ» дослідник показує, що причиною фіксування авторства такого типу творів є прохання помолитися за його ім'я.

З початком епохи Нового часу відбуваються певні зрушення у площині авторства, відношення до митця й тексту. Першим важливим кроком для трансформації стало виникнення друкарства у XV ст. Фізичне існування книги вирішувало кілька проблемних питань середньовіччя, пов'язаних з авторством. Рукописний варіант був нестабільним у контексті збереження та подальшої експлуатації тексту й не обов'язково закріплював за собою конкретного автора. Це породжувало проблеми з відтворенням тексту, його переписуванням, уточненням, а отже фактично втратою оригінального взірця. Друкарство як явище автоматичного дублювання тексту вирішувало ці, суто фізичні аспекти проблеми й разом із тим закріплювало індивідуалізацію письма. Е. Ейзенштейн

зазначає, що акцент на особистості в епосі Відродження безпосередньо пов'язаний з культурою друку, і в подальшому це привело до започаткування поняття «авторського права» (Eisenstein, 1980, р. 240). Ім'я автора на кожній окремій книжці не лише означало його причетність до створення тексту, але й визначало як відповідальну особу за написане у тексті, тим самим розширюючи поняття індивідуальності. А.Ф. Маротті зазначає, що рукописна система є менш орієнтованою на автора порівняно з друкарською культурою (Marotti, 1995, р. 135).

Проте низка дослідників зауважує, що, попри розвиток категорії літературного автора у XVI ст., все ж взаємозв'язок між поетичним мистецтвом та друкованою культурою був вкрай нестабільним. Е. Беннетт стверджує, що розвиток ринку друкованих книг, а саме сегмента творчих текстів (у ширшому розумінні — художніх текстів), був значною мірою сповільнений через зневагу аристократичної знаті до професіоналізації письма, на думку якої «публікації у друкованому вигляді можуть підривати крихкий кордон між аристократією та нижчими класами» (Bennett, 2006, р. 46). Він посилається на слова У. Волл, яка вважала, що самодіяльність була важливою частиною придворної культури, а письменники підтримували цю ідею, сприймаючи друкований текст звичайним (черговим) та вульгарним (Bennett, 2006, р. 46). Тут постає питання взаємозалежності між творцем та його патроном. В епоху Відродження, де все ще існує класова сегрегація, чимало поетів користується привілеями, наданими їм з боку заможних та знатних родів. У ті часи для письменників і поетів не існувало жодної стабільної умови для заробітку, і дослідники історії авторства відзначають, що економічний чинник відіграв значну роль у постатні автора як професії.

Однак поетичне мистецтво не може спиратися виключно на економічний чинник. Слід розмежовувати придворних поетів, які часто писали на замовлення, що, безперечно, могло впливати на художню якість, а в подальшому і цінність твору, та поетів, для яких естетична складова й ідейне наповнення було першочерговим. Р. Хельгерсон проводить розмежувальну лінію між придворними поетами-аматорами та поетами високої художньої цінності, яких він називає «поетами-лауретами» (laureate poets): «Поети-лауреати» — це ті, чия творчість сама по собі була засобом зробити внесок у порядок і вдосконалення держави, поети, чії амбіції полягали лише в поезії, і які прийняли технологію друку та потенційну славу і багатство, які вона могла принести» (Helgeson, 1983, р. 29).

Йдеться про те, що автори, які досить добре розуміли силу художнього слова або принаймні мали інтенцію відкрити світові свої творіння, — чітко усвідомлювали важливість появи друку. Для них це була можливість увіковічнити своє ім'я. Друк підсвітив велику кількість важливих творців з погляду художньої цінності їхніх творів. Звісно, це зовсім не означає, що друкарський верстат став фільтром між якісною та неякісною літературою, проте це дало змогу авторам з непересічним талантом бодай можливість зафіксувати себе в історії, і чий добробок, за словами Хельгерсона, повною мірою можна оцінити лише після їхньої смерті.

Протягом XVIII ст. в інтелектуальній сфері серйозно занепокоїлися питанням захисту творів. У своїй статті Дж. Фроу наводить історико-літературний аргумент (за М. Роузом), коли з початком книгодрукування у Лондоні встановилася фактична монополія великих друкарів, яким протистояли (у юридичному полі) провінційні книготорговці. Автор тут відіграє ключову роль. Друкарі-монополісти спочатку використовували ім'я автора (очевидно, що в економічних цілях), оскільки до 1710 р. в Англії діяв закон щодо безстрокового загального права володіння, чим і користувалися видавці (Frow, 2021, р. 17). Автори поступово усвідомлювали відчуття власності стосовно своїх праць, і новий закон про обмежене в часі законне право авторів на власний твір безперечно цьому сприяв. За М. Роузом, це називається переходом від режиму регулювання до режиму власності. Тобто у XVIII ст. йдеться вже про охорону матеріальних свідчень щодо авторської творчості — авторське право переймається захистом оригінальності: «Об'єктом, що охороняється авторським правом, є не матеріальна книга, лист або картина (відома як “примірник”), які, крім автора або художника, можуть належати будь-кому, і не “ідеї”, які вони можуть містити, а форма вираження цих ідей у творі» (Frow, 2021, р. 18).

Епоха романтизму принесла значні зміни у концепцію авторства. Ключовими поняттями цієї доби є «оригінальність» та «геніальність». Чимало дослідників звертає увагу на оригінальність як на безперечно нову складову автора, яка від часу епохи Відродження викристалізувалася й стала природною складовою художньої діяльності. Можна простежити бачення акту творчості авторів XVIII ст. Так, британський поет Е. Янг протиставляв оригінального автора й імітатора, визначаючи вклад першого абсолютним, тобто сам факт такої творчості має об'єктивну цінність. Відповідно імітатори (або компілятори) не несуть нічого ново-

го й «представляють копії того, що, можливо, раніше було набагато кращим» (Young, 1918, р. 7). Гете класифікував звичайне наслідування природі, манеру та стиль, де поняття «стилю» постає вершиною творчості: «Якщо звичайне наслідування вибудовується на спокійному утвердженні сущого, на його любовному спогляданні, манера — на сприйнятті явищ чуттєвої та обдарованої душі, то стиль спочиває у найглибших твердинях пізнання, у самій суті речей, оскільки нам дано розпізнати його у зримих і відчутних образах» (Goethe, 1980, р. 22). Тобто для теорії романтичного автора ідея автономності та самодостатності останнього превалює над усіма іншими.

Е. Беннетт зазначає, що ідея оригінальності автора, яка трансформується у геніальність, переростає в мантру поета, що обов'язково випереджає свій час і не може бути зрозумілий своїми сучасниками. Дослідник звертає увагу на цікавий парадокс, коли автор перестає бути людиною, стає чимось вищим, надихається речами поза ним, щоб створювати оригінальні твори, але при цьому ця оригінальність для нього є дивною та не зовсім зрозумілою: «В ідеальному авторі, генії, існує таємнича роз'єднаність причини і наслідку. Немає жодної причини, з якої геній здатен створювати ті твори, які він створює. Ця ідея про те, що геній перебуває одночасно і в собі, і поза собою, є чимось загальним у романтичній поезиці» (Bennett, 2006, р. 60). Парадокс полягає у тому, що автор одночасно є і не є собою. У романтизмі паралельно розвиваються дві тези про те, що художній твір є результатом осмислення своїх емоцій та переживань, так би мовити, дистанціюючись від них, і теза про те, що автором керує натхнення, генезис якого встановити неможливо.

У реалізмі автор зберігає все ті ж тенденції автономії та оригінальності, що й у романтизмі, проте відбувається трансформація свідомості та переорієнтування чуттєвого сприйняття на пізнавально-аналітичне у сфері мислення загалом, що безпосередньо стосувалося й літератури. До середини XIX ст. західноєвропейська думка цілком пройнялася ідеєю наукового позитивізму. Позитивісти визначали емпіричний досвід людини домінуючим і фактично дискредитували поняття творчого потенціалу особистості. Відтепер світ ставав об'єктивним, а людська уява була надто ненадійною, індивідуалістичною й такою, що не може пояснити зв'язок людини та цього світу. Замість ключових маркерів «оригінальність» та «геніальність» на зміну приходять «істинність» та «дійсність». На цьому тлі з'являються критики методів романтичного пізнання світу: «Есе Ра-

скіна про “жалюгідну оману” демонструє майже моральну огиду до “нездорової”, інтровертної самодостатності певних типів романтичної чуттєвості» (Travers, 2001, р. 70). Захоплення ідеями позитивізму супроводжувалося зацікавленням суспільства розвитком нових наук, тяжінням людини до наукового прогресу в цілому, проте сам позитивізм для літератури став радше тимчасовою тенденцією з акцентом на відображенні сучасного життя, аніж абсолютним ідеалом, до якого мав би тяжіти художній твір. Наведемо приклад французького письменника О. де Бальзака, який надзвичайним чином прийнявся новими ідеями, аби герої його циклу «Людська комедія», всі події у творі та дух часу (який тоді міг виражатися лише у фактах) були максимально достовірними: «Якщо Бюффон написав видатний твір, спробувавши в одній книзі зобразити весь тваринний світ, то чому б не написати подібний твір про Суспільство?» (Бальзак, 1981, с. 35). Бальзак називав себе істориком і, ймовірно, це було сказано напівжартома (адже він чітко усвідомлював різницю між письменником та істориком, що полягала у формі вираженні думок), та все ж таким чином автор окреслював методи своєї роботи, додаючи елемент історизму. За Бальзаком, персонажі здобувають право на життя в художньому світі лише тоді, «коли є повним відображенням свого часу» (Бальзак, 1981, с. 37). Бажання автора-реаліста якомога точніше зобразити життя — стає новою естетичною потребою митця. До абсолютної науковості у літературі прагнули натуралісти, у розумінні яких автор мав наближуватися до науковця у своїй діяльності, а не бути митцем. Пізніше, підсумовуючи здобутки реалізму в площині авторства, Р. Барт досить критично заявив, «що реалізм просто відтворив і закріпив у своїх темах та оповіді статичний, замкнений світ буржуазної гегемонії XIX століття, з якого, зрештою, ні автор, ні читач не можуть вирватися» (Travers, 2001, р. 78).

Модерністський дискурс приніс значні зміни до розуміння концепції авторства у літературі. Актуалізується питання щодо методології дослідження твору — чи потрібно насамперед звертати увагу на особистість автора (психологічні, біографічні особливості), чи в центрі дослідження має бути сам текст. Так, наприклад, Е. Беннетт говорить про школу формалістів та нової критики, для яких насамперед важливими були «слова на сторінці» (Bennett, 2006, р. 74). Для дослідників доби модернізму текст з усіма його специфічними особливостями починає превалювати над фігурою реального автора. Сам по собі модерністський текст по-троху розчиняє у собі риси автора, для якого

мова постає вище за відокремлену зовнішню реальність. Модернізм висунув на перше місце мову, на протилежність реалізму, де текст дорівнював тексту за межами дійсності, на що звертав увагу, зокрема, Є. Фаріно. Варто зазначити, що для авторства епохи модернізму властива особлива естетична рецепція зовнішнього, втілена специфічним чином у формі твору, де мова відіграє ключову роль.

Сконцентрованість на мові тексту з боку дослідників модернізму ініціює розгляд питання не стільки авторства, як розуміння авторських інтенцій, тобто проблему інтерпретації авторських ідей у творі. Власне, ця можливість говорити про ймовірність множинного трактування тексту засвідчила розуміння того, що варто розглядати не тільки текст у контексті автора, але й автора у контексті тексту. У статті Вімса та Бердслі натрапляємо на те, що поезія не може з'явитися нізвідки, але при цьому не можна екстраполювати авторський задум (у тому вигляді, якому ми його розуміємо), працюючи над інтерпретацією тексту (Wimsatt and Beardsley, 1946, p. 469). У цьому контексті ХХ ст. видалося надзвичайно продуктивним та різноманітним, адже саме тоді з'являються нові, важливі підходи до вивчення тексту, а разом з тим і розуміння авторства як феномену. Літературознавці звертаються до феноменологічної концепції Е. Гуссерля, екзистенціалізму М. Гайдеггера, аби знайти новий інструментарій для читання та розуміння текстів. Наприклад, феноменологічний підхід виникає як відповідь на психоаналітичні спроби прочитання творів. Сам психоаналіз З. Фрейда з'являється на хвилі позитивізму західноєвропейської думки кінця ХІХ ст., користуючись популярністю й у часи модернізму. Спроби зрозуміти авторські інтенції як сублімацію нереалізованих бажань та несвідомих потягів так чи інакше використовувалися у літературознавстві протягом усієї доби модернізму. Пізніше Т. Адорно критикуватиме односторонній погляд психоаналізу на проблему акту творчості: «У Фрейда, як і в усіх позитивістів, елемент вигадки в художніх творах надміру переоцінений внаслідок гіпотетичної аналогії зі сновиддями. У виробничому процесі митця проєктивне — лиш один елемент відносин із художнім твором, і то навряд чи вирішальний; мова, матеріал, а передусім сам твір мають своє власне значення, яким не дуже переймаються аналітики» (Адорно, 2002, с. 20). Мова, на думку Адорно, посідає центральне місце у всій модерністській думці.

У М. Гайдеггера мова — це «дім буття», і саме в ній твориться дійсність, а конкретніше в процесі мовлення, оскільки «мова збувається тіль-

ки в процесі мовлення» (Гайдеггер, 1996, с. 201). Зокрема, використовуючи це положення, М. Гайдеггер розмірковує про лірику Гельдерліна, шукаючи значення та смисли, закладені у поезії. Феноменологія спирається на мову, де світ вважається системою значень, і саме свідомість людини проєктує ці значення, а мова тут виступає елементом, за допомогою якого цей світ твориться. У феноменологів художній світ виринає із свідомості автора (інтенційного акту), проте неможливий без читача, а саме читач є ще одним суб'єктом, який вступає в інтерсуб'єктивний зв'язок з іншими реципієнтами (за Р. Інґарденом) й тим самим уможливорює існування художнього твору. М. Гірняк зазначає, що для Р. Інґардена, як і для інших феноменологів, твір існує лише тоді, коли його читають, коли свідомість починає актуалізувати, конкретизувати і закріплювати «“тут і тепер” плин сенсів на всіх рівнях структури» (Гірняк, 2011, с. 26). Феноменологічний підхід підносить читача до рангу співтворця на рівні з автором і дає підстави для подальшого розвитку герменевтики з точки зору співвідношення «автор — читач» у процесі інтерпретації тексту.

У 60-х роках ХХ ст. розвинулися тенденції зміщення автороцентричної системи на користь тексту та читача, чому сприяло створення нових концепцій авторства. У цей час увагу дослідженням автора приділяють, зокрема Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістева та ін. Найрадикальнішою з-поміж усіх теорій постає «Смерть автора» Р. Барта.

Автор, як і будь-яка органічна система, пережив своє народження, розвиток і прийшов до своєї «смерті». Саме так ознаменував статус автора французький дослідник Р. Барт. Він зазначав, що кожного разу пояснення твору шукають у його творцеві, що, на думку науковця, є некоректним: «Присвоїти текст автору означає застопорити текст, наділити його кінцевим значенням, замкнути письмо» (Barthes, 1977, p. 147). Концепція Р. Барта є по-справжньому революційною та радикальною. Намагаючись прибрати автора із ланцюга «автор — текст — читач» (або поставити його на останнє місце), Барт ігнорує індивідуальні особливості автора, якими не можна пояснити останнього лише як скриптора (тим самим повернувшись до середньовічних концепцій).

М. Фуко розмірковує щодо стану автора у менш радикальній формі за Барта і концентрується на авторстві як на одній із функцій тексту. Дослідник пропонує розглядати автора як певний ефект тексту, структурний елемент, при цьому виділяючи чотири функції автора. Та для Фуко у разі констатації «смерті» автора

важливий не сам факт усунення останнього, а дослідження тієї порожнечі, яка неодмінно має утворитися після його зникнення: «Отже, недостатньо сказати, що ми можемо обійтися без автора і вивчати сам твір. Поняття “твір” і єдність, яку воно позначає, є такими ж проблематичними, як і статус автора» (Фуко, 1996, с. 445).

Ю. Крістева, спираючись на дослідження Бахтіна, розвинула свою концепцію авторства, де автор лише необхідний «анонім», аби структура тексту вдалася й читач отримав текст у потрібній формі. Проте, на думку Н. Шляхової, сам автор перетворюється у «ніщо» й таким чином лише виконує свою функцію переходу оповіді в її отримувача (Шляхова, 2010, с. 29).

У. Еко розробив концепцію «відкритого твору», який містить потенціал та можливості для інтерпретацій: «... вони не є завершеними творами, які можуть ожити і стати зрозумілими в уже заданому структурному спрямуванні, а “відкритими” творами, які для інтерпретатора стають завершеними в ту мить, коли він ними естетично насолоджується» (Еко, 1996, с. 409). Пізніше дослідник говоритиме про збільшення ролі читачів у комунікації «автор — текст — читач». Власне, саме італійський вчений є одним із тих, хто підніс читачів на рівень важливості з самими авторами.

Усунення автора та відсторонення його від тексту, спровокувало низку дискусій у літературознавчих колах, які були покликані, якщо не «воскресити» автора, то бодай зрозуміти масштаб проблем, пов'язаних із його відсутністю. Та порожнеча, про яку казав Фуко, що виникла у разі відмови від автора на користь тексту та читача, породила проблеми визначення естетичної функції тексту, множинності неконтрольованих інтерпретацій та відсутності відповідальності за твір. У 90-х роках ХХ ст. низка дослідників (Ш. Берк, М. Фрайзе, А. Компаньон та ін.) вступають у дискусію, намагаючись зрозуміти, чи дійсно автор «помер». У статті «Після вигнання автора: літературознавство у глухому куті?» М. Фрайзе висуває свою критику формалізму, структуралізму та постструктуралізму — три етапи, на яких, на думку науковця, і відбулася відмова від автора. Фрайзе не заперечує того, що автору слід відділитися від свого тексту, аби той самий текст міг досягти своєї автономної естетичної цінності. Проте в його розумінні особистість має два рівні: приватна, випадкова особистість автора, від якої і має звільнитися текст, і загальнолюдська особистість, душа, яка є автором в естетичному розумінні і від якої не можна відмовитися. Крім того, важливим контрапунктом є визначення відповідально-

сті за текст. Оскільки для структуралістів, які розглядають авторство у площині лінгвістики, мова не знає особистості (за Бартом), виникає питання — хто має відповідати за твір? Вочевидь, збільшення ролі читача, про що йшлося вище, так чи інакше передає ініціативу відповідальності на реципієнтів (принаймні у площині інтерпретації твору). Однак Дж. Еліс у праці “Against Deconstruction” зазначав, що велика кількість можливих значень тексту, навпаки, негативно впливає на сенс (Ellis, 1989, р. 118). У. Еко, який відзначив плідність інтерпретації для творення художнього тексту, разом з тим стверджував, що множинність прочитань не має переростати у неконтрольований потік інтерпретацій реципієнта, що може суперечити внутрішній логіці тексту (те, що Еко називав надінтерпретацією).

Активно апелював тезі про «смерть автора» Ш. Берк, який вважав, що Барт намагався боротися з авторитаризмом автора, якого насправді ніколи не було: «Барт не стільки знищує “автора-бога”, скільки сприяє його побудові» (Burke, 1992, р. 26). Поступовий перехід від більш традиційної авторської системи, за Берком, відбувався протягом першої половини ХХ ст. (наприклад, Берк посилається на Бахтіна, який зазначав щодо необхідності поліфонічного підходу в прочитанні модерністських текстів, згадує формалістів і їхні спроби сконцентруватися на структурі самого твору), а відповідно дослідник лише радикалізував положення, що напрацьовувались до нього. Коротко підсумовуючи дискусію щодо автора у ХХ ст., французький літературознавець А. Компаньон поставив питання, чи не занадто далеко зайшла критика автора: «Але стверджуючи начебто автор байдужий для значення тексту — чи не зайшла вона (критика) надто далеко у своїй логіці, відмовившись від розважливості заради ефектної антитези? А головне, чи не помилилася вона у виборі мішені? Справді, хіба інтерпретація тексту не вимагає завжди деяких припущень щодо людської інтенції, що реалізується в ньому?» (Compagnon, 2007, р. 51).

Отже, дискусії у літературознавчих колах щодо місця і ролі автора не припиняються й досі. Категорія авторства зародилася у Новий час, проте деякі сучасні дослідники феномену авторства (зокрема, Е. Беннетт) розмірковують щодо доцільності включення античності та середньовіччя до дискурсу. Найбільшого розвитку автор набуває у добу романтизму. Цьому сприяла, зокрема, популяризація друкарства та поява авторського права. Саме в епоху романтизму остаточно закріплюється автор як носій оригінальних ідей, які він втілює у худож-

ній площині. Протягом ХХ ст. відбувалася боротьба з традиційними уявленнями про автора. Пояснення художнього твору намагаються шукати не тільки в особистості автора та його інтенціях. З'являються різні підходи для прочитання текстів (психоаналітичний, феноменологічний, екзистенційний тощо). Разом з тим розвиваються концепції «читача» (У. Еко) як необхідної складової для реалізації тексту. Наприкінці 60-х років ХХ ст. зусиллями Р. Барта та М. Фуко було проголошено «смерть автора». Попри подальшу критику постструктуралістських теорій усунення автора, слід зазначити, що для дослідження постмодерністських текстів, де часто авторське «я» є не очевидним, пошуки Барта та Фуко стають плідними й актуальними. Повернення автора є радше відповіддю на категоричність Барта (аби не допустити фінальну «смерть»), проте це аж ніяк не може заперечити принципів тексту і читача, відкрит-

тя яких тривало поступово та є напрацюванням різних літературознавчих шкіл і напрямів. «Воскресителі» автора кінця ХХ ст. балансували між різними теоріями. Вони намагалися знайти місце для автора, відкинувши ігнорування авторських інтенцій у ході роботи над текстом.

Аналіз різних теорій демонструє хвилеподібну форму розвитку феномену авторства. Варіативність підходів у вивченні автора — важливий інструмент для фахового прочитання художніх творів. Навряд чи можна виокремити універсальну формулу авторства для кожного окремого тексту (та й чи потрібно це). Проте розуміючи взаємозв'язок між різними теоріями, а також тенденційність феномену авторства, можна синтезувати (поєднувати) необхідні підходи та принципи у кожному окремому прочитанні. Питання дослідження авторства є перспективним для подальших студій та потребує якомога ширшого розгляду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії». *Думки про мистецтво*. Київ: Мистецтво, 1981. С. 33–44.
3. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 182–197.
4. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *Studia Ingardeniana. T. 2: Poetyka tekstu literackiego [Tekę Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. T. VI]*. OL PAN. 2011. Вип. 2 (6). С. 22–31.
5. Еко У. Поетика відкритого твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 406–419.
6. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
7. Тагаркевич В. Історія шести понять. Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
8. Фуко М. Що таке автор / пер. з фр. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
9. Шляхова Н. Повернення автора: закономірність чи випадковість. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2010. № 3. С. 28–33.
10. Юдин, А. Формирование института авторства в литературе Киевской Руси. *Мова і культура*. 2016. Вип. 18, т. V(180). С. 18–25.
11. Barthes R. The Death of the Author. *Image, Music, Text*. London, 1977. P. 142–148.
12. Bennett A. The Author. London & New York: Routledge, 2005. 160 p.
13. Burke S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992. 216 p.
14. Burrow J. Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background. Oxford: Oxford University Press, 1982. 156 p.
15. Compagnon A. Demon teorije. Zagreb: AGM, 2007. 346 p.
16. Eisenstein E. L. The Printing Press as an Agent of Change. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. 767 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107049963>
17. Ellis J. M. Against Deconstruction. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1989. 168 p.
18. Frow J. Authorship. *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. 23.02.2019. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1018>
19. Goethe J. W. Goethe on Art. Berkeley: University of California Press, 1980. 251 p.
20. Helgerson R. Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System. Berkeley: University of California Press, 1983. 330 p.

21. Marotti A. *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. 336 p. <https://doi.org/10.7591/9781501728501>
22. Travers M. *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York: CONTINUUM, 2001. 348 p.
23. Wimsatt W., Beardsley M. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*. Vol. 54. № 3. P. 468–488. <https://www.jstor.org/stable/27537676>
24. Young E. *Conjectures on Original Composition* / ed. Edith J. Morley. Manchester: Manchester University Press, 1918. 64 p.

REFERENCES

1. Adorno, T. (2002). *Teoriia estetyky*. V-vo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
2. Balzac, H. de. (1981). Peredmovna do “Liudskoi komedii”. In H. de Balzac. *Dumky pro mystetstvo* (pp. 33–44). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image, Music, Text* (pp. 142–148), London: Fontana [in English].
4. Bennett, A. (2005). *The Author*. London & New York: Routledge [in English].
5. Burke, S. (1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press [in English].
6. Burrow, J. A. (1982). *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background*. Oxford: Oxford University Press [in English].
7. Compagnon, A. (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM [in Croatian].
8. Curtius, E. R. (2007). *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia*. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
9. Eisenstein, E. L. (1980). *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107049963>
10. Ellis, J. M. (1989). *Against Deconstruction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].
11. Eco, U. (1996). Poetyka vidkrytoho tvorcu. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 406–419). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
12. Foucault, M. (1996). Shcho take avtor. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 442–457). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
13. Frow, J. (2021, February 23). *Authorship*. *Oxford Research Encyclopedias. Literature* [in English].
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1018>
14. Goethe, J. W. (1980). *Goethe on Art*. Berkeley: University of California Press [in English].
15. Heidegger, M. (1996). Helderlin i sutnist poezii. In M. Zubrytska (Ed.). *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 182–197). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
16. Helgerson, R. (1983). *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*. Berkeley: University of California Press [in English].
17. Hirniak, M. (2011). Fenomenolohichna kontseptsiiia Romana Ingardena v konteksti teorii literaturnoi komunikatsii. *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, 2 (6), 22–31 [in Ukrainian].
18. Marotti, A. F. (1995). *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca and London: Cornell University Press [in English].
<https://doi.org/10.7591/9781501728501>
19. Shliakhova, N. (2010). Povnennia avtora: zakonornist chy vypadkovist. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu*, 3, 28–33 [in Ukrainian].
20. Tatarkevych, V. (2001). *Istoriia shestyponiat. Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhivannia*. Yunivers [in Ukrainian].
21. Travers, M. (2001). *European Literature from Romanticism to Postmodernism A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York: CONTINUUM [in English].
22. Wimsatt, W., & Beardsley, M. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54 (3), 468–488 [in English].
<https://www.jstor.org/stable/27537676>
23. Young, E. (1918). *Conjectures on Original Composition* (Edith J. M., Ed.). Manchester, Manchester University Press [in English].
24. Yudin, A. (2016) Formirovanie instituta avtorstva v literature Kievskoi Rusi. *Mova i kultura*, Is. 18, Vol. V (180), 18–25 [in Russian].

Bohdan Khikhlushko,

Botys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-0976-5507

e-mail: b.khikhlushko.asp@kubg.edu.ua

AUTHOR'S BEING AND DEATH: FROM ANCIENT TIMES TO POSTMODERNISM

The article examines the concepts of "author" and "authorship" in literature in terms of his birth, evolution, decline, and return. The problem of authorship in literary studies is related to the question of approaches to textual research: should we pay attention to the author's personality, what place does the author occupy in the author-text-reader relationship, and is it possible to completely abandon the author in favour of the reader or the text? The subject of the study is the concept of "author" in literature in the context of the historical development of the phenomenon of authorship. The purpose of the study is an attempt to comprehensively analyse the phenomenon of authorship, its evolution, and to compare different theories and approaches to the study of literary authorship. Anglo-American literary critics (E. Bennett, S. Burke, and J. Frow), considering the issue of authorship, include in their searches the early epochs – Antiquity and the Middle Ages, where there were proto-models of authorship. The figure of the author as an independent creator whose ideas are presented in his literary work were consolidated in the Modern period. This was facilitated, in particular, by the invention of printing and copyright. In Romanticism, the concept of "author" is more developed. Here, the author appears as a carrier of original ideas, and the literary work is a real reflection of his thoughts and inspiration. The development of modernism is undergoing dramatic changes. In the twentieth century, representatives of the formal school of literary criticism, the new criticism, determined that a work cannot be explained solely by the author's personality. Besides, the focus was on the text and later on the reader. The works of R. Barthes and M. Foucault reached their apogee without author-centered approach in the 1960s. At the end of the century, literary critics resumed an active discussion about the place of the author, considering the "death of the author" to be too radical. The study uses the historical method to trace the evolution of the phenomenon of authorship, the comparative method to help establish logical connections between different theories, and the method of analysis. In the course of the study, the author identifies the periods of development of authorship and the specific features inherent in each of them. In particular, the author identifies the characteristic features of authorship in the ancient era, the Middle Ages, the Renaissance, Romanticism, Realism, Modernism, and Postmodernism. An important element of the work is the establishment of relationships between different theories of authorship in the twentieth century, where there is a struggle with traditional ideas about the author. Based on the research of S. Burke, it is determined that the transition from author to text and reader was carried out gradually during the first half of the twentieth century. The "death of the author" was the result of the work of many literary schools, and R. Barthes summarized it in a rather radical form. The author's rapid return to the discourse is due to the impossibility of solving the issue of text interpretation by completely ignoring the author, in particular the peculiarities of his individual style. The novelty of the work lies in an attempt to take a global historical view of the problem of authorship, since authorship is more often discussed in the context of the twentieth century. The obtained results will help to better understand the reasons for the decline of the phenomenon of authorship and its revival, as well as to understand the variability of approaches in the study of literary texts.

Key words: author, authorship, "death of the author", interpretation, reader, text.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

Чернишова Світлана,

Київський національний лінгвістичний університет (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0003-0284-2001

e-mail: sveta.chernyshova@gmail.com

ТОПОС КОРДОНУ У СУЧАСНОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ МІГРАЦІЙНОМУ РОМАНІ

Кордон перебуває у фокусі досліджень міграції з будь-якої перспективи. Сьогодні очевидно те, що переосмислення переміщення людей у сучасному світі спровокувало також потребу зміни кута зору на лінії, які розмежовують держави і народи. Ці політично сконструйовані межі уособлюють територіалізацію колективностей; прописування локусу за окремими групами; звуження світу в певних координатах; поділ людей на тих, які належать, і тих, які небажані чи Інші; закріплення образу недоступності за одними країнами і легкодоступності за іншими; прагнення багатших відмежуватися від бідніших, законслухняних від порушників закону.

У художніх текстах, де репрезентовано процеси міграції, кордон та його перетин посідають одне з важливих місць. Оскільки у центрі уваги таких творів переважно перебувають біженці, нелегальні мігранти чи чужинці з тимчасовими візами, які за будь-яку ціну намагаються потрапити до заможних країн, то досвід переходу через лінію розмежування часто досить принизливий, а іноді навіть загрозливий для життя.

У статті зроблено огляд сучасних підходів до розуміння кордону в гуманітаристиці. Підсумовано, що дослідники наголошують на дискримінативній сутності, регресивній природі та заяложеному способі думання про лінії розмежування. У процесі аналізу романів Д. Найєрі «Притулок», Ч.Н. Едічі «Американка», І. Зобой «Американська вулиця» та А.Л. Урреа «Шлях диявола» висновується, що кордон у міграційному романі функціонує як державна практика приниження тих, хто його перетинає. Крім того, візи посилюють сконструйовані уявлення про недосяжність і відповідно високий рівень життя та свободи у західному світі. Зневага, яку переживають мігранти, щоб потрапити до омріяного краю, травмує їхню особистість й інтенсифікує відчуття меншовартості.

Стаття розкриває потенційні перспективи дослідження міграції крізь призму переосмислення кордонів, усвідомлення їхньої дискримінативної природи і штучності політичного розподілу світу.

Ключові слова: кордон, сучасний американський міграційний роман, простір і влада, міграція.

Проблема кордону та його розмежувально-дискримінативної природи посідає важливе місце у сучасних дослідженнях про міграцію. Адже історична значущість кордонів визначала світовий порядок здавна (Agnew, 1998; Aguirre M., et al., 2000; Balibar, 1998; Paasi, 2000; Michaelsen, 1997; Kaiser, 2002; Guibernau, 2007; Anzaldúa, 1999; Porter, 1994). Сучасні міграційні процеси спонукали дослідників меж і помежовості вибрати новий кут зору та іншу методологію дослідження. Мішель Бауд і Вільгельм ван Шендель (Baud & van Schendel, 1997) підсумовують, що фізичний поділ простору це передусім продукт уяви політичних, економічних та правових еліт, який часто не має безпосереднього зв'язку з природними реаліями. Природа не розподіляє і не прописує людей

до певного локусу, а також не обмежує їхній рух. Пол Ганстер та Девід Лорей (Ganster & Lorey, 2008) виокремлюють низку прикметних характеристик лінії поділу простору, а саме: сконструйованість людьми, а не природою (зокрема, якщо йдеться про стіни); умовність (люди, які живуть у прикордонних місцевостях, часто використовують кордон для дрібної торгівлі чи навіть пересікають його щоденно для того, щоб дістатися до місця праці); непостійність і зумовленість історичними реаліями; заполітизованість; дискримінативність щодо мігрантів (Ganster & Lorey, 2008, pp. XVI–XVII). Своєю чергою, Оскар Мартінез (Martinez, 1994) зосереджує увагу на «ідеальних варіантах кордону», серед яких диференціює такі: алієновані кордони, коли контакти між двома спільнотами

мінімальні; дружні; взаємозалежні (інтенсивна торгівля і взаємообмін); інтегровані (цілкова прозорість і умовність). Важливим аспектом у світі кордонів і світі з кордонами є політична складова. М. Бауд і В. ван Шендель пропонують таку типологію політики кордонів і їхні формати: спокійні (тихі); некеровані державою (непідвладні державі); бунтівні (місцеві еліти при підтримці місцевого населення виступають проти державної політики на кордоні) (Baud & van Schende, 1997, pp. 221–222).

Сучасний дослідник кордону Анссі Паасі (Paasi, 2009; 2011) зазначає, що розпад Берлінської стіни та кінець протистояння між Східною і Західною Європою спричинили переформування уявлень про розподіл простору. Глобалізація і вільний рух капіталу породили нові рефлексії щодо ліній розмежувань, укладених за формування націй-держав. З іншого боку, наслідки подій 9/11 у США реактуалізували риторику поділу світу на друзів та ворогів, на тих, які зазіхають на добробут Заходу, і тих, які, власне, його (Захід) представляють. Сьогодні у Європейському Союзі спостерігається нівелювання кордонів у його середині та все більше їх укріплення ззовні. Політичні кордони підтримуються практиками суспільного життя, культурними продуктами, державними ідеологіями. «Територіальність, — зазначає А. Паасі, — це — ідеологічна практика і дискурс, що трансформує національні простори та історії, культури, економічний поступ і ресурси у єдине ціле» (Paasi, 2011, p. 13). У цьому контексті важливе розуміння ідентичності, яка *a priori* виникає як дискурсивна практика помежовості. Крім того, суб'єктність прикордоння функціонує як дестабілізатор проведеної державою лінії розмежування. Адже, гібридна за своєю природою, вона охоплює і змішує в собі ті ознаки, між яким закон кордону проводить розрізнення.

Популярність і плідне засвоєння гуманітаристикою концептів Ж. Делеза і Ф. Гваттарі про де-територіалізацію та ре-територіалізацію засвідчили зміни у сприйнятті лінії розмежування. А згодом підтвердили доцільність відходу від прив'язки колективної ідентичності до географічного простору. З цього приводу А. Паасі підсумовує, що ре-територіалізація та де-територіалізація сприяли тому, що культуру й культурні практики розглядають сьогодні не як константні, а такі, що відкриті до змін і трансформацій внаслідок соціальної взаємодії. Варто при цьому зауважити, що зрушення, описані Ж. Делезом і Ф. Гваттарі та підтримані іншими дослідниками, зовсім не означають зникнення поділу простору. Йдеться про неста-

більності та рухливості у просторі, що дають ґрунт для виникнення нових утворень, почасти більших за попередні, які інтегрують риси кількох культурних практик, які донедавна вважалися окремими, кінцево визначеними та стабільними. Це руйнування меж виявляється також і в самій царині знання, що означена як «дослідження кордону» (border studies). А. Паасі узагальнює: «Можна стверджувати, що після першої хвилі значного розширення цікавості до кордонів, що початково виникла з окремих наукових дискурсів, галузь досліджень кордону набуває сьогодні амбівалентного характеру і у її межах складно говорити про окремі наукові рамки з власними об'єктами, концептами чи методами дослідження кордону» (Paasi, 2011, p. 13). Антропологі, політологи, культурологи й економісти черпають інформацію з різних типів наративів, що пов'язані з лініями розмежування, і таким чином пропонують досягнення кордонів у комплексному вимірі.

Переосмислення кордону в гуманістичній географії (humanist geography) та антропології сприяло поширенню подібних досліджень в інші галузі знання. Такі науковці, як Амін (Amin, 2003) та Дорін Массі (Massey, 2007) ратують за новий рівень студій ліній розподілу, що виражається в увиразненні їхньої (ліній) дискримінативної сутності, регресивної природи та закостенілого способу думання. Ця критична позиція щодо кордону та його присутності в сьогодишньому світі корелює з такими поняттями, як «методологічний націоналізм» (Agnew, 1998), «закритий етатизм» (Taylor, 1996), «територіальна пастка» (Agnew, 1994) та картографічна стурбованість (Krishna, 1996). Усі ці наукові дискурси сприяють тому, що традиційний кордон все частіше осмислюється як рудимент і механізм дискримінації, а не тільки як структура суспільних та міжнаціональних відносин. Антропологі (Gupta and Ferguson, 1992) стверджують, що фіксовані кордони посилюють формування та функціонування зашорених і замкнених ідентичностей. Відповідно культурний діалог, необхідною умовою якого є відкритість, стає неможливим. Представники теорій мобільності «виступають проти онтології окремих місць і народів», а пропонують «парадигму відношень місць та людей, які пов'язані між собою перформансом і перформативністю» (Hannam, et al. 2006, p. 13). На зміну політичним ідентичностям націй-держав, визначених кордонами, приходять гнучкі ідентичності, яким нескладно перетинати різні типи уявних та фізичних просторів і всюди почуватися «як вдома».

Питання сучасного космополітизму та пост-націоналізму загострюють іншу проблему, а саме становища тих, для кого мобільність обтяжена бідністю та війнами. Досвід перетину кордону біженцями, емігрантами чи нелегалами відмінний від досвіду тих, кого називають туристами-космополітами. Косполітизм як світовідчуття у цьому контексті набуває іншого звучання. М. Гібернау (Guibernau, 2007, р. 168–169) стверджує, що реально космополітизм як стиль життя доступний багатому і середньому класам, які розмовляють англійською мовою, насолоджуються ресурсами, товарами і побутом постіндустріальних суспільств. Їм доступні всі технічні новинки та комунікаційні технології, які заповнили нашу реальність. На думку М. Гібернау, треба розмежовувати елітний космополітизм і критичний, який більш наближений до реальності й має формат культурних констеляцій. Право перетинати кордон доступне не для всіх і не в однаковій емоційно-моральній площині.

У цьому контексті М. Спарк (Sparke, 2006) у процесі аналізу нового виміру біополітичного виробництва громадянства і механізмів контролю, що особливо інтенсифікувалися після 9/11 у США, зазначає про нові форми громадянства, що охоплює два типи: бізнес-клас, який виходить за межі національних кордонів, що пов'язано з економічною лібералізацією; і так званих національних Інших, які небажані у заможних країнах і прагнуть потрапити туди, щоб покращити своє матеріальне становище. Крім того, у зв'язку із різким класовим розшаруванням у більшості країн маємо також зведення внутрішніх кордонів, де одні групи намагаються відокремитися від інших.

Сьогоднішні дискусії про поділ фізичного простору оприсутнюють кілька основних проблем: нерелевантність кордону в контексті глобалізації та мобільності; подвійні стандарти перетину кордонів для бідних і забезпечених; внутрішній перерозподіл територій; громадянство і територіальна прив'язка; люди без громадянства і їхня просторова приналежність. Усі ці дискусійні поля актуалізовані у художніх текстах, що зосереджені на досвіді міграції. Примітно, що у сучасній гуманітаристиці поняття кордону нівелюється через фізичну та уявну трансгресію. Відповідно виникають такі концепти, як прикордоння (the borderlands) (Anzaldúa, 1987; Arteaga, 1997), контактні зони (Pratt, 1992), лімінальний простір (Aguirre et al., 2000) чи поля культурної сили (cultural force fields) (Porter, 1994). Уявлення про кордони як про лінії, що чітко й остаточно розрізняють два простори культури, сьогодні здається не-

релевантним. Як зазначає П. Джей, взаємодія завжди відбувається по обидві сторони кордону, незалежно від того, чи бажають цього ті, хто будує стіни і лінії розмежування. І саме ця контактність породжує нові культурні продукти: «... якщо спрямувати увагу на лімінальні маргінеси і взаємопроникні зони кордонів, то пересвідчимося, що з них виникли американські культури» (Jay, 1997, р. 168).

Переосмислення теоретичного підходу до розуміння кордонів і акцентування прикордоння як простору творення постійно нових змістів розширює і горизонти самої гуманітаристики, яка стає полем взаємодії різних царин знання, а не традиційного замикання їх в окремі ящики. Глорія Анзалдуа спростовувала вузькі уявлення про кордони як лише геополітичні лінії і стверджувала, що усе наше буття покреслене й окреслене розмежуваннями. Кордонам вона протиставляла прикордоння: «Кордон це — розмежувальна лінія, вузька смужка уздовж крутого обриву. Прикордоння це — неоднозначне і невизначене місце, створене емоційною реакцією на неприродний розподіл» (Anzaldúa, 1999, р. 3).

Художня література є оприсутненням відкритого діалогу різноманітних культур, можливістю вербалізації суперечливих позицій в одному наративному просторі. Вона становить частину тих дискусій, у процесі яких підважується бінарність й опозиційність світового устрою, і таким чином оприсутнюється амбівалентність позицій. Адже дискурсивні опозиції західної епістемології — це продукти способу думання у вимірах кордону. Перетини кордону не є порушення чужих територій, а означають децентрування способу сприйняття світу, залучення і всотування нових досвідів, втручання тих історій і наративів, що вважалися не вартими уваги. Лімінальні простори є місцями творення гібридних суб'єктностей і багатозначних перспектив. У контексті переосмислення літератури Єзус Беніто і Ана Марія Манзанас зазначають: «Концепт прикордоння, подібно до письма у контактних зонах, імплікує візію літератури, що суперечить розумінню її (літератури. — С. Ч.) як послідовного, структурованого, монолінгвального письма. Традиційне тіло літератури, закрите і кінечне, закорінене у розумінні літератури як класичної і досконалої. Тим часом письмо у просторі прикордоння / контактних зон оприсутнює відкриття обмежувальної лінії. Таке відкриття делімітує художнє письмо, надає йому відкритості і уможливорює комунікативний діалог з іншими мовами і художніми текстами» (Benito & Manzananas, 2002, р. 15). Письмо прикордоння

розкриває діалогічну природу літератури, що завжди спрямована до світу і комунікує з ним. Це і є однією із причин того, що дослідження кордонів через літературу активізувалося за останні десятиліття (Saldívar & Pease, 2006; Jay, 1997; Michaelsen, 1997; Barkan & Shelton, 1998; Larsen, 2017; Lauter, 2001).

Марі Луїс Пратт (Pratt, 1992) використовує термін «контактні зони» для позначення локацій, де відбувається взаємодія насильно розмежованих спільнот: «Я живу цей термін щодо соціальних просторів, де культури зустрічаються, стикаються і поєднуються одна з одною. Досить часто це трапляється у контексті надзвичайної асиметрії владних відносин, наприклад, колоніалізм, рабство, і їхніх наслідків, які ми маємо сьогодні у багатьох частинах світу» (Pratt, 1992, р. 6). Повсякчасне порушення кордону чи намагання його навмисно ігнорувати підтверджує думку про те, що як штучний конструкт він не має права на тривале існування, а його імперативність провокує спротив. З особливою силою це відчувається сьогодні у часи «флюїдних суб'єктивностей» (Bauman, 2007), що виходять за рамки нації, раси чи класу. Гомез-Пека описує тотальний стан гібридності сьогочасного світу: «Культури і мови завойовують одне одного. Південь піднімається і розтікається, а Північ потроху зникає, небезпечно затиснута своїми ж лещатами економіки і мілітаризму. Схід рухається на Захід, і навпаки. Незлічені потоки мігрантів ринуть в Європу і Північну Америку щоденно» (Gómez-Peña, 2000, р. 130). Уже початок ХХІ ст. засвідчує, як змінюються уявлення про кордони й ідентичності, як останні стають щоразу чіткішою вербалізацією заперечення перших. Сьогочасний момент стає етапом творення того, що Н. Бгабга та Ед. Соджа кожен у своєму розумінні означили як третій простір¹. У такому просторі губляться сліди, усе поєднано і схрещено в одному континуумі.

Епістемологія кордону схожа до будь-якого іншого утворення західної системи знання. Вона ґрунтується на нерозривній єдності опозицій. Як зазначає Карлос Фуентес у праці «La frontera de cristal», кордон вимагає тих, хто його перетинає, інакше його існування не має сенсу. Така логіка є продовженням напрацьованих теоретиками постколоніалізму ідей про те, що нарратив Заходу, як центру цивілізації та прогресу, потребує нарративу Сходу, як відсталого і примітивного. Для західних націй і держав, визначених кордонами, потрібні нелегали і ті, хто намагається потрапити до омрі-

¹ Детальний аналіз концепції Ед. Соджи про третій простір див. у М. Шимчишин (2020).

яних країв, аби підтримувати образ, міф, конструкт Заходу як території, де збуваються мрії і де панує справедливість. Кордон також є демонстрацією того, як Захід намагається захиститися від Іншого, що в його очах приносить розлад і страждання в налагоджений ритм життя. У такий спосіб Захід продовжує жити образ небезпечного і нецивілізованого Іншого.

Вивчення кордонів не лише як уявних та фізичних ліній, а й тих дискурсивних практик, що залучені до їхнього формування, тих практик, що сприяють продукуванню спільнот, окреслених лініями, відкриває нові горизонти інтерпретацій художніх текстів, де оприсутнюється поділ. У сучасних міграційних романах кордон часто функціонує як основна перепона на шляху руху персонажів до омріяного краю. Його перетин пов'язаний з приниженнями, відмовою від власного «я», смертельними ризиками та знецінюванням себе в очах значимих Інших. Контроль, який переживають обездолені шукачі кращої долі під час проходження митниці, відразу формує у них відчуття, що вони зазіхають на добробут і впорядкованість нового простору. Прискіпливість офіцерів сугестує думку про можливість загрози з боку новоприбульців. Гостинність і привітність представників посольств чи митників зрідка трапляються в житті тих, хто позначений як Інший. Звернімо увагу на художні тексти (Ч.Н. Едічі «Американа», Д. Найері «Притулок», Л.А. Урреа «Шлях діявола» та Ібі Зобой «Американська вулиця»), де кордони як внутрішні, так і зовнішні функціонують як структури контролю, дисциплінарної і дискурсивної влади, заснованої на фізичному та символічному тиску (Balibar, 1998).

Події твору «Американська вулиця» (Zoboy, 2017) розпочинаються з проходження митного контролю матір'ю і донькою, які прибули з Гаїті. Переживання і страх матері, що їй не дозволять в'їхати знову до США після того, як колись вона порушила термін свого перебування, передається і доньці. Остання, хоч і незнайома із законами митниці, все ж інтуїтивно відчуває напруження: «Мама міцно стискала під пахвою сумочку з усіма необхідними документами, складеними у жовтий конверт: наші паспорти, свою візу, документи, які б підтверджували, що ми дійсно ті, за кого себе видаємо; що ми з міста Порт-о-Принс; що я громадянка США і залишила країну ще немовлям; що ми маємо маленький будиночок у Дельмас; що мама власниця магазину брендового вживаного одягу із США. Усі ці факти мали бути доказами того, що ми лише відвідуємо родичів і маємо намір повернутися назад на Гаїті» (Zoboy, 2017, р. 1). Потенційні мігранти скла-

дають і переукладають свою історію життя, щоб виглядати переконливо перед прискіпливими митниками. Вони фальшують довідки, вигадують факти, надають ваги своєму життю на батьківщині, і все за для того, щоб перекопати; щоб хтось повірив у те, у що самі вони не вірять. Принизливий шлях через митницю змушує багатьох видавати себе за успішних і безтурботних, у той час як в їхніх очах прочитується страх і безрадісність. Трепетно приготовлені папірці втрачають вагу, надану їм мігрантами, перед пронизливим поглядом офіцера, що зчитує потаємні бажання тих, які жадають перетнути лінію кордону. То ж Фабіола дивується: «Ну, але як вони прочитали наші справжні думки? Як вони дізналися, що сестра моєї матері надіслала нам гроші, щоб ми змогли покинути Гаїті? Як же ж вони дізналися, що ми не планували повертатися?» (Zoboy, 2017, р. 1). Ці наївні запитання дівчини виникають через незнання того, що контролери митниці навчені вважати кожного, хто прибуває з бідних країн, потенційним іммігрантом.

Контраст між Міжнародним аеропортом Джона Кеннеді і внутрішнім летовищем Детройта вкотре підтверджує обмеженість руху в просторі для тих, які не належить. «Тут, в аеропорту Детройта, нема черг, щоб показувати документи людям в уніформі. Я поринаю у американський вільний простір, наче туристка, що повернулася додому» (Zoboy, 2017, р. 2). Відчуття простору американцями і тими, хто прагне потрапити до заповітного краю, різняться при перетині кордону. Для одних турнікети митного контролю — це рутинна перевірка паспорта, а для інших — дорога до омріяного нового життя, на перепоні до якого стоїть неблаганний митник.

У романі Ч.Н. Едчі «Американка» (2013), окрім кордону, змальовано ще одну реалію емігрантського життя, а саме порушення терміну в країні перебування і як наслідок депортація. Один із головних персонажів, Обінзі, після кількох років проживання у Лондоні, куди він прибув по туристичній візі, намагається фіктивно одружитися, щоб отримати громадянство. Однак за крок до шлюбу його затримує поліція і відправляє назад до Нігерії. Принизливість становища, коли з ним поведуться як зі злочинцем, стає критичним моментом. Хлопець соромиться наручників, що стискають його зап'ястя і позначають його як небезпечного Іншого. Зауваживши попереду білу жінку, яка безтурботно йшла аеропортом, Обінзі роздумує, що їй ніколи не зрозуміти його, бідного нігерійського нелегала, який намагався знайти своє місце у західному світі.

У камері, де молодого нігерійця утримували разом з іншими депортованими, він дізнається, що для багатьох затриманих цей досвід уже не перший. Люди по кілька разів намагаються дістатися до Британії, купуючи підроблені паспорти чи інші дозвільні документи. З розпачу вони готові зробити будь-що, аби лише їх не депортували на батьківщину. Один зі співвітчизників зізнається: «Я зніму сорочку і взуття, коли вони відправлятимуть мене в літак. Я проситиму притулку... Якщо ти без сорочки і босий, то вони не відправлять тебе» (Adichie, 2013, р. 349). Люди вигадують шляхи і способи, щоб уникнути повернення.

Обінзі соромно не лише за себе, а за всіх тих, хто нічим не гірший за представників можливих країн, їм лишень не пощастило народитися там. Крім того, він почувається так, наче «з нього здерли шкіру, цілком оголили його» (Adichie, 2013, р. 347). Ще принизливішим стає Обінзі після переміщення з Манчестера у Довер, де він має перебувати, допоки не з'явиться місце у літаку до Лагоса. Приниження гідності, яке пережив хлопець, настільки травмувало його, що згодом, коли він розбагатіє, то все ж не літатиме Британськими авіалініями. Центр утримання нелегальних мігрантів став для Обінзі тією гетеротопією кризи, де до нього прийшло гірке усвідомлення того, що його місце у Нігерії.

У романі Діни Найері «Притулок» (2017) візи і табори для біженців свідчать про те, наскільки обмежений рух тих, хто утікає від війни чи є мешканцем так званого «третього світу». Головна героїня твору Нілу пригадує своє поневіряння по таборах з матір'ю та братом, приниження і безнадійні сподівання. Зустріч із представником посольства США у Римі, де дітей розпитували, щоб дізнатися, чи справді вони знають Біблію, назавжди закарбувалася у пам'яті п'ятирічної дівчинки. Візи і процес їх отримання ускладнюють зустрічі між батьком, який залишився жити в Ірані, і родиною, що мешкає в США. Тому різні країни, куди легше отримати дозвіл на в'їзд, стають місцями побачень. З приводу приїзду батька в Оклахому донька зауважує: «І от якимось чудом йому вдалося отримати туристичну візу, щоб відвідати нас» (Nayeri, 2017, р. 195). Віза США означена як майже недоступна розкіш для звичайного іранця. Далі Нілу підкреслює, що більше батько не зможе її (візу) отримати. Саме ця недоступність наклейки в паспорті робить її ледь чи не культом для багатьох знедолених.

Кордон як місце напруження, конфліктів, смерті й трансгресії домінує в сучасній мексикано-американській літературі. Чи не в кожному художньому тексті письменників

(Дж. Альварез, Р. Гранде, Е. Санчез, К. Енрікез, Л.А. Урреа), які мають мексиканське коріння, перетин розмежувальної лінії між Мексикою та США змальовано з особливою емоційною силою. Наприклад, у творі Луїса Альберта Урреа «Шлях диявола» (Urrea, 2004), що заснований на реальних подіях перетину мексиканцями кордону, поділ світу на бідних і багатих прописаний через межу: «По один бік люди багаті і країна можливостей, по інший — бідність і земля — спустошена» (Urrea, 2004, р. 3). Перетин кордону стає єдиним бажанням знедолених мексиканців, бо обіцяє їм кращі шанси у житті. Водночас небезпека чигає на кожному кроці: «Для тих, які вирішили ризикнути, кордон це не просто межа, це — річка. Її швидка течія забирає і несе, одні тонуть, іншим щастить добратися до берега» (Urrea, 2004, р. 9). Нелегальний перехід не лише загрожує життю тих, хто намагається дістатися до США, але й спонукає їх вже наперед ненавидіти усю систему контролю, поділу, заходів безпеки і стеження. Роздратування

від безпомічності, принижень людської гідності й безправ'я породжують злість і негативізм до світу, який в очах нелегалів завжди виглядає несправедливим й упередженим щодо них.

У висновку зазначимо, що у художніх текстах, де репрезентовано процеси міграції, кордон та його перетин посідають одне з важливих місць. Оскільки у центрі уваги таких творів є переважно біженці, нелегальні мігранти чи чужинці з тимчасовими візами, які за будь-яку ціну намагаються потрапити до заможних країн, досвід переходу через лінію розмежування часто досить принизливий, а іноді навіть загрозливий для життя. Лінія розмежування функціонує як державна практика приниження тих, хто її перетинає. Крім того, візи посилюють сконструйовані уявлення про недосяжність і відповідно високий рівень життя та свободи у західному світі. Зневага, яку переживають мігранти, щоб потрапити до омріяного краю, травмує їхню особистість й інтенсифікує відчуття меншовартості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Шимчишин М. Третій простір — новий локус постмодерної ідентичності. *Географії ідентичності в художній прозі початку XXI століття*. Київ: КНЛУ, 2020. С. 29–36.
2. Adichie Ch. *Americanah*. New York: Random House, 2013. 588 p.
3. Agnew J. The Territorial trap: The geographical assumptions in international relations theory. *Review of International Political Economy*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 53–80.
4. Agnew J. *Geopolitics*. London: Routledge, 1998. 150 p.
5. Aguilar E. *Borders and Crime: Pre-crime, mobility, and the borderscape*. Oxford University Press, 2019. 216 p.
6. Aguirre M., et al. (Eds.). *Margins and Thresholds: Current topics in American studies*. Peter Lang Publishing, 2000. 215 p.
7. Amin A. Regions Unbound: Towards a new politics of place. *Geografiska Annaler B*. 2003. № 86. P. 33–44. URL: <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00152.x>
8. Anzaldúa G. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1999. 312 p.
9. Arteaga A. *Chicano poetics: Heterotexts and hybridities*. Cambridge University Press. 1997. 206 p. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549311>
10. Balibar E. The Borders of Europe. In P. Cheah & B. Robbins (Eds.), *Cosmopolitics: Thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 216–233.
11. Barkan E., & Shelton M-D. Borders, Exiles, Diasporas. Stanford University Press, 1998. 340 p.
12. Baud M., & Van Schendel W. Toward a Comparative History of Borderlands. *Journal of World History*. 1997. Vol. 8. № 2. P. 211–242. URL: <https://doi.org/10.1353/jwh.2005.0061>
13. Bauman Z. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Polity, 2007. 128 p.
14. Benito J., & Manzananas A. M. (2002). Border(Lands) and Border Writing. Introductory essay. In *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands. Rodopi Perspectives on Modern Literature*. 2002. № 28. P. 1–21.
15. Fuentes C. *La frontera de cristal / The crystal frontier*. Debolsillo, 2016. 352 p.
16. Ganster P., & Lorey D. E. *The U.S.-Mexican Border into the Twenty-First Century*. Rowman & Littlefield, 2008. 227 p.
17. Gomez-Pena G. *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. Routledge, 2000. 308 p.
18. Guibernau M. *The Identity of Nations*. Cambridge: Polity Press, 2007. 248 p.
19. Gupta A., & Ferguson J. Beyond “culture”: Space, identity, and the politics of difference. *Cultural Anthropology*. 1992. Vol. 7. № 1. P. 6–23. URL: <https://doi.org/10.1525/can.1992.7.1.02a00020>

20. Hannam K., Sheller M., & Urry J. (2006). Editorial: Mobilities, immobilities and moorings. *Mobilities*. 2006. Vol. 1. № 1. P. 1–22. URL: <https://doi.org/10.1080/17450100500489189>
21. Jay P. *Contingency Blues: The search for foundations in American criticism*. University of Wisconsin Press, 1997. 234 p.
22. Krishna S. Cartographic Anxiety: Mapping the body politic in India. In Shapiro, M. J. and Alker, H. R. (Eds.). *Challenging Boundaries*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. 193–217.
23. Larsen S. *Literature and the Experience of Globalization: Texts without borders*. Bloomsbury Publishing, 2017. 336 p.
24. Lauter P. & Pease D. E. *From Walden Pond to Jurassic Park: Activism, Culture, and American Studies*. Duke University Press, 2001. 298 p. URL: <https://doi.org/10.1515/9780822380474>
25. Martínez O. *Border People Life and Society in the U.S.-Mexico borderlands*. The University of Arizona Press, 1994. 352 p. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1qwwj6s>
26. Massey D. *World City*. Cambridge: Polity Press, 2007. 272 p.
27. Michaelsen S. *Border Theory : The limits of cultural politics*. University of Minnesota Press, 1997. 280 p.
28. Nayeri D. *Refuge*. New York: Riverhead Books, 2017. 336 p.
29. Paasi A. The Resurgence of the “region” and “regional identity”: Theoretical perspectives and empirical observations on regional dynamics in Europe. *Review of International Studies*. 2009. № 35. P. 121–46. URL: <https://doi.org/10.1017/S026210509008456>
30. Paasi A. A “Border theory”: An unattainable dream or a realistic aim for border scholars? In D. Wastl-Walter (Ed.). *The Ashgate Research Companion to Border Studies*. London, Ashgate, 2011. P. 11–31.
31. Porter C. What We Know that We don't Know: Remapping American literary studies. *American Literary History*. 1994. № 6 (3). P. 467–526. URL: <https://doi.org/10.1093/alh/6.3.467>
32. Pratt M. L. *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge, the Taylor & Francis Group, 1992. 282 p.
33. Saldívar R., & Pease D. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the transnational imaginary*. Duke University Press, 2006. 536 p. URL: <https://doi.org/10.1515/9780822387954>
34. Sparke M. Political Geography: Political geographies of globalization (2) — governance. *Progress in Human Geography*. 2006. № 30 (3). P. 357–372. URL: <https://doi.org/10.1191/0309132506ph606pr>
35. Taylor P. J. Embedded Statism and the Social Sciences: Opening up to new spaces. *Environment and Planning A*. 1996. № 28(11). P. 1917–1928.
36. Urrea L. A. *The Devil's Highway: A True Story*. New York: Hachette, 2004. 272 p.
37. Zoboi I. *American Street*. New York: Balzer + Bray, 2017. 336 p.

REFERENCES

1. Adichie, Ch. (2013). *Americanah*. New York: Random House [in English].
2. Agnew, J. (1994). The Territorial Trap: The geographical assumptions in international relations theory. *Review of International Political Economy*, 1 (1), 53–80 [in English]. <https://doi.org/10.1080/09692299408434268>
3. Agnew, J. (1998). *Geopolitics*. London: Routledge [in English].
4. Aguilar, E. (2019). *Borders and Crime: Pre-crime, mobility, and the borderscape*. Oxford University Press [in English].
5. Aguirre, M., et al. (Eds.). (2000). *Margins and Thresholds: Current topics in American studies*. Peter Lang Publishing [in English].
6. Amin, A. (2003). Regions Unbound: Towards a new politics of place. *Geografiska Annaler B*, 86, 33–44 [in English]. <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00152.x>
7. Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books [in English].
8. Arteaga, A. (1997). *Chicano Poetics: Heterotexts and hybridities*. Cambridge University Press [in English]. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549311>
9. Balibar, E. (1998). The Borders of Europe. In P. Cheah & B. Robbins (Eds.), *Cosmopolitics: Thinking and feeling beyond the nation* (pp. 216–233). Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
10. Barkan, E., & Shelton, M.-D. (1998). *Borders, Exiles, Diasporas*. Stanford University Press [in English].

11. Baud, M., & Van Schendel, W. (1997). Toward a Comparative History of Borderlands. *Journal of World History*, 8 (2), 211–242 [in English].
<https://doi.org/10.1353/jwh.2005.0061>
12. Bauman, Z. (2007). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Polity [in English].
13. Benito, J., & Manzananas, A. M. (2002). Border(Lands) and Border Writing. Introductory Essay. In *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands. Rodopi Perspectives on Modern Literature*, 28, 1–21 [in English].
14. Fuentes, C. (2016). *La frontera de cristal / The crystal frontier*. Debolsillo [in Spanish].
15. Ganster, P., & Lorey, D. E. (2008). *The U.S.-Mexican Border into the Twenty-First Century*. Rowman & Littlefield [in English].
16. Gomez-Pena, G. (2000). *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. Routledge [in English].
17. Guibernau, M. (2007). *The Identity of Nations*. Cambridge: Polity Press [in English].
18. Gupta, A., & Ferguson, J. (1992). Beyond “culture”: Space, identity, and the politics of difference. *Cultural Anthropology*, 7 (1), 6–23 [in English].
<https://doi.org/10.1525/can.1992.7.1.02a00020>
19. Hannam, K., Sheller, M., & Urry, J. (2006). Editorial: Mobilities, immobilities and moorings. *Mobilities*, 1 (1), 1–22 [in English].
<https://doi.org/10.1080/17450100500489189>
20. Jay, P. (1997). *Contingency Blues : The search for foundations in American criticism*. University of Wisconsin Press [in English].
21. Krishna, S. (1996). Cartographic Anxiety: Mapping the body politic in India. In Shapiro, M. J. and Alker, H. R. (Eds.). *Challenging Boundaries* (pp. 193–217). Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
22. Larsen, S. (2017). *Literature and the Experience of Globalization: Texts without borders*. Bloomsbury Publishing [in English].
23. Lauter, P. & Pease, D. E. (2001). *From Walden Pond to Jurassic Park : Activism, Culture, and American Studies*. Duke University Press [in English].
<https://doi.org/10.1515/9780822380474>
24. Martínez, O. (1994). *Border People Life and Society in the U.S.-Mexico Borderlands*. The University of Arizona Press [in English].
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1qwwj6s>
25. Massey, D. (2007). *World city*. Cambridge: Polity Press [in English].
26. Michaelsen, S. (1997). *Border Theory : The limits of cultural politics*. University of Minnesota Press [in English].
27. Nayeri, D. (2017). *Refuge*. New York: Riverhead Books [in English].
28. Paasi, A. (2009). The Resurgence of the “region” and “regional identity”: Theoretical perspectives and empirical observations on regional dynamics in Europe. *Review of International Studies*, 35, 121–46 [in English].
<https://doi.org/10.1017/S0260210509008456>
29. Paasi, A. (2011). A “Border Theory”: An unattainable dream or a realistic aim for border scholars? In D. Wastl-Walter (Ed.). *The Ashgate Research Companion to Border Studies* (pp. 11–31). London, Ashgate [in English].
30. Porter, C. (1994). What We Know that We don't Know: Remapping American literary studies. *American Literary History*, 6 (3), 467–526 [in English].
<https://doi.org/10.1093/alh/6.3.467>
31. Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes : Travel writing and transculturation*. Routledge, the Taylor & Francis Group [in English].
32. Saldívar, R., & Pease, D. (2006). *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the transnational imaginary*. Duke University Press [in English].
<https://doi.org/10.1515/9780822387954>
33. Shymchyshyn, M. (2020). Tretii prostir — novyi lokus postmodernoï identychnosti. In M. Shymchyshyn. *Heohrafiï identychnosti v khudozhnii prozi pochatku 21 stolittia* (pp. 29–36). Kyiv: KNLU [in Ukrainian].
34. Sparke, M. (2006). Political Geography: Political geographies of globalization (2) — governance. *Progress in Human Geography*, 30 (3), 357–372 [in English].
<https://doi.org/10.1191/0309132506ph606pr>
35. Taylor, P. J. (1996). Embedded Statism and the Social Sciences: Opening up to new spaces. *Environment and Planning A*, 28(11), 1917–1928 [in English].
36. Urrea, L. A. (2004). *The Devil's Highway: A True Story*. New York: Hachette [in English].
37. Zoboi, I. (2017). *American Street*. New York: Balzer + Bray [in English].

Svitlana Chernyshova,

Kyiv National Linguistic University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0003-0284-2001

e-mail: sveta.chernyshova@gmail.com

THE TOPOS OF THE BORDER IN CONTEMPORARY AMERICAN MIGRATORY NOVEL

The border is the focus of migration studies from any perspective. Today, it is evident that the rethinking of human movement in the modern world has also provoked the need to change the perspective on the lines that separate states and nations. These politically constructed boundaries embody the territorialization of collectives, the allocation of a locus for specific groups, the narrowing of the world in certain parameters, the division of people into those who belong and those who are unwanted or Other, the consolidation of the image of inaccessibility for some countries and accessibility for others, and the desire of the richer to distance themselves from the poorer and the law-abiding from the lawbreakers.

In literary texts that represent migration processes, the border and its crossing occupy an important place. Since refugees, illegal migrants, or temporary visa holders who try to enter wealthy countries at any cost are predominantly at the center of such works, the experience of crossing the dividing line is often degrading, and sometimes even life-threatening.

The article provides an overview of contemporary approaches to understanding the border in the humanities. Researchers emphasize the discriminatory nature, regressive mechanisms, and constructivist way of thinking about dividing lines. The analysis of D. Nayeri's 'Refuge', C. N. Adichie's 'Americanah', I. Zobo's 'American Street', and A. L. Urrea's 'The Devil's Highway' leads to the conclusion that in migratory novels, the border functions as a state practice of demeaning those who cross it. In addition, visas intensify constructed perceptions of inaccessibility and, accordingly, high living standards and freedom in the Western world. The humiliations that migrants experience to reach their dreamland traumatize their personality and intensify their feelings of inferiority.

The article reveals potential research perspectives for studying migration through the prism of rethinking borders, realizing their discriminatory nature, and the artificiality of the political distribution of the world.

Key words: border, contemporary American migratory novels, space and power, migration.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023.

Прийнято до друку 16.03.2023.

Наукове видання

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

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

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 21, 2023

Kubg.edu.ua

НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали *Н.І. Гетьман, Л.В. Потравка, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Н.В. Клименко

Підписано до друку 13.06.2023 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 14,15. Наклад 100 пр. Зам. № 3-21.

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 мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.