

## Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

## Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

**№ 22**

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 № 9 від 26.10.2023 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.І. 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. № 9 dated 26.10.2023*)

**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](mailto:litp@kubg.edu.ua)

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

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.22>

© Authors of publications, 2023

© Borys Grinchenko Kyiv University, 2023

## ЗМІСТ

<i>Ольга Бялек-Швед, Анета Вуйчішин-Васіл.</i> Медійний образ війни в Україні. Аналіз вибраних репортажів польської преси та радіо (2022–2023) . . . . .	6
<i>Оксана Гальчук.</i> Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну» . . . . .	15
<i>Марина Гоголя.</i> Літературно-просвітницька діяльність об'єднання ДОБРУС у США першого десятиліття після Другої світової війни. . . . .	24
<i>Тарас Головань.</i> Релігія в антиімперській стратегії Івана Нечуя-Левицького. . . . .	28
<i>Галина Матусяк.</i> Міфи vs реальність у збірці есеїв Ольги Токарчук «Czuły narrator» . . . . .	36
<i>Світлана Маценка.</i> Кліматичний апокаліпсис у романі «Мале» Романа Ерліха. . . . .	42
<i>Іван Немченко.</i> Антиколоніальний пафос прози Миколи Лазорського . . . . .	50
<i>Віра Просалова, Ярослава Григошкіна.</i> Текстові лакуни та парадокси їх інтерпретації . . . . .	60
<i>Тетяна Черкашина.</i> Мемуарний образ Харкова 1920-х — 1930-х років в українській спогадовій літературі ХХ століття . . . . .	67

# CONTENTS

<i>Olga Białek-Szwed, Aneta Wójciszyn-Wasil.</i> Media image of the war in Ukraine. Analysis of selected Polish press and radio reportages (2022–2023) . . . . .	6
<i>Oksana Halchuk.</i> The leading motifs and images of the poetry book by Pavlo Vyshebababa “Just don’t write to me about the war” . . . . .	15
<i>Maryna Hohulia.</i> Literary and educational activities of the DOBRUS Association in the USA in the first decade after World War II . . . . .	24
<i>Taras Holovan.</i> Religion in Ivan Nechuy-Levytsky’s anti-imperial strategy . . . . .	28
<i>Halyna Matusiak.</i> Myths vs reality in Olga Tokarczuk’s collection of essays “Czuły narrator” . . . . .	36
<i>Svitlana Macenka.</i> Climatic Apocalypse in Roman Ehrlich’s novel “Malé” . . . . .	42
<i>Ivan Nemchenko.</i> Anti-colonial pathos of Mykola Lazorskyi’s prose . . . . .	50
<i>Vira Prosalova, Yaroslava Hryhoshkina.</i> Textual lacunae and the paradoxes of their interpretation . . . . .	60
<i>Tetiana Cherkashyna.</i> The memoir image of Kharkiv in the 1920s and 1930s in Ukrainian memoir literature of the twentieth century . . . . .	67

**Olga Białek-Szwed,**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Lublin, Polska)

ORCID iD 0000-0001-5702-4458  
e-mail: olga.bialek-szwed@kul.pl

**Aneta Wójciszyn-Wasil,**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Lublin, Polska)

ORCID iD 0000-0003-2848-3051  
e-mail: aneta.wojciszyn-wasil@kul.pl

## **MEDIALNY OBRAZ WOJNY W UKRAINIE. ANALIZA WYBRANYCH POLSKICH REPORTAŻY PRASOWYCH I RADIOWYCH (2022–2023)**

*W artykule podjęto się analizy, na przykładzie wybranych polskich reportaży prasowych i radiowych, medialnego obrazu wojny w Ukrainie.*

*Autorki w swoim artykule zawarły analizę materiałów dziennikarskich powstałych od 24 lutego 2022 roku. Do opracowania materiału zastosowano analizę treści, jako metodę badawczą, która najlepiej pomaga przy rekonstrukcji i opisie obrazów wojny. Analiza dostosowana jest do specyfiki konstrukcji tekstu prasowego i audialnego, a także wyjątkowo dobrze komponuje się z perspektywą warsztatową, która pozwala pełniej uchwycić techniki kompozycyjne twórców medialnych zajmujących się reportażami wojennymi.*

*Analiza eksponuje ważną rolę reportaży prasowych i radiowych przybliżających polskiemu odbiorcy realia wojny w Ukrainie, pozwalających odczuwać skutki działań tego konfliktu zbrojnego w perspektywie osobistego doświadczenia mieszkańców Ukrainy.*

**Słowa kluczowe:** *reportaż prasowy, reportaż radiowy, obraz medialny, wojna w Ukrainie, reportaże wojenne, reportaż w Polsce.*

W polskim piśmiennictwie reportaż jako gatunek łączący dziennikarstwo i literaturę ma długą tradycję. Już pod koniec XVI wieku pojawiły się przedreportażowe próbki, które zawierały w sobie cechy zarówno literatury dokumentalnej jak i poetyckiej. Natomiast od okresu dwudziestolecia międzywojennego, czyli od 1918 roku reportaż stał się nieodzownym elementem polskiej prasy, zaczął być utożsamiany z literaturą faktu i traktowany jako dokument czasu, wierne odwzorowanie wydarzeń, zaś twórcy tacy jak Ksawery Prószyński, Melchior Wańkowicz, Maria Kuncewiczowa, Zbigniew Uniłowski i wielu innych wyznaczyli wzory aktualne do dnia dzisiejszego.

Źródeł reportażu można więc szukać w założeniach literatury faktu, która odrzucając formy beletrystyczne, zwróciła się ku naturalnym układom zdarzeń. Zgodnie z definicją «Nazwa reportaż pochodzi od łacińskiego słowa *reporto* odnoszę, donoszę. W tym znaczeniu rozumiemy je jako donoszenie jakiegoś wydarzenia do świadomości ludzi, którzy danego zdarzenia nie widzieli. Nazwa ta (z fr. *reportage*) wraz z rozwojem prasy została przyjęta

przez języki europejskie w II połowie XIX wieku dla oznaczenia „sprawozdania dziennikarskiego”. (...) Reportaż to gatunek dziennikarski występujący w prasie, radiu i telewizji, a ostatnio w internecie jako blog reportażowy, którego podstawowym źródłem jest ukazanie rzeczywistości za pośrednictwem reportera, który występuje jakoś świadek prezentowanych zdarzeń, obserwator, rekonstruktor bądź słuchacz» (Pisarek, 2006, s. 186–187).

Doświadczenia II wojny światowej, jakie miały miejsce pod koniec pierwszej połowy XX wieku, wzbogaciły gatunek o zapis własnych dramatycznych przeżyć odautorskich. Materiały prezentujące prawdziwe, nieraz brutalne i naturalistycznie przedstawiane historie docenili polscy czytelnicy. Reportaże prasowe po II wojnie światowej stały się obligatoryjnym elementem większości tytułów prasowych, przede wszystkim czasopism, ale też i wielu dzienników.

Czasy realnego socjalizmu były wyzwaniem dla autorów mających ambicję nadal opisywać problemy życia społecznego oraz absurdu polityczne. Nie było łatwo, mimo to dziennikarze

uprawiający ten gatunek starali się wypełniać swoją misję jak tylko potrafili najrzetelniej. W 1974 roku ukazał się pierwszy tom *Karafka La Fontaine'a autorstwa wybitnego polskiego reportażysty* — Melchiora Wańkowicza, publikacja została uznana za dekalog polskich reportażystów i obowiązuje do dzisiaj (Wańkowicz, 2015). W 1988 roku do księgarń trafił inny zbiór reportaży drukowanych, także wyznaczający kierunki dla tego gatunku — autorstwa Marka Rymuszki tom reportaży sądowych pt. *Pęknięte lustro Temidy* (Rymuszko, 1988).

W XXI wieku gatunek nadal jest popularny zarówno w publicystyce dziennikarskiej, jak i w literaturze pięknej. Obok uznanych twórców, zaliczanych do tzw. Polskiej Szkoły Reportażu, takich jak Hanna Krall, Mariusz Szczygieł, Paweł Smoleński, Krystyna Kurczab-Redlich, Jacek Hugo-Bader, Wojciech Jagielski i wielu innych wybitnych, reportaże współczesne podejmują się pisać coraz młodszy adepci zawodu dziennikarskiego. Natomiast nad specyfiką i oryginalnością gatunku debatują medioznawcy, próbując znaleźć odpowiedź na pytanie — «Co to takiego dobry reportaż?» (Borkowski, 2010, s. 11).

W polskiej publicystyce reportaż to gatunek, przy pomocy którego tłumaczy się najważniejsze wydarzenia, problemy społeczno-polityczne, geopolityczne itp. Jak pisała badaczka literatury faktu, Monika Wiszniowska — «każdy reportaż ma za zadanie pogłębiać naszą wiedzę o świecie. Poznawanie oraz indywidualny sposób postrzegania rzeczywistości, ale także jej rozumienie i wyjaśnienie. W powszechnej świadomości reporter pełni zazwyczaj rolę przewodnika, nauczyciela, osoby, która dzięki zdobytej wiedzy i doświadczeniu wie lepiej, rozumie trafniej» (Wiszniowska, 2019, s. 188). Z przywołaną konstatacją wydają się korespondować zainteresowania współczesnych polskich reportażystów, zarówno reprezentantów średniego, jak i najmłodszego pokolenia. Autorzy tacy jak Justyna Kopińska<sup>1</sup>, Marcin Kącki<sup>2</sup>, Witold Szablowski<sup>3</sup>, Magdalena Kicińska<sup>4</sup>, czy też stale

<sup>1</sup> J. Kopińska debiutowała w 2015 roku reportażem „*Czy Bóg wybaczy siostrze Bernadecie*”, opowieścią o brutalnych karach stosowanych przez siostry boromeuski wobec wychowanków sierocińca w Zabrze.

<sup>2</sup> M. Kącki — rocznik 1976, jego teksty i śledztwa dziennikarskie doprowadziły do wielu ważnych odkryć, m.in. sprawy molestowania w Poznańskim Chórze Chłopięcym czy seksafery w Samoobronie.

<sup>3</sup> W. Szablowski — rocznik 1980, jego najgłośniejszy reportaż to „*Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*”, w którym przedstawił rzeź wołyńską z zupełnie innej perspektywy — Ukraińców, którzy ryzykowali życie, ratując ukrywających się przed śmiercią Polaków.

<sup>4</sup> M. Kicińska — rocznik 1987, autorka m.in. reportażu „*Pani Stefa*” poświęconego Stefanii Wilczyńskiej,

współpracujący z tygodnikiem „Polityka” — Paweł Reszka, Ziemowit Szczerek, Marcin Kołodziejczyk lub z „Newsweek Polska” — Maciej Zaremba Bielawski, Dorota Romanowska, Jacek Pawlicki, Mateusz Lachowski podejmują się tematów aktualnych z punktu widzenia wydarzeń politycznych, społecznych, kulturalnych, które poza opisem zdarzeń i uczestniczących w nim postaci zawierają refleksję komentująco-objaśniającą. Jednocześnie badacze dostrzegają wyraźny zwrot reportażu jako gatunku dziennikarskiego w kierunku twórczości artystycznej (Żyrek-Horodyska, 2017).

Reportaż w postaci dźwiękowej rozwinął się wraz z powstaniem radia. Pierwotnie miał formę tekstu pisanego odczytywanego przed mikrofonem (Tuszewski, 2005, s. 312) lub prowadzonego „na żywo” sprawozdania (Wójciszyn-Wasil, 2012, s. 93–94). Rozwój techniki radiowej sprawił, że gatunek ewoluował w kierunku zarejestrowanych i precyzyjnie skomponowanych nagrań, które zawierają oryginalne wypowiedzi bohaterów, odgłosy otoczenia oraz elementy muzyczne. Złożoność formy, bogata struktura foniczna, coraz bardziej znaczący walor estetyczny wykorzystujący potencjał radiowych środków stylistycznych i technik narracyjnych doprowadziły do wyodrębnienia wśród produkcji radiowych utworów dźwiękowych określanych mianem reportażu literackiego czy szerzej artystycznego (Bieniaszkiewicz 1993; Klimczak, 2011; Białek 2019, s. 43–48). Badacze włączyli go w nurt zjawisk współczesnej kultury audiowizualnej definiowanych jako „literatura audialna” (Hopfinger 2010; Bachura-Wojtasik, 2015; Białek, 2021).

Tworzywem reportażu radiowego są różnorodne odmiany dźwięku, które stają się nośnikiem znaczeń: słowo, efekty akustyczne, muzyka i cisza. W konstrukcji treści można wyróżnić sekwencje dźwiękowe: sceny reporterskie i monologi (Wójciszyn-Wasil, 2018) oraz ciągi narracyjne, «tworzące ostatecznie jedną narrację, która mieści w sobie różnego rodzaju opowieści o zdarzeniach (tzw. historie tematyczne), o ludziach (biograficzne), dotyczące jednostkowych (subiektywnych), ale ważnych społecznie zdarzeń z życia» (Cymanow-Sosin & Wysocka, 2022, s. 84–85). Warto podkreślić, że narracja w reportażu radiowym ma charakter dialogiczny, gdyż rodzi się ze spotkania z bohaterem (Sygizman, 2022). Gatunek ten, zachowując niezbywalny wymóg

wieloletniej współpracownicy Janusza Korczaka. Reportaż przyczynił się do przypomnienia roli, jaką tytułowa bohaterka odegrała w rozwijaniu myśli Korczaka, ale przede wszystkim samej postaci, do tego momentu zupełnie zapomnianej.

afikcjonalności, wzbogaca przekaz informacyjny pogłębiając perspektywę relacjonowanych zdarzeń, prezentowanych poprzez indywidualne doświadczenie bohaterów. Specyfika radiowego przekazu, który pozwala na skrócenie dystansu i bliskość, stanowi jeden z elementów silnego oddziaływania reportażu dźwiękowego na odbiorcę.

Niniejszy artykuł zawiera analizę reportaży prasowych i radiowych publikowanych w mediach ogólnopolskich po 24.02.2022 roku. Materiały prasowe pochodzą z dwóch wydawanych w Polsce tygodników społeczno-politycznych, takich jak: „Polityka” i „Newsweek Polska”; natomiast materiały audialne stanowią nagrania ze zbiorów Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia. Zastosowaną metodą badawczą jest analiza treści, która prowadzi do rekonstrukcji medialnych obrazów wojny docierających do polskiego odbiorcy przez rok trwania pełnoskalowego konfliktu zbrojnego. Analiza została dostosowana do specyfiki konstrukcji tekstu prasowego i audialnego oraz oparta na założeniu, że medialny obraz kreowany przez autorów publikacji ma charakter polisemiotyczny — «utkany z różnych form znakowych: obrazów, słów, dźwięków, form symbolicznych, pojęć, dyskursów, narracji, gatunków, które układają się globalnie w spójną wizję określonej rzeczywistości» (Ptaszek, 2015, s. 15–16). Analizie treści towarzyszy perspektywa warsztatowa, która pozwala pełniej uchwycić techniki kompozycyjne twórców medialnych.

Od 24 lutego 2022 roku Paweł Reszka i Ziemowit Szczerek, także Marcin Kołodziejczyk w „Polityce” oraz Jacek Pawlicki w „Newsweeku” w swoich reportażach skoncentrowali się na medialnym obrazie wojny w Ukrainie. W kolejnych numerach, przede wszystkim tygodnika „Polityka”, czytelnik zaczął systematycznie otrzymywać kalendarium wydarzeń z życia poszczególnych miast ukraińskich, ich mieszkańców — pojedynczych obywateli, zarówno cywili, jak i wojskowych (Reszka, *Wojacy u świętego Odyłona*; Morozowa, *Mężni z Wyspy Węży*; Pawlicki, *Rozkręcamy się*; Lachowski, *Szczury Sołogradu*; Pawlicki, *Na wschodzie bez zmian*; Reszka, *Ziemia niechciana*), reprezentantów władz samorządowych (np. artykuł „Czas atamanów” — to reportaż Ziemowita Szczerka opowiadający o najbardziej charyzmatycznych merach: Kijowa, Melitopola, Charkowa, gubernatora obwodu Mikołajewskiego). Obok tego powstały publikacje opisujące ukraińskich uchodźców wojennych (Kołodziejczyk, *Idą*; Kołodziejczyk, *Wahadło*; Romanowska, *Zabieraj syna i jedź go leczyć*) oraz osoby im pomagające (Sowa, *Gość w domu*; Zaremba Bielawski, *Na pograniczu cudu*). Czytelnik w Polsce na bieżąco otrzymywał (i nadal otrzymuje) relacje z Ukrainy, poznaje dramatyczne ludzkie losy.

Reportaże opowiadające o wojnie w Ukrainie są konstruowane według klasycznych schematów publicystyki dziennikarskiej. Autorzy publikacji nie tylko przekazują treści, ale też niejednokrotnie starają się motywować swoich odbiorców do działania lub chociażby do współczucia, poczucia jedności, identyfikacji z ukraińskimi bohaterami, poczucia podobieństwa losu, troski o „sąsiada” (często pojawiająca się metafora „państwa sąsiedniego”). Reportaże autorstwa Reszki, Szczerka i Pawlickiego zwykle odkrywają jakąś prawdę na temat życia, mechanizmów społecznych, problemów ludzkich, historii zataczającej koło; a jako że mają fabułę przyczynowo-skutkową, nie muszą prezentować zdarzeń w porządku chronologicznym, co ułatwia autorom retrospekcje, powracanie do wypadków minionych.

Popularnym zabiegiem w reportażach przybliżających polskiemu czytelnikowi wojnę w Ukrainie jest stawianie na konflikt jako podstawę tematu, dominantę kompozycyjną. Najbardziej oczywisty jest konflikt pomiędzy dwoma narodami, ale bywa to też konflikt pomiędzy obecnie zwaśnionymi, a dawniej zaprzyjaźnionymi sąsiadami, rodzinami, a nawet małżonkami, również wyznawcami prawosławia — patriarchatu kijowskiego i moskiewskiego. Autorzy reportaży stają po stronie skrzywdzonych, to ich punkt widzenia wyznacza kolejność opisywanych zdarzeń. W reportażu wojennym zwykle akcja jest dynamiczna, wydarzenia następują jedno po drugim, bohaterowie przeskakują z wątku na wątek. Ów „kontrolowany” chaos umożliwia dziennikarzom podkreślenie emocji, które towarzyszą bohaterom prezentowanych historii.

Postacie to zawsze bardzo ważny element każdego reportażu medialnego, podobnie jest w przypadku tekstów, których autorzy podjęli się relacjonowania wojny w Ukrainie. Bohaterowie są dobierani ze szczególną starannością, najczęściej są reprezentantami jakiejś grupy np. poszkodowanych przez najeźdźcę, uciekających z konkretnego miasta, obrońców na froncie, wolontariuszy ryzykujących życie by nieść pomoc, medyków pracujących w bardzo trudnych warunkach, dzieci którym odebrano dzieciństwo itp. Postacie tworzone przez publicystów na potrzeby przybliżenia obrazu wojny w Ukrainie są niezwykle plastyczne, dzięki czemu czytelnik może się z nimi identyfikować. Autorzy charakteryzując bohaterów, skrupulatnie opisują ich wygląd zewnętrzny, stan psychiki, otoczenie w którym się znajdują (np. schron, piwnica, zburzony budynek, stacja kolejowa, punkt pomocy dla uchodźców, prywatne mieszkania obcych osób); zabiegiem wykorzystywanym przez publicystów jest przytaczanie cudzych słów i sądów, opisywanie reakcji osób trzecich na przykład na widok osób głodnych, chorych, uchodźczyń



w zaawansowanej ciąży lub z małymi dziećmi, starszych lub niepełnosprawnych, osób poranionych, pokaleczonych lub martwych. Publicyści relacjonują niejednokrotnie w dość prostych, kolokwialnych słowach ich gniew, radość, gesty, mimikę twarzy. Jeśli uznają, że jest to potrzebne wprowadzane bywają wulgaryzmy i naturalistyczne obrazy, np. miejsc odbitych przez Ukraińców z rąk Rosjan, jak Bucza, Irpień. Elementem charakterystyki bohaterów i zarazem ważnym wyznacznikiem gatunku są dialogi (np. rozmowa z bohaterem reportażu lub rozmowa między osobami występującymi w reportażu z pominięciem narratora).

Zgodnie ze sztuką dziennikarską, autor reportażu powinien być świadkiem naocznym opisywanych zdarzeń oraz dać temu świadectwo w tekście (Urbaniak, 2010). Potwierdzeniu obecności na miejscu wydarzeń służą między innymi dygresje, nawiązania do osób charakterystycznych dla danej miejscowości, do jej budynków, specyfiki położenia geograficznego itp. Doskonale w takiej autoryzacji materiałów z Ukrainy odnajduje się Paweł Reszka. Jego wiarygodność potwierdzają też artykuły dotyczące sytuacji w Ukrainie, które pisał tuż przed wybuchem wojny, ale i jeszcze wcześniej (Reszka, *Album z niepodległości*). Pokazują one Pawła Reszkę jako tego, który dobrze rozumie sytuację, ponieważ zna wielu Ukraińców, przyjaźni się z niektórymi, część z nich odwiedzał przed wojną, jak i po jej wybuchu. Reszka w tekście *Ciężki oddech brata* ze stycznia 2022 roku w pierwszoosobowej relacji stworzył atmosferę wyczekiwania i specyficznego *fin de siècle* w Sumach, gdzie jednocześnie toczy się codzienne życie bohaterów, czyli Anastazji Morozowej (studentki), jej siostry (uczennicy ósmej klasy), mamy (księgowej) i ojca (właściciela firmy). Podobny zabieg w niektórych reportażach stosuje Ziemowit Szczerek. W *Odessa czeka na wojnę* porównuje to miasto wraz z jego życiem nocnym i dziennym do tego co jest, a co było przed 24 lutym 2022 roku. Nawiązując do licznych szczegółów z historii, zabytków, pięknych plaż, jak też i do osobistych kontaktów z mieszkańcami Odessy, bardzo emocjonalnie podchodzi do niepewności w jakiej muszą egzystować tu ludzie (Szczerek, *Odessa czeka na wojnę*).

Paweł Reszka i Ziemowit Szczerek tworząc reportaże na temat Ukrainy w stanie wojny wyraźnie eksponują swój punkt widzenia, swoją sympatię do Ukraińców i Ukrainy, heroizm obrońców (Reszka, *Kraj na skraj*; Reszka, *Duma i nienawiść*) i nieudolność (Szczerek, *Mordor się udławił*), jak też brutalność najeźdźców. Ich reportaże dalekie są od obiektywizmu, w konkluzjach dokonują podsumowań, czasami ujawniają cel napisanego reportażu, nie jest to jednak błąd, ale specyfika tego niezwykle interesującego gatunku publicystycznego. W reportażach Pawła Reszki i

Ziemowita Szczerka wyczuwa się zainteresowanie drugim człowiekiem, jego historią, tajemnicą, problemami, chęcią udzielenia mu pomocy lub przynajmniej wysłuchania. Obaj publicyści zwykle piszą o drugim człowieku, w przypadku wojny w Ukrainie najczęściej jest to tzw. „zwykły człowiek”, cywil, przed inwazją Rosji specjalnie nie wyróżniający się z ogółu jemu podobnych. Mimo to obaj autorzy tygodnika „Polityka” potrafią znaleźć w opisywanych bohaterach cechy indywidualne, odrębne, niepowtarzalne i to właśnie one zwykle stanowią mocną stronę ich reportaży. Jednym z bardziej wstrząsających w swojej wymowie reportaży autorstwa Pawła Reszki jest *Śmierć i Margarita*, w którym to opowiada historię zwykłej rodziny, do wybuchu wojny mieszkającej w Buczy. Małżeństwo z dwójką dzieci, 4 i 9-letnimi synami zostało ostrzelane w samochodzie, kiedy próbowało się wydostać z miasta. Przeżył tylko ojciec, ciężko ranny trafił do szpitala. Historię ze szczegółami autorowi opowiedziały dwie kobiety: wychowawczyni starszego chłopca i teściowa oraz babcia zamordowanych. W treści reportażu przeplata się tragizm i żal, ze skrupulatnymi opisami miejsca zbrodni, a w tle czytelnik otrzymuje historię szczęśliwej i dobrze sytuowanej rodziny, której już nie ma. Podobnie do grupy wstrząsających i wyrażających potężne emocje publikacji należą reportaże, w których to głównym bohaterem jest społeczność miasta, jego mieszkańcy, a raczej to co pozostało po mieście i jego mieszkańcach. Reportaże Pawła Reszki zatytułowane: *Miasto umarłych*, *Operacja Siewier*, *Ludzie w kotle*, *Okupowani* są zapisem wstrząsających obrazów zniszczeń jakie zostały dokonane w Siewierodoniecku, Donbasie i Mariupolu, ale obok tego również prób przetrwania tych, którzy pozostali w swoich domach.

Dopełnieniem reportaży przybliżających polskiemu czytelnikowi czasopism publicystycznych obraz wojny w Ukrainie są zdjęcia, zarówno ukazujące codzienne życie mieszkańców miast i wsi ukraińskich, jak też dramat wojennych zniszczeń, exodus uchodźców, ale też przesycone ironią i groteską fotografie nieudolnych żołnierzy i wadliwego sprzętu wojskowego armii rosyjskiej.

Reporterzy radiowi również na bieżąco dokumentowali rozwój wydarzeń od 24.02.2022, czego dowodem jest bogata kolekcja nagrań Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia wyodrębniona w sekcji „Rosyjska agresja na Ukrainę”<sup>5</sup>. Wśród zgromadzonych utworów

<sup>5</sup> Zbiór otwierają 3 reportaże archiwalne, które dotyczą wydarzeń na Majdanie w Kijowie w 2014 roku. W praktyce redakcyjnej jest to związane z organizacją procesu realizacyjnego reportażu radiowego — reporterzy potrzebowali czasu, by przygotować aktualne materiały.

audialnych można wyróżnić trzy główne kategorie tematyczne: pomoc i gesty solidarności wobec narodu ukraińskiego, doświadczenie wojny oraz losy uchodźców. Należy jednak zaznaczyć, iż w analizowanych audycjach wskazane wątki przenikają się i uzupełniają. Reportaże zawierają wypowiedzi obywateli Ukrainy: przede wszystkim uciekających przed wojną, szukających schronienia w Polsce (Rozbiecka, *Kiedy zostajesz bez domu*; Rozbiecka, *Tam jest nasz dom*; Skawińska, *Z dala od domu*; Bogoryja-Zakrzewski, *Na walizkach*; Dedo & Kasperczak, *30 lat życia w pięciu plecakach*)<sup>6</sup>, ale i mieszkających tutaj dłużej, a teraz organizujących pomoc dla swoich rodaków (Skawińska, *Za wolność*; Skawińska, *Walka pierogami*). Równie istotne są reporterskie sylwetki Polaków w różnorodny sposób wpierających swoich ukraińskich sąsiadów (Chrobak, *Razem dla Ukrainy*, Żółtowska-Tomaszewska, & Rokicki, *Strzelec Julia*, Bogoryja-Zakrzewski, *Mam punkcik tam na górze*, Bogoryja-Zakrzewski, *Zadziór*) czy portrety miejsc-przystanków w migracyjnej podróży, np. dworców, na których udzielana jest pomoc (Bogoryja-Zakrzewski, *Dworzec Zachodni*), punktów recepcyjnych i noclegowych (Michalak, Najda, Czyżewska-Jacquement, *Punkty graniczne*; Szkurlat & Łoś, *Pokój i spokój*). Rejestrowane są wspomnienia świadków rosyjskich zbrodni (Jastrzębski, *Placz Ukrainki*) i opowieści bohaterkich obrońców (Jastrzębski, *Strażnik fortecy*; Jastrzębski, *Mariupol: śmierć i łzy*). Znamienne, że wśród polskich reportaży dźwiękowych tego okresu są także nagrania realizowane na terenie Ukrainy, co pozwala polskiemu odbiorcy na uzyskanie bezpośredniej realizacji z miejsc, w którym bliskość wojny jest codziennością (Korbias, *Przewodnik*; Bogoryja-Zakrzewski, *Nienawidzimy*; Bogoryja-Zakrzewski, *Ukraina jest kobietą*).

Reportaże radiowe opierają się na wyrazistych bohaterach i ich historiach. Taką postacią jest np. Hennadij Starczenko żołnierz obrony terytorialnej z Mariupola, który przez wiele tygodni walczył w oblężonym mieście (Jastrzębski, *Strażnik fortecy*), Darek Michalski, przedsiębiorca przemierzający swoim jeepem z kuchnią polową ok. ośmiuset kilometrów do Drohobycza, by poczęstować uchodźców bigosem (Bogoryja-Zakrzewski, *Mam punkcik tam na górze*), Natalia z internetowego

---

W perspektywie konstruowania medialnej narracji o wojnie z 2022 roku powstaje szerszy kontekst wieloletniego zagrożenia i walki Ukrainy o wolność.

<sup>6</sup> Reportaże radiowe zrealizowane w pierwszych dwóch tygodniach wojny analizują: P. Czarnek-Wnuk i K. Sygizman w artykule: *Tematyka uchodźcza w reportażu radiowym w kontekście wojny w Ukrainie z 2022 roku* opublikowanym w czasopiśmie „Roczniki Nauk Społecznych”.

radia społeczności łemkowskiej, prowadząca lekcje polskiego dla uchodźczyń (Skawińska, *Język porozumienia*) czy Wojciech Grzędziński — fotoreporter dokumentujący wojnę od pierwszych dni (Bogusławska, *Dawać świadectwo*). Reportaż Agnieszki Czyżewskiej-Jacquement *Nasze niebo* ma dwójkę bohaterów: Joannę i Aleksandra, polsko-ukraińskie małżeństwo. Aleksander walczy na froncie, jego wypowiedzi w reportażu słyszymy przez telefon, Joanna pozostała w Polsce i organizuje pomoc. Skupienie na losach pojedynczych postaci i ich doświadczeniu konstituuje w reportażu swoistą „poetykę exemplum” (Piechota, 2023) sprawiając, że wypowiedzi bohaterów urastają do rangi medialnej reprezentacji społeczeństwa stojącego w obliczu wojny.

Zindywidualizowanie przekazu wzmacnia użycie pierwszoosobowej narracji i pogłębionej perspektywy prezentowania wydarzeń. Wypowiedzi nie mają formy zobiektywizowanej relacji, lecz zaangażowanego, osobistego monologu, którego celem jest nadanie referowanym faktom głębokiego, personalnego wymiaru. W reportażu *30 lat życia w pięciu plecakach* bohaterka mówi: «Było mi bardzo smutno, gdy tu przyjechałam i zaczęłam wspominać swoje łóżko, swoje meble, swoje rzeczy domowe, jakich mi tu brakuje. Było mi naprawdę bardzo smutno. Jednak w samym momencie wyjazdu w ogóle o tym nie myślałam. Po prostu uciekaliśmy» (Dedo & Kasperczak). Należy od razu zaznaczyć, iż w wersji audialnej przekaz wzmocniony jest przez pozawerbalne środki ekspresji właściwe dla języka mówionego: pauzy, westchnienia, szloch. Podobnie jak w innym fragmencie nagrania — przez brzmienie głosu. Wypowiedź: «(...) ja wiedziałam, że tu zostawiamy wszystko: psa, dom, rodzinę, przyjaciół. Zabieramy jakąś torbę i koniec. Wszystko pozostaje...» przedstawiona jest głosem dziecka. W ten sposób obraz wojny, która jest synonimem cierpienia, strachu i straty, nabiera silnie emocjonalnego wymiaru.

Typowo radiowe sposoby budowania reporterskich obrazów to umiejętne wykorzystanie nie tylko przekazu słownego i potencjału głosu, ale całego repertuaru elementów audialnych. Rejestrowane na bieżąco zdarzenia tworzą spójne sceny reporterskie. Przykładowo, reportaż Adama Bogoryja-Zakrzewskiego *Ukraina jest kobietą* zawiera scenę przekraczania granicy polsko-ukraińskiej: słychać rozmowy z celnikami, odgłosy samochodu, połączenia przez CB radio. Plastikowy dźwiękowo obraz wywołuje wrażenie jednoczesności i bliskości, pozwala słuchaczowi niejako uczestniczyć w prezentowanych zdarzeniach. Z kolei w reportażu Macieja Jastrzębskiego *Usłyszeć wojnę* pojawia się sekwencja następujących brzmień: najpierw śpiew

ptaków, śmiech dzieci, ich radosne okrzyki — co pozwala wyobrazić sobie, że dzieci wesoło się bawią. Chwilę później w tle tej sceny słychać niepokojące dźwięki skrzypiec, które stają się akustycznym sygnałem dla odbiorcy, że wrażenie beztrudne jest złudne. Po kilku sekundach skrzypce milkną, słychać tylko radosną zabawę dzieci, tupot, śmiechy i nagle do uszu odbiorcy zaczyna docierać warkot nadlatującego samolotu. Odgłos narasta, staje się coraz wyraźniejszy, aż jest na tyle głośny, że dziecięcej zabawy i śmiechu nie słychać już nawet w tle. Na drugim planie zwraca uwagę cisza, która jeszcze bardziej eksponuje zagrożenie. Za chwilę słyszymy pisk dzieci, który przenika się z kolejnym dźwiękiem: sygnałem alarmu przeciwlotniczego. Opisana sekwencja różnorodnych brzmień nie zawiera ani jednego słowa a mimo to kreuje sugestywny obraz strachu, zagrożenia odbierającego szansę na zwyczajne, codzienne życie, na radość. Przedstawiona kompozycja odgłosów trwa tylko 30 sekund a pozwala słuchaczowi nie tylko dowiedzieć się o wojnie, ale odczuć ten sam niepokój, który towarzyszy bohaterom audycji.

Reportaże prasowe i radiowe na bieżąco pozwalają odbiorcom w Polsce poznać wojnę przede wszystkim w perspektywie osobistego doświadczenia obywateli Ukrainy. Eksponują

bohaterstwo obrońców, brutalność najeźdźców, dramat cywilów, migracyjne przeżycia uchodźców szukających schronienia w Polsce, zaangażowanie osób udzielających wsparcia. Powstająca w ten sposób medialna dokumentacja wydarzeń to zbiór indywidualnych historii, zaobserwowanych przez dziennikarzy detali, zarejestrowanych wypowiedzi.

Warto zaznaczyć, że teksty i audycje opowiadające o konflikcie zbrojnym, który rozpoczął się 24 lutego 2022 roku charakteryzuje duża wrażliwość reporterów na ludzki los. Konstruowane w reportażach obrazy przy pomocy słowa i dźwięku budują narrację, która silnie oddziałuje na odbiorcę. Czytelnik i słuchacz mają wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w ukazywanych historiach, są ich świadkami, dzięki czemu mogą samodzielnie wyciągać wnioski, zastanawiać się nad postępowaniem bohaterów i ich antagonistów. Autentyzm prezentowanych relacji poraża naturalizmem, przez co silnie wpływa na percepcję, stymuluje emocje. Nie wykazuje przy tym sensacyjności. Mimo odmienności tworzywa (słowo — dźwięk) ten sposób komponowania reporterskich obrazów jest wspólny dla publicystyki prasowej i nagrań radiowych przybliżających użytkownikom mediów w Polsce wojnę w Ukrainie.

#### REPORTAŻE PRASOWE:

- Kołodziejczyk, M. (2022, March 2–8). Idą. *Polityka*, 10, 16–18. <https://doi.org/10.1055/s-0042-1745926>
- Kołodziejczyk, M. (2022, October 5–11). Wahadło. *Polityka*, 41, 32–34.
- Lachowski, M. (2023, January 9–15). Szczury Sołegradu. *Newsweek*, 2, 50–53.
- Morozowa, A. (2023, February 22–28). Mężni z Wyspy Węży. *Polityka*, 9, 56–58. <https://doi.org/10.1055/s-0043-1768310>
- Pawlicki, J. (2022, June 27 — July 03). Na wschodzie bez zmian. *Newsweek*, 26, 42–45.
- Pawlicki, J. (2022, May 16–22). Rozkręcamy się. *Newsweek*, 16.05-22.05, nr 20, s. 42–45.
- Reszka, P. (2021, August 18–24). Album z niepodległości. *Polityka*, 34, 48–50.
- Reszka, P. (2022, January 12–18). Ciężki oddech brata. *Polityka*, 3, 44–46.
- Reszka, P. (2022, March 02–08). Duma i nienawiść. *Polityka*, 10, 11–13.
- Reszka, P. (2022, June 08–13). Kraj na skraju. *Polityka*, 24, 15–17. <https://doi.org/10.36962/PAHTEI17062022-06>
- Reszka, P. (2022, May 11–17). Ludzie w kotle. *Polityka*, 20, 18–20.
- Reszka, P. (2022, June 22–28). Miasto umarłych. *Polityka*, 26, 92–97.
- Reszka, P. (2022, March 30 — April 05). Okupowani. *Polityka*, 14, 22–25.
- Reszka, P. (2022, May 18–24). Operacja Siewier. *Polityka*, 21, 54–55.
- Reszka, P. (2022, April 20–26). Śmierć i Margarita. *Polityka*, 17, 46–47.
- Reszka, P. (2023, February 22–28). Wojacy u świętego Odyłona. *Polityka*, 9, 52–55.
- Reszka, P. (2022, April 27 — May 03). Ziemia niechciana. *Polityka*, 18, 50–52.
- Romanowska, D. (2022, April 11–18). Zabieraj syna i jedź go leczyć. *Newsweek*, 15, 28–32.
- Sowa, A. (2022, March 23–29). Gość w dom. *Polityka*, 13, 17–19.
- Szczerek, Z. (2022, March 23–29). Czas atamanów. *Polityka*, 13, 20–22. <https://doi.org/10.32010/AJCN05012022-13>
- Szczerek, Z. (2022, May 04–10). Mordor się udławił. *Polityka*, 19, 49–51.
- Szczerek, Z. (2022, May 25–31). Odessa czeka na wojnę. *Polityka*, 22, 92–97.
- Zaremba Bielawski, M. (2022, June 20–26). Na pograniczu cudu. *Newsweek*, 25, 26–31.

## REPORTAŻE RADIOWE:

- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2022). *Na walizkach* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2916163>
- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2022). *Nienawidzimy* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2930831>, Nienawidzimy-reportaz-Adama-Bogoryja-Zakrzewskiego
- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2022). *Zadziór* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3080093>
- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2023). *Mam punkcik tam na górze* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3104965>, Mam-punkcik-tam-na-gorze-reportaz-Adama-Bogoryja-Zakrzewskiego
- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2023). *Ukraina jest kobietą* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3137935>, Ukraina-jest-kobieta-reportaz-Adama-Bogoryja-Zakrzewskiego-o-uchodzczyzniach-z-Ukrainy-
- Bogoryja-Zakrzewski, A. (2022). *Dworzec Zachodni* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2915027>, Dworzec-Zachodni-reportaz-Adama-Bogoryja-Zakrzewskiego
- Bogusławska, J. (2022). *Dawać świadectwo* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2986569>, Dawac-swiadectwo-reportaz-Joanny-Boguslawskiej-
- Chrobak, M. (2022). *Razem dla Ukrainy* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2911940>, Razem-dla-Ukrainy--reportaz-Moniki-Chrobak-
- Czyżewska-Jacquement, A. (2022). *Nasze niebo* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3131668>.
- Dedo, H. & Kasperczak, W. (2022). *30 lat życia w pięciu plecakach* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2924634>, 30-lat-zycia-w-pieciu-plecakach-reportaz-Henryka-Dedo-i-Waldemara-Kasperczaka
- Jastrzębski, M. (2022). *Płacz Ukrainki* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3089360>
- Jastrzębski, M. (2023). *Mariupol: śmierć i łzy* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3122484>
- Jastrzębski, M. (2023). *Strażnik Fortecy* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3101109>, Straznik-Fortecy-reportaz-Macieja-Jastrzebskiego
- Korbas, B. (2022). *Przewodnik* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2961496>, Przewodnik-reportaz-Beaty-Korbas-(Radio-Rzeszow)
- Michalak, K., Najda, T. & Czyżewska-Jacquement, A. (2022). *Punkty graniczne* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2917175>
- Rozbiecka, J. (2022). *Kiedy zostajesz bez domu* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2916146>, Kiedy-zostajesz-bez-domu-reportaz-Julii-Rozbieckiej
- Rozbiecka, J. (2022). *Tam jest nasz dom* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2915409>, Tam-jest-nasz-dom-reportaz-Julii-Rozbieckiej
- Skawińska, M. (2022). *Walka pierogami* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2921087>, Walka-pierogami-reportaz-Magdy-Skawinskiej-
- Skawińska, M. (2022). *Z dala od domu* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3139977>, Z-dala-od-domu-reportaz-Magdy-Skawinskiej-o-uchodzcach-z-Ukrainy-
- Skawińska, M. (2022). *Za wolność* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2910539>, Za-wolnosc-reportaz-Magdy-Skawinskiej-
- Skawińska, M. (2023). *Język porozumienia* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/3135769>
- Szkurlat, E. & Łoś, A. (2022). *Pokój i spokój* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2974201>, Pokoj-i-spokoj-reportaz-Ewy-Szkurlat-i-Anny-Los-
- Żółtowska-Tomaszewska, U. & Rokicki, A. (2022). *Strzelec Julia* [audio]. Polskie Radio. <https://reportaz.polskieradio.pl/artykul/2912499>, Strzelec-Julia-reportaz-Urszuli-Zoltowskiej-Tomaszewskiej-i-Antoniego-Rokickiego

## BIBLIOGRAFIA:

- Bachura-Wojtasik, J. (2015). Biografia i autobiografia w literaturze audialnej. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*, 2(28), 107–120.
- Białek, M. (2019). *Rzeczywistość dźwiękiem spisana. Studia o reportażu radiowym*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

- Białek, M. (2021). The Tradition of Polish Radio Reportage: In the Circle of Audio Literature. *Perspectives on Culture*, 33(2), 79–90. <https://doi.org/10.35765/pk.2021.3302.07>
- Bieniaszkiewicz, D. (1993). O literackim reportażu radiowym. *Akcent*, 3, 140–151.
- Borkowski, I. (2010). *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Cymanow-Sosin, K., Wysocka, K. (2022). Reportaż radiowy jako przejaw dziennikarstwa jakościowego na przykładzie audycji w Radiu Kraków. *Kultura — Media — Teologia*, 4(52), 73–94. <https://doi.org/10.21697/kmt.52.4>
- Czarnek-Wnuk, P. & Sygizman, K. (2022). Tematyka uchodźcza w reportażu radiowym w kontekście wojny w Ukrainie z 2022 roku. *Roczniki Nauk Społecznych*, 2(50), 41–57. <https://doi.org/10.18290/rns22502.3>
- Hopfinger, M. (2010). *Literatura i media. Po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Klimczak, K. (2011). Reportaż radiowy — definicja i podział. *Acta Universitatis. Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 14(1), 123–133.
- Piechota, M. (2023). Poetyka exemplum w reportażu Pawła Kapusty «Pandemia». *Res Rhetorica*, 1(10), 106–128. <https://doi.org/10.29107/rr2023.1.7>
- Pisarek, W. (2006). *Słownik Terminologii Medialnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Ptaszek, G. (2015). Jak badać medialny obraz świata? W *Współczesne media. Medialny obraz świata. T. 1. Zagadnienia teoretyczne* (ss. 13–23).
- Rymuszko, M. (1988). *Pęknięte lustra Temidy. Reportaże sądowe*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.
- Sygizman, K. (2022). Opowieść rodzi się w dialogu — specyfika narracji w reportażu radiowym. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 4, 115–126. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.4/8>
- Tuszewski, J. (2005). *Paradoks o słowie i dźwięku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Urbaniak, P. (2010). Reportaż jako źródło wiedzy o społeczeństwie. W *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne* (ss. 45–53). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wańkiewicz, M. (2015). *Karafka La Fontaine'a*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media.
- Wiszniewska, M. (2019). Współczesny polski reportaż literacki wobec inności. W K. Frukacz (red.). *Literatura polska w świecie. T. VII. Reportaż w świecie. Światowość reportażu* (ss. 187–198). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wójciszyn-Wasil, A. (2012). *Sztuka radiowa w Polsce i jej krytyka do 1939 roku*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Wójciszyn-Wasil, A. (2018). Struktura narracyjna reportażu radiowego. W *Pulcrum et Communicatio* (ss. 281–292). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Żyrek-Horodyska, E. (2017). Reportaż literacki wobec literatury. Teorie i korzenie. *Pamiętnik Literacki*, 4, 119–131. <https://doi.org/10.18318/pl.2017.4.8>

**Ольга Бялек-Швед,**

Люблінський католицький університет Івана Павла II (Люблін, Польща)  
ORCID iD 0000-0001-5702-4458  
e-mail: olga.bialek-szwed@kul.pl

**Анета Вуйчішин-Васіл,**

Люблінський католицький університет Івана Павла II (Люблін, Польща)  
ORCID iD 0000-0003-2848-3051  
e-mail: aneta.wojciszyn-wasil@kul.pl

**МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНІ. АНАЛІЗ ВИБРАНИХ РЕПОРТАЖІВ ПОЛЬСЬКОЇ ПРЕСИ ТА РАДІО (2022–2023)**

*У статті аналізується медійний образ війни в Україні на прикладі вибраних репортажів польської преси та радіо.*

*У своїй статті автори провели аналіз журналістських матеріалів, створених починаючи з 24 лютого 2022 року. Контент-аналіз використовувався для розробки матеріалу як методу дослідження, який найкраще допомагає відтворити та описати образи війни. Аналіз адаптований до специфічної структури прес- та аудіотекстів, що дає змогу більш повно зрозуміти композиційні прийоми творців медіа, котрі працюють із репортажами про війну.*

Аналіз підкреслює важливу роль прес- та радіорепортажів у наближенні реалій війни в Україні до польської аудиторії, дозволяючи їй відчутти наслідки цього збройного конфлікту з перспективи особистого досвіду мешканців України.

**Ключові слова:** пресрепортаж, радіорепортаж, медійний образ, війна в Україні, воєнний репортаж, польський репортаж.

**Olga Bialek-Szwed,**

The John Paul II Catholic University of Lublin (Poland)

ORCID iD 0000-0001-5702-4458

e-mail: olga.bialek-szwed@kul.pl

**Aneta Wójciszyn-Wasil,**

The John Paul II Catholic University of Lublin (Poland)

ORCID iD 0000-0003-2848-3051

e-mail: aneta.wojciszyn-wasil@kul.pl

**MEDIA IMAGE OF THE WAR IN UKRAINE. ANALYSIS OF SELECTED POLISH PRESS AND RADIO REPORTS (2022–2023)**

*In their article, the authors included an analysis of journalistic materials created since February 24, 2022. To develop the material, content analysis was as a research method that best helps in reconstructing and describing the images of war. The analysis is adapted to the specificity of the construction of press and audio texts, and also fits exceptionally well with the workshop perspective, which allows for a fuller grasp of the compositional techniques of media creators dealing with war reports.*

*The analysis exposes the important role of press and radio reports bringing the Polish audience closer to the realities of the war in Ukraine, allowing them to feel the effects of the actions of this armed conflict from the perspective of the personal experience of the Ukrainian people.*

**Key words:** press reportage, radio reportage, media image, the war in Ukraine, war reportage, Polish reportage.

Стаття надійшла до редакції 26.08.2023.

Прийнято до друку 23.09.2023.

**Оксана Гальчук,**

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-3676-7356

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

## ПРОВІДНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ

### ПОЕТИЧНОЇ КНИГИ ПАВЛА ВИШЕБАБИ «ТІЛЬКИ НЕ ПИШИ МЕНІ ПРО ВІЙНУ»

У статті поставлено за мету проаналізувати провідні мотиви й художні особливості поетичної мови дебютної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну» (2022). Актуальність такого дослідження зумовлена необхідністю осмислення комбатантської літератури як складника сучасного українського воєнліту; потребою визначення специфіки кореляції художньої картини світу книги і питання ідентичності. Предметом аналізу є особливості поетичної репрезентації Вишебабою теми «людина і війна». Задля цього застосовані герменевтичний, інтертекстуальний, біографічний і архетипний наукові методи. Спостережено, що авторська інтерпретація теми «людина і війна» розкривається в комплексі мотивів суспільної, філософської та інтимної лірики. Лейтмотивом поетичної книги Вишебаби визначено питання особистісної, генераційної і національної ідентичності. Окреслено обриси художньої картини світу, оприявленої в топосі війни, який структурують «фронт, укриття, чужина». У перебігу дослідження запропонована типологія творів книги на лірику вибору, створену до повномасштабної війни, і лірику чину, написану після її розгортання. Основна проблематика першої пов'язана з питанням національної і творчої самототожності. Здійснений ліричним героєм вибір визначає його долю в часопросторі війни, питомому для лірики чину. Він оприявлюється в історично-конкретних, літературно-культурних і автобіографічних координатах. Моделюючи образ війни, автор не вдається до деталізованих батальних сцен і мілітарної лексики. Натомість віддає перевагу роздумам про сенс буття, активує мотив пам'яті, занурюється в психологічний портрет героя. Визначено, що, як і в ліриці вибору, особливість розкриття теми «людина і війна» в ліриці чину зумовлена досвідом комбатанта і традицією художнього діалогізму. Для ідіостилю автора характерними є біблійні ремінісценції і алюзії, покликання на Данте, Дж. Донна, Вольтера та ін.; міжтекстові зв'язки на рівні назв («Місто з химерами», «Божественна комедія» та ін.), поетичні стилізації (молитва, щедрівка, лічилка, коліскова, хоку). Власне, питання джерел інтертекстуальності та особливості їх авторської інтерпретації є перспективою подальшого вивчення лірики Вишебаби.

**Ключові слова:** Павло Вишебаба, воєнна література, комбатантська лірика, топос війни, ідентичність покоління, інтертекстуальність.

«Людина і війна» як одна з найдавніших і найбільш фундаментальних тем у світовій літературі й частина нашого культурного простору з початку російсько-української війни отримує дедалі більше авторських варіантів репрезентації. Відповідно продовжує зростати огром різножанрових творів художнього і нехудожнього дискурсів, які складають сучасну воєнну літературу, чи український воєнліт XXI століття. Особливе місце серед явищ воєнліту належить поетичним книгам. Тільки за час повномасштабної війни були опубліковані поетичні антології «In principio erat Verbum (На початку було Слово)» (укладач В. Тимчук), «Весна озброєна. Антологія воєнної лірики» (укладач

М. Сидоржевський), «Поезія без укриття» (укладачка Н. Гармазій), «Війна 2022. Щоденники, есеї, поезія» та ін. Серед зразків поетичного багатоголосся привертає увагу дебютна лірична книга Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну». Її критичне осмислення уможливує висновок про характерну тенденцію поезії українського воєнліту — поєднання власне мілітарної теми з філософськими роздумами про людину, природу, Бога.

Дослідниця М. Рябченко слушно зауважує, що термінологічні координати українського воєнліту ще не усталені. Проте виокремлює літературу ветеранську і комбатантську, зараховуючи до останньої книги авторів, які воюють

або залишаються в активному резерві. Зразкам комбатантської прози, на думку науковиці, властиві «автобіографічність, фактологічна достовірність, вони можуть містити елементи документального чи мемуарного письма, <...> обов'язково висвітлюють особистий військовий досвід» (Рябченко, 2019, с. 63). Якщо автобіографічний нарратив комбатантської прози зазвичай втілений як об'єктно-суб'єктні спогади, то, відповідно до природи лірики, увага поета-комбатантна насамперед концентрується на постаті ліричного (авто)героя поряд із художніми узагальненнями. Змістове наповнення поетичної книги Вишебаби вповні виявляє цю тенденцію.

Автор «Тільки не пиши мені про війну» — військовик ЗСУ з початку повномасштабної війни. І хоча частина віршів книги написана до 24 лютого 2022 року, для уродженця Донеччини Вишебаби хронологія війни розпочалась раніше. Тож його лірику можна зараховувати до комбатантської і за домінуючою темою, і, так би мовити, біографічно. Останній чинник не тільки визначає специфіку авторської інтерпретації теми «людина і війна», а й важливий для цілісного сприйняття книги.

**Актуальність дослідження поезії Вишебаби** зумовлена необхідністю осмислення комбатантської літератури як складника сучасного українського воєнліту; потребою визначити специфіку кореляції художньої картини світу книги і питань ідентичності. **Предметом аналізу** є особливості авторської репрезентації теми «людина і війна» у провідних мотивах і образах книги «Тільки не пиши мені про війну».

У статті поставлено за **мету** визначити мотивний комплекс й особливості художньої мови книги «Тільки не пиши мені про війну». Для досягнення мети запропоновано типологію поезії Вишебаби; окреслено домінуючі мотиви суспільної, філософської й інтимної лірики книги; зацентровано на синтезі реалістичного і книжного в образі війни. **Методами дослідження** є герменевтичний, інтертекстуальний, архетипний, біографічний.

Разом із появою нових книг воєнліту зростає і їхня критична рецепція. Щодо поезії, то вартісною є розвідка Т. Пастуха «Поезія в час війни» (Пастух, 2022), де науковець проаналізував широку панораму поетичних рефлексій часів війни і про війну. Пропонована студія, присвячена книзі Вишебаби, вписується в контекст таких досліджень.

Сприйняттю творів «Тільки не пиши мені про війну» як цілісної авторської картини світу сприяє певна типологія. Вірші книги не об'єднані в цикли і не виструнчені за хронологічним принципом. Перед нами сповідальна поезія —

громадянська, філософська, інтимна, де незалежно від видів лірики імпліцитно чи експліцитно проступає образ російсько-української війни. Це стосується не тільки віршів, написаних після 24 лютого 2022 року, більшість із яких «паспортизовані», тож читач бачить календар і карту війни й емоційну амплітуду ліричного героя. А також тих, що написані до початку повномасштабного вторгнення. Застосовувати визначення «довоєнна лірика» щодо творчості Вишебаби, який народився в Краматорську і переїхав до Києва незадовго до Революції Гідності, видається не зовсім правильним. Адже в ліриці до початку великої війни основна проблема, яку порушує поет, — це проблема *вибору* в широкому контексті: діяльності, мови творчості, віри. І саме цим вибором будуть інспіровані вчинки ліричного героя після 24 лютого. Тобто це лірика дії, лірика *чину*. Автор продовжує розмову зі своїм читачем про людину, Бога, поезію, природу, але вже з позиції поета-воїна. Таким чином, маємо книгу, твори якої незалежно від часу написання є відвертою розмовою про людину під час війни.

Хронотоп війни у книзі позначений у просторових і часових координатах. Просторові — від масштабного «чорна тінь повстала від Маріка до Говерли» («Моє покоління») до локальних — «Донецький кряж» («Фантомні болі»), «Маріуполь» («Маріуполь») чи рідний авторові Краматорськ і Торецьк (Тор) («Східний кут»). Про яку б точку на карті України не вів мову поет, це обов'язково пов'язано з проблемою покоління. Невипадково поезія «*Моє покоління*» відкриває книгу Вишебаби. А отже, за традицією є програмовою. У вірші немає слова «війна» — його замінює образ «чорної тіні». А вербалізується у вчинках сучасників, які пишуть «*сльозами й вогнем сторінку*» історії, ідуть в атаку, лютують, б'ються, як востаннє. Так поетове розуміння покоління як людської єдності зі спільним життєвим й історичним досвідом збігається з визначенням генерації в монографії «Постколониалізм. Генерація. Культура», ознаками якої з-поміж інших є «...подібність історичного досвіду або спільними умовами життя, яких ця група зазнала в період психічного дозрівання та які формували її життя» (Постколониалізм. Генерація. Культура, 2014, с. 133). У вірші «Моє покоління» Вишебаба пропонує додаткові генераційні маркери: *військова форма, танець, мова*. При цьому військову форму носить навіть Всевишній: «*якщо Бог і є, він носить форму мого покоління*» (Вишебаба, 2022, с. 13). Відтак Бог із категорії «вічне» теж переходить у категорію «поколіннєве». З-поміж характерологічних рис покоління і трагічний



оптимізм: «*сміємося в обличчя смерті*», плачемо «*щоб ніхто не бачив*», «*пристрасно ми кохаємо*» і навіть «*у полоні ворожому чути спів*» (Вишебаба, 2022, с. 13). У цей типологічний ряд вписується візуалізований топос танцю: «*Дивіться на наші танці з руйновищ, постів, окопів, / над головами уламки, з-під ніг вилітає попіл, / контемпорарі в підвалах для тих, хто лихої вдачі*» (Вишебаба, 2022, с. 13). Генераційним маркером стає і мова, яку це покоління захищає: «*Якщо, як і ми, уголос, ти весело й непохитно / читаєш це українською, значить ми бились гідно*» (Вишебаба, 2022, с. 13). Усвідомлюючи, що «*Історія в книгах довга, наживо — минає стрімко*», Вишебаба «вписує» покоління в позачасовий контекст завдяки інтертекстуальному покликанню. Такою є метафора на перетині біблійного і реального з ключовим образом солі: «*Якщо би всю сіль з копалин жбурнути в страждання світу, / то більшість у наших ранах розквітла би горицвітом*». Із біблійного — це і «соляний стовп» із концептом «жах від побачених страждань», і «сіль землі», тобто «основне, надважливе». Із реалонімів — соляні родовища, що, як і вугільні шахти, асоціюються з Донеччиною. Тоді «сіль, що проростає горицвітом», — це, імовірно, метафора драматичного досвіду як підґрунтя для самоусвідомлення покоління поета.

Про місію свого покоління Вишебаба веде мову у вірші «*Фантомні болі*», де також зацентровано на просторових координатах війни. Лейтмотив твору — насильно розділена Україна. Автобіографізм увиразнюється поетикою тілесності, де Донбас — це «*знерухомлена кінцівка*», що спричиняє фантомні болі. Метафора зшивання країни «*голками крупнокаліберними*» окреслює топос війни як час для визначення ідентичності національної, коли «*Український світанок зійде над Донецьким краєм*» (Вишебаба, 2022, с. 21), та ідентичності індивідуальної того, хто пришвидшує цей світанок зі зброєю в руках: «*Тільки думка майне, як заправиш в ріжок набої, / що ти жив, як простий чоловік, а помреши, як воїн*» (Вишебаба, 2022, с. 21). У такий спосіб на хронотоп війни накладається хронотоп ініціації ліричного героя.

Зауважимо, що виток метафори лікування розірваної країни можна віднайти і в ліриці періоду вибору («*Місто з химерами*», «*Двірник*», «*План Б*»), що засвідчує ідейну цілісність поетичної книги Вишебаби. Так, у «*Місті з химерами*» автор наголошує, що суспільство потребує лікування. Титул цього вірша відсилає до роману Олеся Ільченка «*Місто з химерами*», події однієї із сюжетних ліній якого відбува-

ються в Києві початку ХХ століття. «*Химерність*» міста в Ільченка виявляється в його архітектурі (насамперед крізь призму життєвої історії зодчого будинку з химерами В. Горощенка) та у специфіці культурної атмосфери доби межі століть. Натомість ліричний герой Вишебаби дивиться на Київ 2020 року. І бачить радше місто-фантом, місто торгашів, місто із втраченою ідентичністю: «*Проведу тебе містом історії і легенд, / що складають ріелтори задля збуття оренд. / Зі щитів та зі списів зробили рекламний стенд. / Щодо голосу міста — лишився один акцент*» (Вишебаба, 2022, с. 57). Чомусь на думку спадає поняття «понтійзму» О. Михеда. У Вишебаби образ химерності Києва — 2020 оприявлюється в різних смислових варіаціях слів-омонімів «кома». Автор розширює в такий спосіб горизонт інтерпретації столиці як міста в комі. Про кому як патологічний стан розладу життєво важливих функцій імпліцитно йдеться в характеристиці «*місто, що втрачає міць*», а в образі «*в його горлі зібрався ком*» — про втрату національної свідомості як міста без мови. Подвійні коми (лапкі) як знак для виділення «чужого» чи передання іронічного або презирливого стають засобом узагальнення: «*місто взяте в лапки*», де «*якщо хочеш прижитися тут, то тренуй уклін. / Буфонада й блюзнірство — єдині з нових умінь*». Останній рядок вірша «*Якщо знову повернешся, будеш провідником, / перевір, чи ми вийшли нарешті із наших ком*» (Вишебаба, 2022, с. 57) сприймаємо «передмовою» до авторового тлумачення топосу війни як радикального способу «виходу з коми» для суспільства.

Із семантикою лікування перетинається і метафора очищення у ще одному вірші періоду вибору «*Двірник*». І хоча в юності поет дійсно мав досвід такої роботи, образ маріупольського двірника (він і «новий Сізіф») сьогодні сприймається більше, ніж автобіографічним. Можливо, це той випадок, коли автор пропонує образ-маску, прозріваючи майбутнє своє і свого покоління: «*Ми готуємо форму, щоб інші вкладали зміст*» (Вишебаба, 2022, с. 64). Символічний підтекст і асоціація з «працею» воїнів (пор. «зачистка») посилюється завдяки метафорі розчищення простору і мотивові по-смертної винагороди: «*Якщо нас після смерті чекає не тільки чернь, / двірників до Ісуса, напевне, ведуть без черг, / зігріватись в каптьорці у Господа за плечима*» (Вишебаба, 2022, с. 64). Ці поезії можна розглядати в контексті проблематики переживання постколоніального досвіду як травми, «залікувати» яку судилось сучасникам. Звідси у ліриці вибору заклик визначитись. Так, у вірші «*План Б*» у контексті проблематики

екзистенційного вибору виразним є осуд філософії філістерства. Запасний план Б («В час гуманітарних потрясінь, / збентеження суспільства чи природи / найкраще — запаси свічки та сіль / і мати клопоть власного городу» (Вишебаба, 2022, с. 92)) як альтернатива активній громадянській і життєвій позиції для автора неприйнятний. Як і гасла на кшталт Вольтерових «Треба обробляти свій сад!», що у фіналі твору перетворюються на іронічні рекомендації: «Настоянку розпити без нагод... / Коли епоха змін перед очима, / найліпше обробляти свій город / і сад, в якому не соромно спочити» (Вишебаба, 2022, с. 93).

Особливістю поетичної мови Вишебаби є декорування провідних мотивів інтертекстуальними покликаннями. І якщо в «Плані Б» маємо гіпертекстуальність (за Ж. Женеттом) як пародіювання відомого просвітницького гасла з Вольтерового «Кандіда», то в ліриці чину переважають біблійні алюзії і ремінісценції та міжтекстові зв'язки з «Божественною Комедією» Данте. В одному з таких найпотужніших, на наш погляд, творів поетичної книги, як «**Маріуполь**», де топос війни отримує ще одне ім'я і характеристику, інтертекст відіграє важливу роль масштабування трагедії. Мотиви Страшного суду і Дантового пекла («страшніше за сурми Страшного суду, за дев'ять кіл пекла, узятих вкупі») (Вишебаба, 2022, с. 40–41) увиразнюють думку про Маріуполь як місто-мученик: «ми бачили те, що є гіршим за смерть, / і взяли з собою — в пісок та глину, / у землю, що звали ми Україною». Поет розгортає три лики міста, що змінюють одне одного: перший — це місто живих («У місті було нас сто тисяч душ» — підкреслення наше), із різними характерами, поведінкою і долею. Другий — місто, яке гине. Тут поет робить акцент на тілесності («У місті було нас сто тисяч тіл»), зображуючи місто єдиним людським організмом, кожна частка якого кричить про пекельні страждання. Лик третій — це вже місто мертвих: «У місті було нас сто тисяч людю». Не душ і не тіл, а по-статистичному узагальнено — «людю». Так апокаліптичний топос війни у цій поезії перегукується з образом війни як крахом гуманістичних ідей у «Фузі смерті» П. Целана.

Поряд із просторовими координатами у книзі Вишебаби зафіксовано часовий відлік початку великої війни. Так, у вірші «**Зірка**» поет наголошує не тільки на проблемі самовизначення покоління, а й усього народу. Часова точка «за київським часом о п'ятій / у чорному небі — вогонь» стає відліком народження українців як нації. Біблійна атрибутика (зірка, волхви, ясла, Іродове військо) і рефрен у кожній строфі «На-

род ся рождає, славимо його» підпорядковані ідеї уславлення народу, який, як Христос, здійснюючи дива і страждаючи, воскресає: «Здійснять ще дива його руки / у ранах, що спробуй загой. / Із кров'ю, сльозами, у муках / Народ ся рождає! Славимо його» (Вишебаба, 2022, с. 27). І ще про час. Як уже зазначалось, під багатьма віршами книги вказується дата і місце написання, що можна сприймати одним зі способів часопросторової конкретизації образу війни. «Зірка» як авторська модерна версія щедрівки підписана «30 лютого 2022 року, м. Тальне». І навіть якщо тут типографський чи авторів недогляд, у цьому є особливий сенс. Фіксація цієї квазідати засвідчує зміну в нашій свідомості календарного поняття, де лютий 2022 триває, доки триває війна. Таким чином, маємо символічне чи навіть міфологічне міжчасся.

Важливим у книзі є момент окреслення образу війни крізь призму непростих взаємин ліричного героя з Богом. Значивши в «**Моєму поколінні**», що Бог носить військову форму, у «**Молитві**» ця образність поглиблюється: ліричний герой звертається до Бога як до командира на передовій, адже лише він може здійснити найбажаніше — підписати «нетривалу відпустку» і кинути «у глибокий тил», аби «побачити друзів, кохану та дітвору». Особливість авторського варіанту молитви визначає самоіронія в зізнанні Богові, що «твоїх іспитів більшість я заповорю», і масштабування часу. Так, просячи спокою і для себе, і для інших («надішли трохи спокою кожному із створінь»), ліричний герой називає свій час «епохою з шаблями наголо», яка «зніматиме пробу із наших вір: вкоротила рідню, і країну, і скарб, і зір» (Вишебаба, 2022, с. 18). І навіть архаїчна, на перший погляд, образність епохи «з шаблями наголо» і сучасників, пущених «в галоп», цілком мотивована думкою про наступність традиції боротьби за волю від козаччини і дотепер.

Прохання до Бога дарувати короткий перепочинок повторюється і в поезії «**Вирок ночі**» у зверненні до коханої: «У молитвах своїх не проси зупинити війни, не проси нездійсненого нам, а самий лиш мізер» (Вишебаба, 2022, с. 23). Можливо, не Всевишньому, а саме людям, воїнам, поет залишає виконання «нездійсненого». Мотив сумніву у всемогутності Бога цікаво розгортається у вірші «**Замість сповіді**» у мотив особливої віри: ліричний герой зізнається, що «віру втратив і не буду прикидатись». Натомість говорить про те, що саме його тримає і надихає на життя. А це краса природи («та побачиш ти лелек на димарях, / випадковий відблиск неба у калюжі, / як рікою йде туман, як паротяг, / і подумаєш, що можна

ще пожити») і сподівання, що «ми ще зможемо кохати» (Вишебаба, 2022, с. 38). Припускаємо, що ліричний герой протиставляє віру як практику оцерковлення і віру, що не потребує посередника, і тут маємо рефлексію настроїв автора в пошуках своєї віри. Відомо, що Вишебаба займався йогою, медитацією, побував на зустрічі з Далай-ламою. А за веганство і тактовність отримав позивний (гра долі!) «Капелан». Та яким би не був вибір самого автора, «символами віри» його ліричного героя є любов — до людей і природи.

Тема природи особлива у творчості Вишебаби і корелює з його довоєнним досвідом співзасновника екологічної та зооохисної громадської організації «Єдина Планета». У ліриці періоду вибору для філософських віршів, загорнених у рідні чи екзотичні пейзажі («Альпи», «Перед потопом»), спільним є мотив тривоги за долю планети. Наприклад, у вірші «**Перед потопом**», апелюючи до біблійного інтертексту, поет підсумовує, що світ батьків «сходить за вікнами у віки. / Останні щасливі, сумні дні» (Вишебаба, 2022, с. 85). Кульмінаційного звучання ці мотиви набувають у «**Хокку**», написаному в червні 2022 року. Війна безжально ввірвалась і у світ людей, і світ природи, ставши страшною частиною «божественного» пейзажу. Тож приходиться гірке усвідомлення цієї нової картини світу: «Та замішано все в одній миті, / і так ясно крізь діри в стіні: / ось життя — з головою у літі, / ось людина — по лікті в війні» (Вишебаба, 2022, с. 87).

Цікавим аспектом поезії Вишебаби є профетичні мотиви і не тільки як рефлексій щодо майбутнього країни і світу, а й щодо власної долі. У ліриці вибору чимало автобіографічних поезій, де основний мотив — усвідомлення свого творчого шляху, пошуку відповідей на питання «Хто я?». Так, у «**Пробудженні**» провідним є мотив народження творчого «я», а в поезії «**Струм**» — української мови як чинника національної ідентичності. Водночас у «**Струмі**» традиційний для поетологічної поезії мотив взаємозв'язку змісту і форми звучить рекомендацією «*поетам невипадковим / писати її з натури, / щоб більше сказати мови, / щоб менше літератури*» (Вишебаба, 2022, с. 75). Роль українського художнього слова у формуванні його людської і творчої особистості ліричний герой декларує у вірші «**Айти**». У змодельованому альтернативному життєвому сценарію він — айтишник, який має родину, забезпечений і живе за кордоном. Але в реальному житті його вибір інший. Пояснення цього він знаходить у ціннісних орієнтирах, обраних ще у юності. «Ти знаєш, що ти людина?» — ці слова кілька разів

зринають у тексті вірша, цікаво оприявлюючи ідею поєднання материнського і батьківського у формуванні особистості. Тут «батьківське» — поезія В. Симоненка і «материнське» — образ матері, яка читала йому ці рядки. Ліричний герой ніби веде діалог і з Симоненком, і з матір'ю, відповідаючи: «Я знаю, що я людина, / і мука моя єдина...» — і в такий спосіб утверджує свій вибір (Вишебаба, 2022, с. 77). Передчуття важких випробувань, які чекають попереду, звучить у вірші 2018 року «**Думки вголос**», де перед читачем постає відвертий портрет автогероя, який усвідомлює важливість пережитого («Хай досвід мій послужить для поезій...») і принципи, якими керуватиметься і в творчості, і в житті загалом: «Що б не було, тримаю рівно спину...» (Вишебаба, 2022, с. 99). Із-поміж поезій з автобіографічними мотивами виокремлюємо вірш з експліцитною інтертекстуальністю «**Божественна комедія**». Не тільки назва, а й особлива строфа (терцина), мотив блукання і зустрічі з рятівником, який веде «із нетрів на свободу», числова символіка («три дні я обпирався з сил останніх / на його руку...») і майже цитата «Земне життя сягнуло за екватор» цілком очікувано інспірують тему пошуку життєвих орієнтирів. Дантівський інтертекст органічно поєднується з українським пейзажем і реаліями, і найголовніше — із самопочуттям героя, який у фіналі цієї подорожі має зрозуміти, що «Земне життя, малий, то вічна школа. / Ласкаво просимо в наступне коло» (Вишебаба, 2022, с. 55). Образ кола Пекла як життєвого випробування в цій поезії періоду вибору стає пізніше образом пекельного кола війни у ліриці чину. Цікавою у цьому сенсі видається поезія «**Плюс**». Інтимна на перший погляд, вона оприявлює авторське бачення світу, що втратив цілісність, «розломившись» на три простори — «фронт, укриття, чужина» (Вишебаба, 2022, с. 17). У цих просторах і триває буття ліричного героя між життям, смертю і безсмертям.

Особливими рисами «лірики фронту» є розкриття теми воєнних буднів у поєднанні з філософськими роздумами про сенс буття («Побратим», «Річка», «Мовчання»); подальшою розробкою мотиву генераційної ідентичності («Ерл Грей»); новими аспектами у висвітленні теми призначення поета і поезії («Тут був я», «Квіти»). При цьому автор не вдається до ідеалізації чи плакатної героїзації персонажів, і аж ніяк до романтизації війни, практично уникає мілітарної лексики, батальних сцен чи натуралістичних епізодів. Натомість є інтимізація суб'єктивних переживань («Мамі», «Мовчання»), використання автобіографічного елемента не так на рівні факту, як інтонації; звертання

до різних джерел інтертексту. Так, у вірші «**Побратим**» є продовження теми покоління, яке гартується у війні. Оксиморонне «Незнайомий, рідніший за рідних мені з тих пір, / як ми впали на землю, що рвалася, мов папір» (Вишебаба, 2022, с. 45) визначає ступінь нової людської спільноти, яка зароджується в час найбільших фізичних і моральних випробувань і не закінчується, коли один із них опиняється за межею. Про смерть побратима ліричний герой говорить алюзією на розп'ятого Христа («голе тіло твоє височіє над пагорбом на хресті» (Вишебаба, 2022, с. 45) і звертається до нього, як зробив би це Данте до Вергілія, з проханням: «Проведи до живих, проведи через ліс густий / І пусти мене, брате, прошу тебе, відпусти» (Вишебаба, 2022, с. 45). У такий спосіб актуалізується мотив Дантової «Комедії» — необхідність провідника в жахні періоди життя, схожі на темний ліс, щоб дістатись до емпірею. Алюзією на Лету, якою Харон переправляв душі в потойбіччя, є образ річки в однойменному вірші. В очах вояків, які повертаються із завдання, де «п'ятьма і вода», ліричний герой бачить «вмочений у п'ятьму погляд»: «Але я знаю. Що то за п'ятьма... / Вона торкнулась їх, а з ними — мене. / П'ятьма, що здатна поглинути світло. / Ріка, від якої не можна відвести очей» (Вишебаба, 2022, с. 105). У вірші «**Тут був я**» ліричний герой осмислює себе в координатах «минуле — теперішнє», тобто «мирне життя — війна». Ключовим словом поезії є «пам'ять» («Я пам'ятаю: тут були птахи...», «Я пам'ятаю, чувся шурхіт хвиль...», «Не знаю, чи згадаю я тебе...»), переоцінка того, що було звичним і здавалось неважливим у минулому, і чітке прописування себе в контекст війни: «Хоч видряпай із відчаю на стінах, / що точно пам'ятаєш: / "Тут був я, такий-то рік, воююча країна"» (Вишебаба, 2022, с. 27). Традиційний мотив безсмертя митця і його творів трансформується в мотив увіковічення людини-воїна і воюючої країни. Тема покоління, яке формується у війні, і особистісний — усвідомлення себе поетом, покликаним відтворити пережите і побачене, отримують подальший розвиток у вірші «**Квіти**»: «Непевне, ми ще не дорослі, / напевно, створені не для війни, / але вона нас творить на свій розсуд / чи перетравлює, кидаючи в терни». Саме у цьому творі маємо афористично визначену суть війни: «Війна — найбільш невмілий архітектор, / що має здатність тільки до руїн» (Вишебаба, 2022, с. 37). Рядки Ліни Костенко в епіграфі «Це, може, навіть і не вірші, / а квіти, кинуті тобі», з яким діалогізує автор, підштовхують ліричного героя до висновку про роль поезії під час війни:

«І це не вірші, хлопці, це не вірші, / а квіти, що вам в кітелі кладу» (Вишебаба, 2022, с. 37).

У вірші «**Мовчання**» протиставляється «промовлене — тому, про що мовчать». В окопі розмовляють про дріб'язкові речі, мовчать про особливе. Про втрати у широкому сенсі: «Те, про що говорити не стане сили, / у п'ятьмі проступає волоссям сивим / і виводить мовчання німим курсивом» (Вишебаба, 2022, с. 107). Натомість у вірші «**Мамі (до дня народження)**», де зібрані поради і повчання всіх матерів для всіх незалежно від віку синів, на кожне із яких ліричний герой із готовністю відповідає: «у мене все добре, харчуюся досхоchu / нарешилі потрапив у гарну компанію...» або «Далеко від марних спокус буття / я завжди тверезий, мов чисте скельце, / веду на природі активний спосіб життя. / Ти ж казала — це добре для серця» (Вишебаба, 2022, с. 51). І важко прокласти межу, за якою його іронія стає сарказмом, адже про своє буття розповідає воїн «на нулі». Характеризуючи фронтове побратимство («Підрозділ — неначе чернечий скит: / сувора аскеза, весь день — за планом»), Вишебаба формулює і основний принцип його сили: «тут всі за одного й за всіх — один» (Вишебаба, 2022, с. 51). Із-поміж лірики фронту, яка про «тут» і «зараз», виокремлюється вірш із «чайною» назвою «**Ерл Грей**». Повернення до мирного життя і проблема соціалізації визначились як одна з традиційних тем ще в літературі «втраченого покоління». Її зачіпає і Вишебаба. Його ліричний герой розмірковує, як почуватиметься після закінчення війни, коли «подолаємо всі смуги та смутки перешикод, горби голгоф...» (Вишебаба, 2022, с. 79). Усе, що викликати неспокій, мріє він, — «це брак у шафі чаю з бергамотом». Та зараз оповідає, що в тому новому світі, «який створили ми, але в якому жити непридатні», тужитиме за часом, коли між боями на багатті готували ерл грей.

На відміну від «віршів фронту», які залишають враження смертельної втоми від цієї пекельної «роботи», у віршах про укриття — смертельна небезпека. Так, у поезії «**Лічилка для янголів**» руйнується архетип «дому — захисту», «дому — безпеки». Цей вірш чи не найбільш емоційно важкий у книзі. Дослідникам у майбутньому варто зробити компаративний аналіз «Діточої пригоди» Василя Стефаника і «Лічилки для янголів» Вишебаби. Типологічна спорідненість цих творів — на тематичному рівні і у специфічній «дитячій» нарації. До того ж у Вишебаби оповідь від першої особи доповнюється рецепцією такого жанру дитячого фольклору, як лічилка. Контраст змісту (смерть під час обстрілів) і форми (характерної для лі-

чилки ритміки, наївної розповіді про іграшки) створює вражаючий ефект. Дитячий голос озвучує лічилку у грі зі смертю: «Раз, два, три — вогонь згори, / Три, чотири — ми у тирі, / П'ять, шість, сім — ховатись всім...», де з кожною цифрою наростає напруження. Смерть матері оприявлюється в образі-деталі залишеного взуття («в коридорі чобіт мамин перекинувся на бік»). Завершення лічилки — це страшне усвідомлення, що тепер дитина — янгол, який вирушає до Всевишнього: «Хто не захоався — десять! — / Боже, я не винувата. / Я іду тебе шукати» (Вишебаба, 2022, с. 43).

Щодо теми чужини, то до неї Вишебаба звертався і в ліриці вибору. Так, у «**Сторіччі біженців**» — відбиток особистого досвіду автора, коли той був посланцем із питань толерантності в проєкті розвитку ООН в Україні, і профетичні мотиви. XXI століття він називає «сторіччям біженців, вигнанців і мігрантів» (с. 61), розробляє мотив нової Вавилонської вежі, а щодо ООН і НАТО виголошує, що вони «дочекаються розпаду». Проте у вірші «**Доньці**» на традиційну антиномію «рідний край — чужина» накладається ще одна «війна — мир», перекодовуючи «чужину» в «прихисток», тобто тимчасово «свій». Характерно, що в запитанні, із яким ліричний герой звертається до доньки «чи ти чуєш коників і цикад, / і чи повзають равлики по в'юну», звучить його туга за тишею, адже тільки тоді їх можна почути. Як і в запитанні «Чи цвітуть там вишня та абрикос?», де цвіт дерев не знищений обстрілами. Так людина на війні спрагло запитує про мир, уявляючи його таким собі райським садом. Важливо, що батько просить доньку емоційно дистанціюватись від війни, але не від почуття вдячності тим, хто її прихистив: «запроси в Україну до нас гостей, / всіх, кого зустрінеш на чужині, / ми покажемо кожному по війні, / як ми вдячні за спокій своїх дітей» (Вишебаба, 2022, с. 15). Ця ж думка звучить і в «**Колісковій**»: «Тільки там, куди везу, там, де всесвіт збожеволів, не прости чужого болю» (Вишебаба, 2022, с. 63). Отже, вимога чину до маленької людини — залишитись людиною.

Аналізуючи інтимний світ ліричного героя книги «Тільки не пиши мені про війну», можна згадати відомий вислів Е.М. Ремарка про те, що «у темні часи добре видно світлих людей». Його почуття до адресатів — доньки, коханої, матері — це те світло, яке осяює його вразливу душу, трепетне ставлення до найдорожчих і не тільки. Тож загалом необхідно наголосити, що інтимна лірика є потужною частиною поетичної книги Вишебаби («Доньці», «Плюс», «Вирок ночі», «Картини», «Спрага», «Татування»,

«Титри», «Потоп»). Щоправда, ідентифікувати їх інтимною лірикою можна умовно, бо війна залишається в них і тлом, і «персонажем», оприявлюючись у мотивах розлуки і втрати.

Уже назва книги «Тільки не пиши мені про війну» — а це рядок із вірша «Доньці» — орієнтує на читача номер один. Це для доньки автор веде літопис своїх почуттів, побаченого і почутого від того моменту, коли вона народилась. Адже саме тоді, у 2013 році, почався в житті Вишебаби «період великих змін (Любо Дереш, с. 6), змін в особистому, суспільному і творчому житті. Про особливу любов батька до доньки поет афористично говорить у вірші «**Народження**», формулюючи символічний закон: «Між душами, моя любове, не розрізають пуповин» (Вишебаба, 2022, с. 100–101).

Тема кохання в книзі Вишебаби розгортається в діалектиці. Якщо в ліриці вибору кохання — це стихія, яка затоплює («**Потоп**») чи викликає стійку залежність від почуттів: «Любов — це наркотик. / І є загроза: вона викликає тяжке звикання» (Вишебаба, 2022, с. 89). У вірші «**Плюс**», окрім ще одного маркера війни — небагатослівності («Як ти? — не буду тебе питати, / Довгі подробиці — атрибут мирних часів, нині інший статус»), інтимний зміст пов'язаний із багатозначністю топосу «плюс» — і як знаку позитиву, надії, і як позначення свого існування, і як союзу двох: «дві наші долі малюю на попелі: / лінія, лінія — плюс» (Вишебаба, 2022, с. 17). Продовженням цієї теми є «**Вирок ночі**». Цей час доби має бути часом любові, стверджує ліричний герой. Це для нього треба «загасити зірки та сховати подалі місяць». Але не зараз. Алюзією війни є метафора інтертекстуального походження «Уночі невідомо за ким калатають дзвони» (Вишебаба, 2022, с. 23). У ній відлунює рядок з поезії Дж. Донна «Не питай, по кому подзвін, він дзвонить і по тобі». Щоправда, у читача частіше виникає аналогія з антивоєнним романом Е. Гемінгвея «По кому подзвін», назва й епіграф якого є покликанням на поезію цього англійського поета-метафізика XVII ст. Тож у Вишебаби «ніч» — це частина хронотопу війни, коли «слова про любов застрягають клубком у горлі» (Вишебаба, 2022, с. 23), а відтак «вирок ночі» — закінчення війни. Спільним для творів «**Картини**» і «**Спрага**» є мотив зцілювальної сили кохання, «щоби змити із себе війну» (Вишебаба, 2022, с. 31). Містерія кохання, яке приймають і янголи, і диявол, що «перейшов би на наш бік, / якби тоді поглянув нам у душі» (Вишебаба, 2022, с. 25), відтворена у вірші «**Картини**». Дуже цікавим є топос картин, що падають зі стін, коли кохаються. В еротичному наративі вірша вони набувають сим-

волічного значення незмінного, «вічного», як і саме кохання, над яким не владна війна. Проте ліричний герой так само відверто ділиться з читачем і своїми сумнівами і стражданнями. Так, у вірші «*Татуювання*» інтимні мотиви переплітаються з філософськими, коли йдеться про часи, як «*світло народжує стільки тіней, / що інколи легше схватись у сутінь*». Усвідомлення кохання як складного, іноді суперечливого почуття зроджує узагальнення: «*Ніхто ще не зранював так, як вона. / Ніхто ще не зцілював краще за неї*» (Вишебаба, 2022, с. 35). Аналогічне у вірші «*Титри*», де ліричний герой сам визначає його зміст: «*цей вірш — усього лиш заключні титри / любові, яка зникає у дверях безвісти*» (Вишебаба, 2022, с. 49).

Отже, у перебігу дослідження дійшли до висновків, що поетична книга Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну» — це приклад комбатантської літератури, де тема «людина і війна», по-перше, пропущена крізь призму автобіографічного; по-друге, примножується проблематикою національного й особистісно-

го самовизначення, «філософією національного чину»; по-третє, корелює з інтелектуальним і культурним досвідом автора, тобто отримує і «книжні» маркери. У результаті в книзі оприявлений новий тип героїчного як художнього модусу та поведінкового принципу ліричного героя і як авторської позиції. Текст книги «Тільки не пиши мені про війну» засвідчує: про війну проникливо говорить нова поезія, у якій особистісно-ліричне поєднується з епічним розмахом і пафосом трагедії. Як слушно зазначив Т. Пастух: «Так чи інак, але поети долучаються до колективного опору ворогу. Війна триває і поезія триває також...» (Пастух, 2022). Як перспектива дослідження — інтермедіальний аспект книги Павла Вишебаби. Відомо, що Ю. Шаповал став ілюстратором цієї поетичної збірки. Імовірно, що саме лаконічність, символізм і психологізм творчості обох — поета і художника — і визначили їхню співпрацю, «відчування» чи то живописне проживання Шаповалом лірики поета-воїна Вишебаби.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво однієї книги, 2022. 112 с.
2. Дереш Любо. Пробудження покоління. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво однієї книги, 2022. С. 5–10.
3. Пастух Т. Поезія в час війни. *Zbruc.eu*, 27.05.2022. URL: <https://zbruc.eu/node/112014>; Поезія в час війни (II). 27.07.2022. URL: <https://zbruc.eu/node/112646>; Поезія в час війни (III), 10.10.2022. URL: <https://zbruc.eu/node/113426>
4. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. 336 с.
5. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і час*. 2019. № 6. С. 62–73.

#### REFERENCES

1. Deresh, Liubko (2022). Probudzhennia pokolinnia. In P. Vyshebababa. *Tilky ne pyshy meni pro viinu* (pp. 5–10). Kyiv: Vydavnytstvo Odniiiei Knyhy [in Ukrainian].
2. Pastukh, T. (2022, May 05 — October 10). Poeziia v chas viiny [in Ukrainian]. *Zbruc.eu* <https://zbruc.eu/node/112014> <https://zbruc.eu/node/112646> <https://zbruc.eu/node/113426>
3. Hundorova, T., & Matusiak, A. (Eds). (2014). Postkolonializm. Heneratsii. Kultura. Kyiv: Laurus [in Ukrainian].
4. Riabchenko, M. (2019). Kombatantska proza v suchasni ukrainiskii literaturi: zhanrovi ta khudozhni osoblyvosti. *Slovo i chas*, 6, 62–73 [in Ukrainian].
5. Vyshebababa, P. (2022). Tilky ne pyshy meni pro viinu. Kyiv: Vydavnytstvo odniiei knyhy [in Ukrainian].

**Oksana Halchuk,**

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-3676-7356

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

**THE LEADING MOTIFS AND IMAGES  
OF THE POETRY BOOK BY PAVLO VYSHEBABA  
“JUST DON’T WRITE TO ME ABOUT THE WAR”**

*The article aims to analyse the leading motifs and artistic features of the poetic language of Pavlo Vyshebaba's debut book "Just don't Write to Me about the War". The relevance of this study is determined by the need to understand combatant literature as a component of contemporary Ukrainian war literature; the need to determine the specifics of the correlation between the artistic picture of the world of the book and the question of identity. The subject of the analysis is the peculiarities of Vyshebaba's poetic representation of the theme "man and war". For this purpose, such scientific methods as hermeneutic, intertextual, and archetypal ones are used. It is observed that the author's interpretation of the theme of "man and war" is revealed in a complex of motifs of social, philosophical, and intimate lyrics. The issues of personal, generational, and national identity are identified as the leitmotif of Vyshebaba's poetry book. The artistic images of the world which are revealed in the topos of the war structured by "front, shelter", and "foreign land" are outlined. In the course of the study, the author proposes a typology of the book's works into the lyrics of choice, created before the full-scale war, and the lyrics of duty, written after its outbreak. The main problematic of the former is related to the question of the national and creative identity of the lyrical hero. The choice made by the lyrical hero determines his fate in the time-space of the war, outlined in the lyrics of the rank. It manifests itself in historically specific, literary, cultural, and autobiographical coordinates. When modelling the image of war, the poet does not resort to detailed battle scenes and military vocabulary. Instead, he prefers to reflect on the meaning of existence, activates the motif of memory, and plunges into the psychological portrait of the hero. It has been determined that, as in the lyrics of choice, the peculiarity of the disclosure of the theme man and war is due to the combatant's experience and the author's artistic dialogism. His idiostyle is characterised by biblical reminiscences and allusions, references to Dante, J. Donne, Voltaire, etc.; intertextual connections at the level of titles ("City with Chimeras", "The Divine Comedy", etc.), poetic stylizations (prayer, carol, counting, lullaby, and hokku). In fact, the question of the sources of intertextuality and the peculiarities of the author's interpretation is a prospect for further study of Vyshebaba's lyrics.*

**Key words:** Pavlo Vyshebaba, war literature, combatant lyrics, topos of war, generational identity, intertextuality.

*Стаття надійшла до редакції 31.05.2023.*

*Прийнято до друку 02.09.2023.*

**Марина Гоголя,**

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-8746-0397

e-mail: marynagogulia@gmail.com

## ЛІТЕРАТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОБ'ЄДНАННЯ ДОБРУС У США ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

*У статті здійснено спробу з'ясувати особливості літературного стилю художніх та художньо-публіцистичних творів, виданих у США в перше десятиліття після Другої світової війни об'єднанням колишніх репресованих українців советами (ДОБРУС). Розглянуто прозові видання «Ухта-Печорський концтабір» Михайла Шкварка, «Горить Медвин» Івана Дубинця, «Полювання за людиною» А. Ромена, «Сміх крізь сльози» Юрка Степового.*

*Спільні риси творів добрусівців — простота викладу, увага до фактів, постатей, деталізація при описі побуту советських каральних інституцій. Такі твори є прикладами табірної прози в українській літературі, документалістикою, літературою факту, травматичним письмом. Вони мали конкретну місію — зберегти пам'ять про втрачену батьківщину, розповісти правду про репресії українців.*

**Ключові слова:** проза, документальність, спогади, сюжет, герой, репресії.

Поява цієї статті збігається зі 120-річчям від дня народження одного з очільників ДОБРУСа (Добровільного об'єднання бувших репресованих українців советами) Івана Дубинця (Івана Варфоломійовича Дубини (1903–1954)). Це геолог, викладач Київського інституту народної освіти, учасник визвольного руху — Медвинського повстання (1920) та Організації українських націоналістів під проводом Андрія Мельника, секретар створеної нею та, зокрема, Олегом Ольжичем на початку Другої світової війни Президії Української Національної Ради. Після переслідувань гестапо та з наближенням до Києва советських військ у 1944 році Іван Варфоломійович виїхав за кордон — спочатку до Баварії, потім до Нью-Йорка. Подальша його діяльність пов'язана з донесенням правди про становище українців в СРСР, поширенням інформації про геноцидні дії Кремля щодо України, зокрема про Червоний і Великий терори, Голодомор. Писав про це він як кореспондент газети «Українські вісті» — неофіційного медіа Української революційно-демократичної партії, до якої належав, і як один з авторів видань ДОБРУСа, під егідою якого вийшла його книжка «Горить Медвин» про Медвинське повстання та англо-мовний двотомник про Голодомор «Біла книга про чорні справи Кремля», де він був співупорядником та автором текстів II тому. Окрім того, Іван Дубинець у складі ДОБРУСа допома-

гав «неповерненцям» — втікачам-наддніпрянцям з підсоветської України, видаючи фіктивні довідки, що вони походять з Галичини, аби американський уряд не депортував їх назад у СРСР, де на них чекали репресії.

ДОБРУС був яскравою сторінкою українського національного просвітництва після Другої світової війни, а його видання про злочини Кремля й тепер наповнюють бібліотеки та культурні осередки українських емігрантів по всьому світу. Але про ДОБРУС, який на початку 1950-х Іван Дубинець очолював у Нью-Йорку (а були ще ж філії у Великій Британії, Австралії, Аргентині), написано мало. Крім енциклопедичних статей та газетних заміток, ДОБРУС та СУЖЕРО (Союз українців — жертв російського комуністичного терору), що об'єдналися у Світову федерацію українців — колишніх політв'язнів і репресованих радянським режимом, згадуються переважно істориками, зокрема у публікації Дмитра Нефьодова «Діаспорна історіографія політичних репресій міжвоєнного періоду в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.): аналіз спогадів сучасників та політв'язнів» (2016) та в огляді Оксани Гомотюк й Ірини Недошитко «Діяльність української діаспори США у висвітленні Голодомору 1923–1933 рр.» (2021), де в переліку видань про Голодомор згадуються й ті, що належать добрусівцям.

**Мета цієї статті** — з'ясувати особливості літературного стилю художніх та художньо-пу-



блісцистичних творів американських добрусівців.

ДОБРУС, окрім громадської, провадив видавничу і літературну діяльність, шукав очевидців і жертв советських репресій, спонукав їх писати про пережите, видавав ці твори й поширював світом. Автори з Наддніпрянщини найчастіше друкувалися під псевдонімами — так намагалися уникнути виявлення і депортації до СРСР, яка після Другої світової війни могла загрожувати підсоветським неповерненням.

Кошти на видання творів неповерненців жертвували самі учасники об'єднання, частково їх спонсорували американські інституції, що підтримували демократичні ініціативи, зокрема Фонд Форда, заснований президентом компанії Ford Motor Company Едселем Фордом, де працювало чимало українських емігрантів.

Які ж критерії для написання творів пропонували майбутнім авторам ДОБРУСа? Відповідь на це можна знайти у зверненні до «колишніх підсоветських політичних в'язнів», опублікованому на початку спогадів А. Ромена «Полювання за людиною»: «Дорогі друзі-колеги по тюрмах і концтаборах! Не забувайте наш святий обов'язок перед нашою поневоленою Батьківщиною-Україною і нашим поневоленим Українським Народом. Пишіть свої спогади про своє перебування в советських тюрмах і концтаборах. Пишіть просто і правдиво про все те, що Ви самі переживали і бачили, вказуючи по можливості час, місце, прізвища окремих людей, окремі епізоди з життя тюрем і концтаборів. Цим Ви допоможете нам у нашій антибольшевицькій пропагандивній роботі в світі. Свої спогади надсилайте на адресу ДОБРУС-у. Ваші спогади будемо друкувати як на сторінках української преси, так і окремими брошурами, як ось і цю брошуру про спогади А. Ромена» (А. Ромен, 1953, с. 29).

Отож, основні параметри — простота викладу, увага до фактів, постатей, епізодів, деталізація при описі побуту советських каральних інституцій. Твори добрусівців є ще й свідченням втраченої України, яку можна було б реконструювати за цими спогадами. Містять вони авторську оцінку подій, глибокий історичний контекст, роздуми про причини описуваної трагедії. Бралися за їх написання люди прискіпливі до деталей, з ентузіазмом дослідника. Ось найвідоміші видання американського ДОБРУСа. У 1951 році виходить публіцистичний нарис Василя Гришка «Дві російські акції — одна українська відсіч», у 1952 році — «Ухта-Печорський концтабір» Михайла Шкварка, «Горить Медвин» Івана Дубинця,

у 1953 році — спогади А. Ромена «Полювання за людиною», «Малоукраїнське східняцтво» Василя Гришка, у 1954-му — брошура про Миколу Хвильового «Від націонал-комунізму до українського антикомуністичного націоналізму», що складається зі вступного слова, пояснення і нарису «Від ухилу в прірву» А. Хвилі, написана 1928 року в Харкові), у 1955 році — коротка проза Юрка Степового «Сміх крізь сльози», в 1963-му — «Москва сльозам не вірить» Василя Гришка. Серед вищеперерахованих творів є не лише художні та художньо-публіцистичні, а й трактати та збірники свідчень, які не є об'єктами аналізу цієї статті.

Добрусівські видання поширювалися найчастіше серед українських емігрантів по всьому вільному світу, зокрема, надсилалися в українські освітні й культурні інституції Австралії, Південної Америки, Західної Європи. Але деколи українські емігранти робили неможливе і таємно передавали в СРСР видання про злочини радянської влади. Так, на початку 1960-х, завдяки емігрантці, майстрині народних костюмів Олександрі Бражник книжка Івана Дубинця «Горить Медвин» потрапила у його рідний Медвин на Київщині, де у 1919–1922 роках відбувалося антибільшовицьке повстання, про яке вона правдиво розповідає. Крім цього, добрусівці розповідали про долю України під кремлівським чоботом іноземним читачам, видавши два томи свідчень про Голодомор англійською мовою «Біла книга про чорні справи Кремля».

Таким документально сфокусованим творам не бракувало художніх засобів, експресивності, натуралізму, порівнянь, очуднення. Ці техніки використовувалися й у публіцистиці, авторами якої письменники ДОБРУСа нерідко й були.

Ось приклад стилю книжки спогадів Івана Дубинця «Горить Медвин», події якої лінійно розгортаються в 1920 році у захопленому більшовиками Медвині, що підтримував УНР: «Після 9-ої години вечора спостерігалось таке видовище: усе село навколо палало, горіли хати, клуні, повітки, пеклася в хлівах скотина, де її не вспіли чи забули випустити. Ніхто тієї страшної пожежі не гасив. Низькі дощові хмари над Медвином були червоні і кидали відблиски цієї пожежі за десятки кілометрів навколо, наводячи й на сусідні села страх большевицької розправи. Здавалося, що якась надзвичайна диявольська істота, вся червона з вогненими язиками й вогненими зубами, роззявила свою пащеку над селом Медвином і поглинала все — людей і їхнє віками надбане добро, і їхні душі. Образ цієї істоти був символом прийдешнього

ладу, що запанував не тільки над Медвином, а й над усією Україною» (Іван Дубинець, 1952, с. 15). Таким чином вийшов твір на межі художньої літератури і мемуарів, який автор визначає як історично-мемуарний нарис, а літературознавець Юрій Лавріненко під іменем Юрія Дивничча в післямові до цієї книжки відносить до жанру ліричного спогаду та відзначає кропітку роботу Івана Дубинця, який «кілька років збирав факти з передреволюційного життя свого села і цим дав зрозуміти, чому Медвин саме так, а не інакше поведив себе під час революції, ...старанно описав деякі подробиці російсько-більшевицького окупаційного режиму» (Іван Дубинець, 1952, с. 28).

Михайло Шкварко, за фахом інженер-економіст, у книжці «Ухта-Печорський концтабір» з точністю дослідника описує табірну систему, оперує цифрами і специфічними для табірної дійсності термінами. Щоб оживити оповідь про пережите особисто, створити відчуття присутності оповідача, він використовує я-нарацію і таким чином виступає немов у ролі свідка на майбутньому судовому процесі над Кремлем.

А ось Юрко Степовий (Федір Пестушко) у книжці «Сміх крізь сльози» для викриття тоталітарного режиму обирає суто художній жанр, називаючи твір повістю, яка, радше, є оповіданням, та, щоправда, подаючи в кінці словничок з термінами та реаліями, які закордонний обиватель може не розуміти. У цьому виданні містяться два оповідання про Голодомор — «Труднощі росту» й «Загадкова наречена». У передмові Галина В'юн зазначає, що вони «списані з живої дійсності того часу і не мають в собі найменшої фантазії чи перебільшення фактів, а являють собою звичайні київські будні 1933 року» (Юрко Степовий, 1955, с. 3), тож мета в автора оповідань — викрити не лише відомих виконавців Голодомору, а й розповісти про їх співучасників у провінції. Для цього автор озброюється сатирою.

Дія обох оповідань відбувається в Києві та поблизу нього. Столиця в оповіданні «Труднощі росту» (як і в «Загадковій нареченій») є впізнаваною завдяки топонімам та олюдженою: «Град столийний Київ, насторожившись, прислухався до шматуючого душу плачу мамів і дітей, що простягали руки до прохожих і благали хоч крихту хліба... Розкішні фонтани на Фундуклівській принишкли і немов прислухалися до відчайдушного плачу й стогону коналих по вулиці» (Юрко Степовий, 1955, с. 5). Голодомор тут описується через те, кого головний герой помічає (або не хоче помічати) на вулицях Києва — голодних, обідраних людей.

Юрко Степовий зображає часи Голодомору як епоху брехні та шахрайства, коли масові вбивства людей називають «труднощами росту». Оскільки руйнівний сміх спрямовано тут проти виконавців Голодомору, то, за сюжетом, вони самі стають жертвами шахраїв, а згодом, як це часто траплялося, з ними розправляється репресивна машина, частиною якої вони були.

В оповіданні «Труднощі росту» події розгортаються довкола реальної історичної події — приїзду до Києва французького дипломата Едуарда Ерію, точніше, приготування до цієї події колгоспного начальства десь у Броварях. Первинна оповідь різко обривається вторинною, яка з 1930-х переноситься в 1940-ві, після Другої світової війни, коли один з героїв розповідає, чим закінчилася історія з візитом Ерію та згадує про події під Ліенцом 1945 року, про передачу українських військовополонених советам, що закінчилася трагедією, та про випробування, які чекали на втікачів з підсоветської України. Такою, власне, й була доля більшості добрусівців. Інтрига другого оповідання Юрка Степового — «Загадкової нареченої» так само зав'язана на очікуванні незнайомого гостя (перегук з «Ревізором» Миколи Гоголя). Тут також є мотив обману, адже функціонери облудного комуністичного режиму самі були ошукані шахрайкою.

У книжці «Полювання за людиною», виданій під псевдонімом А. Ромен, оповідач розповідає про своє життя дитини ворога народу — про дитинство й жахи більшовицької окупації на Полтавщині, Червоний терор, травму втрати рідних, втечі від переслідувань, поневіряння в таборах і тюрмах СРСР. Перед нами постає образ людини, яка все пережила, і, як писав у передмові Іван Дубинець, «тільки сильна воля — не піддатися ворогові — врятувала його життя» (А. Ромен, 1953, с. 3). Таким чином, маємо характерного для української повоєнної еміграційної літератури героя — людину з сильною волею, що, як Андрій Чумак із «Саду Гетсиманського» Івана Багряного, проходить всі кола пекла і перемагає.

Підсумовуючи, виокремимо такі спільні риси творів добрусівців: документальність, деталізація й насиченість тексту фактажем прізвищ, дат, епізодів, реалій тоталітарної системи, маловідомих реалій минулого життя, проста мова, образ сильного й вольового героя. Вони є прикладами табірної прози в українській літературі, документалістикою, літературою факту, травматичним письмом. Їхня місія цілком конкретна — зберегти пам'ять про знищений український світ, розповісти правду про геноцид українців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гомотюк О., Недошитко І. Діяльність української діаспори США у висвітленні Голодомору 1932–1933 рр. *Гуманітарні студії: історія та педагогіка*. 2021. № 2. С. 19–29.
2. Дубинець І. Горить Медвін: історично-мемуарний нарис. Нью-Йорк: ДОБРУС в США, 1952. 32 с.
3. Нефьодов Д. Діаспорна історіографія політичних репресій міжвоєнного періоду в Україні (20–30-ті рр. XX ст.): аналіз спогадів сучасників та політв'язнів. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2016. Вип. 45 (2). С. 68–70. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu\\_2016\\_45\(2\)\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2016_45(2)_16)
4. Ромен А. Полювання за людиною: спогад політв'язня. Нью-Йорк: ДОБРУС в США, 1953. 32 с.
5. Степовий Ю. Сміх крізь сльози: повісті. Чикаго: ДОБРУС в США, 1955. 68 с.
6. Шкварко М. Ухта-Печорський концтабір: спогад. Нью-Йорк: ДОБРУС в США, 1952. 24 с.

## REFERENCES

1. Dubynets, I. (1952). *Horyt Medvyn: istorychno-memuarnyi narys* [Medvyn is Burning: A historical-memoir essay]. New York: DOBRUS in USA [in Ukrainian].
2. Homotiuk, O., & Nedoshytko, I. (2021). Diialnist ukrainskoi diaspory SShA u vysvitlenni Holodomoru 1932–1933 rr. [Activities of the Ukrainian Diaspora in the USA in the Highlighting of the Holodomor of 1932–33]. *Humanitarni studii: istoriia ta pedahohika*, 2, 19–29 [in Ukrainian].
3. Nefiodov, D. (2016). Diasporna istoriografiiia politychnykh represii mizhvoiennoho periodu v Ukraini (20–30-ti rr. XX st.): analiz spohadiv suchasnykiv ta politv'iazniv [Diaspora's Historiography of Political Repressions of the Interwar Period in Ukraine (20–30s of the 20th century): Analysis of memories of contemporaries and political prisoners]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*, 45(2), 68–70 [in Ukrainian]. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu\\_2016\\_45\(2\)\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2016_45(2)_16)
4. Romen, A. (1953). *Poliuvannia za liudynoiu: spohad politv'iaznia* [Hunting for a Man: Memoirs of a political prisoner]. New York: DOBRUS in USA [in Ukrainian].
5. Shkvarko, M. (1952). *Ukhta-Pechorskyi kontstabil: spohad* [Ukhta-Pechora Concentration Camp: A memoir]. New York: DOBRUS in USA. [in Ukrainian]
6. Stepovyi, Yu. (1955). *Smikh kriz sliozy: povisti* [Laughter through Tears: stories]. Chicago: DOBRUS in USA [in Ukrainian].

### **Maryna Hohulia,**

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

ORCID iD 0000-0002-8746-0397

e-mail: marynagogulia@gmail.com

## **LITERARY AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE DOBRUS ASSOCIATION IN THE USA IN THE FIRST DECADE AFTER WORLD WAR II**

*This article attempts to find out the peculiarities of the literary style of fiction and non-fiction works published in the USA in the first decade after World War II by the Democratic Association of Ukrainians Formerly Repressed by the Soviets (DOBRUS). The prose editions "Ukhta-Pechora Concentration Camp" by Mykhailo Shkvarka, "Burning Medvyn" by Ivan Dubynets, "Hunting for a Man" by A. Romen, "Laughter through Tears" by Yurko Stepovyi were studied in this work.*

*The common features of the works, published by DOBRUS in the USA, are simplicity of presentation, attention to facts, figures, detalization in the describing the Soviet penal institutions. These works are examples of camp prose in Ukrainian literature, documentary, factual literature, and traumatic writing. Their specific mission is to preserve the memory of the lost homeland, to tell the truth about the repressions of Ukrainians.*

**Key words:** *prose, documentary, memoirs, plot, hero, repression.*

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2023.*

*Прийнято до друку 25.09.2023.*

**Тарас Головань,**

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0002-8643-6635

e-mail: golovan\_t@ukr.net

## РЕЛІГІЯ В АНТИІМПЕРСЬКІЙ СТРАТЕГІЇ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

*Предмет цієї розвідки — місце релігії в антиімперській практиці І. Нечуя-Левицького. Загальні антиімперські інтенції письменника в художніх творах, публіцистиці, листуванні проаналізовано в низці розвідок. Однак питання релігії в цьому контексті належно не висвітлено. У цьому полягає актуальність студії.*

*Мета дослідження — з'ясувати, у чому полягає своєрідність застосування Нечуєм-Левицьким релігії як аргументу проти імперії. Для досягнення поставленої мети розглянуто концепцію людини у творах письменника у світлі християнської антропології; проаналізовано пояснення Нечуєм причин поширення протестантизму на українських теренах у другій половині XIX століття, а також особливості зображення ним протестантів; вияснено трактування письменником природи релігії. У дослідженні застосовано здебільшого методи аналогії та гіпотези.*

*Зроблено такі висновки. 1. У зображенні персонажів Нечуй застосовує християнську антропологію, зокрема учення про гріх-пристрасті, але вкорінює їх не в метафізичне, а в суспільне зло. Пристрасті розпалює суспільство, усталену структуру якого підтримує імперія. У такий спосіб автор конструює аргумент проти імперської влади. 2. У поясненні причин поширення протестантизму письменник зміщує акцент із німців-колоністів і вірян (офіційний погляд) на самих священників, які застосовували російську мову як чинник домінування і втрачали живий зв'язок із паствою. Зображення представників протестантських конфесій свідчить про те, що Нечуй-Левицький розумів раціональну природу протестантської релігійності, її здатність задовольняти духовні потреби та залученість до проєктів просвіти й релігійної свободи. 3. Загалом релігію письменник трактує як магічну дію, а в реалізації магічного впливу проводить чітку межу між давньою релігією українців (пантеїзмом), яка виростала з багатой народної уяви, оживляючи та опоетизовуючи світ, та християнським монотеїзмом, що притлумлював уяву, зосереджуючи її на одному об'єкті. Нечуй-Левицький підштовхує до думки, що пантеїзм як простір стихійної релігійної фантазії органічно народний, а християнський монотеїзм як простір зашореної та централізованої уяви імпліцитно імперський. Тож ці релігії становлять один із проявів протистояння між народом та імперією. Притлумлена християнством народна фантазія таким чином послужила ще одним аргументом проти імперії.*

*Ці висновки можуть стати підґрунтям для подальшого дослідження місця релігії у творах Нечуя-Левицького, антиімперських інтенцій його творчості та української літератури загалом.*

**Ключові слова:** релігія, пристрасті, протестантизм, пантеїзм, християнство, Іван Нечуй-Левицький.

Антиімперська спрямованість творчості І. Нечуя-Левицького — достатньо розроблена проблема (Агеєва, 2021, с. 92–110; Тарнавський, 2016, с. 134–189; Поліщук, 2018 та ін.). Однак місце релігії в означеному контексті не висвітлене, хоч життя і творчість письменника тісно переплетені з цією суспільною практикою. Нечуй-Левицький походив із родини священника, здобув повний цикл духовної освіти, порушував питання релігії в художніх творах, публіцистичних трактатах, розвідках.

Релігія була і досі є однією із головних опор будь-якої імперії. У давньому, зокрема античному і середньовічному світі, це було очевидніше. У Римській і Османській імперіях влада імператора освячувалася релігією. Імперську владу підносили до влади бога чи богів, а чиновники водночас були жерцями. У новітній історії яскравим прикладом релігії як одного зі стовпів імперії було (і звісно ж, залишається донині) російське православ'я, що виконувало (і виконує досі) роль «м'якої сили», спрямова-

ної, так само як інші інститути імперії, на централізацію та консервацію влади імператора. Тож боротися з імперією — це також завжди поборювати офіційно визнану (або толерувати заборонену) релігійну конфесію чи організацію.

Релігію як складник антиімперської стратегії Нечуя-Левицького ми розглядаємо у трьох головних аспектах: 1) з'ясовуємо концепцію людини у творах письменника; 2) розглядаємо пояснення Нечуєм поширення на українських теренах протестантського руху, а також своєрідність зображення ним представників протестантизму; 3) аналізуємо погляди письменника на природу релігії.

### **Концепція людини і християнська антропологія**

Поширеним у наукових розвідках (Панченко, 2007, с. 93), у популярних інтерпретаціях творів української літератури (Бриних, 2013, с. 82–100), у шкільних підручниках і посібниках, а також серед широкої читацької аудиторії є переконання, що твори Нечуя-Левицького становлять, кажучи за Євгеном Гуцалом, «арену людських пристрастей, де вони сходяться чи в гармонії, чи — найчастіше — в протиборстві» (Гуцало, 1988). Поняття «пристрасть» справді є важливим складником Нечуєвої концепції людини, але в зауваженому контексті воно досі не прояснене.

Про які пристрасті йдеться?

Відомо, що пристрасть — одне з ключових понять в античній філософії, у численних східних філософських і релігійних практиках. Звідти як прикметна характеристика людської природи воно потрапило і в християнство. У християнській антропології пристрасті перетворилися або на джерела гріхів, або й на самі гріхи. У західній церковній традиції виокремлюють сім головних пристрастей, називаючи їх смертними гріхами. У східній — вісім (марнославство, гордість, гнів, сум, зневіра (нудьга, лінощі), жадібність (грошолюбство), догоджання череву, хтивість). Головні пристрасті та протилежні їм чесноти детально описані отцями церкви, зокрема Йоаном Ліствичником, Йоаном Дамаскиним та пізнішими авторами, і як складник християнського учення про людину були добре відомі студентам духовних закладів у Російській імперії. Здобувши духовну освіту, Нечуй для творення характерів, імовірно, застосовував християнську концепцію людини, хоч, звичайно, поєднував її з іншими, здебільшого літературними джерелами.

Якщо вдатися до трохи спрощеного «механіцизму» й перевірити на наявність пристрастей, наприклад, родину Кайдашів, то можна

зібрати хороший урожай. Омелько Кайдаш — догоджання череву (пияцтво). Кайдашиха — гордість, зневіра (лінощі). Мотря — гордість (заздрість). Карпо — жадібність. Усі — уражені ще й гнівом. Прикметно, що Лаврін та Мелашка мають чесноту, протилежну гніву — лагідність, однак поволі її втрачають і стають схожими на родичів.

Чотири ченці одного з київських монастирів з «Афонського провідисвіта» мають подібну колекцію пристрастей. Отець Палладій — марнославство, жадібність (грошолюбство). Ченці Ісакій та Єремія — жадібність (скнарність). Тарасій — жадібність, хтивість. Усі вони догоджають череву, бо вибагливі до їжі.

Володимир Панченко пояснює пристрастні вчинки героїв «Кайдашевої сім'ї» «недосконалістю людської природи», називаючи їх «одвічними людськими пороками». Отже, у висновках дослідника є релігійна конотація, адже недосконалість людини — елемент релігійного дискурсу. Однак твердження, що автор повісті на соціальних чинниках не акцентує (Панченко, с. 93), потребує уточнення.

Нечуй-Левицький справді застосовує постійні доміанти людської природи, коли пише про «вдачу», якою персонажі наділені «зроду» (так, вдача князя Єремії Вишневецького з однойменного роману «незвичайно палка, нервова, навіть психопатична»), коли застосовує «елементарну» психологію, поділяючи людей на «сердитих» і «лагідних». Але над цим елементарним психологічним рівнем розташований поверх пристрастей, породжених здебільшого зовнішніми чинниками. При цьому на відміну від християнства, яке пояснює пристрасті метафізично (надприродне зло), письменник укорінює їх у цілком конкретне соціальне зло. Це помітно на прикладі чотирьох згаданих ченців. Їхні гріховні пристрасті — наслідок соціального походження. Палладій — марнославний і грошолюбний, бо був священником на багатій парафії, священником-паном. Ісакій та Єремія — скнари, зголоднілі до грошей, бо походили з бідних селян. Тарасій — гнівливий і хтивий, увесь час демонструє свою фізичну силу, бо колишній москаль. Не чернецтво і монастир причина їхніх гріхів, а саме суспільні групи, з яких вони вийшли. У випадку Кайдашів пристрасті розпалюють соціальні чинники, які винесені за межі сюжету, але весь час нагадують про себе і визначають долю героїв. Старий Омелько пиячить, бо його зламала панщина, Маруся Кайдашиха гне кирпич, бо служила в панському дворі та набралася пихи. Соціальна зумовленість формує смаки, традиції поведінки, прищеплює рольові норми, лишає на людині незмивний

слід, немовби ставить клеймо, і в такий спосіб розпалює пристрасті або гріхи. Російська імперська політика консервувала і підтримувала наявну соціальну зумовленість. Тож антиімперська тактика письменника в цьому випадку вельми своєрідна. Він застосовує християнську антропологію, перекодовуючи її для критики імперії.

Отже, релігія проти імперії.

### **Пояснення причин поширення протестантського руху**

У художніх творах і публіцистиці Нечуя-Левицького є поодинокі згадки про представників протестантських конфесій, зокрема про так звану «штунду», під якою у другій половині XIX століття розуміли здебільшого християн-баптистів. І це не дивно, бо протестантизм тоді набув значного поширення, а Нечуй відповідно до власних естетичних засад намагався бути, кажучи за С. Єфремовим, «фокусом для громади», тобто зображати всі верстви населення, зокрема й православне духовенство, серед поточних клопотів якого на той час була штунда.

На думку письменника, протестантизм поширювався через зросійщених священників, які читали проповіді незрозумілою для селян «великоруською» мовою, порушуючи комунікацію з паствою, залишаючи її без духовної їжі. Про це він писав у трактаті «Українство на літературних позвах з Московщиною»: «<...> на Україні обрусеніє становлять висіче від інтересів християнства й православ'я, неначе від нього залежить і саме небо і самий рай: проповіді по українски не можна говорити, хоч усі добре знають, і попи і єрархи, що штунда розповсюджуєть ся і через те, що народ не чує й не знає зрозумілої для себе проповіді» (Баштовий, с. 98).

В «Афонському проїдисвіті» письменник вдається до такого самого пояснення, характеризуючи отця Палладія (Павла) та стиль його проповіді: «Він забув, що його парафія не чула од його десятки год живої моральної проповіді на зрозумілій для селян народній мові. <...> Він і незчувся, як у фалдах дорогих завіс та портьер заховалась і притаїлася штунда. Штунда й справді з'явилась на селі...» (Нечуй-Левицький, т. 5, с. 321).

Втім, у цьому творі пояснення більш розгорнуте. Священник застосовує російську мову як засіб соціального домінування: «З селянами він поведився гордо, по-панській, говорив до них великоруською мовою для аристократичного шику, а ще більше задля того, щоб його парафіяни боялися й лучче послушали в роботі» (Нечуй-Левицький, т. 5, с. 320). Палладій — це той

самий пан, що говорить російською, щоб і далі панувати, а не пастир, який дбає про духовні потреби вірян. Тож особу священника письменник трактує як одну з опор імперської політики зросійщення, панування та централізації.

Наголосимо, що Нечуєві пояснення не суб'єктивні. Такі самі причини поширення протестантизму — російську мову в християнському служінні та непривабливий образ священника-пана — називає Трохим Зіньківський: «між причинами руху не мале місце займати мусить ледарство і моральне зіпсуте українського духовенства, його здирство і чиновницька вдача <...>»; «коли часом і виявиться який піп народолобець, що заходить ся вчити народ, зрозумілою йому мовою <...>, — то зараз його приголомшуть і він, бачте, зрозуміло з народом говорячи — проводить "українофільство"» (Зіньківський, с. 128–130).

Пояснення Нечуя заперечують погляд тодішньої церковної ієрархії, зокрема висновки Петра Лебединцева, відомого українського історика, археолога, релігійного та освітнього діяча, члена Київської духовної консисторії (як і Нечуй, здобув повну духовну освіту в тих самих закладах — училищі в Богуславі, Київській духовній семінарії та академії). Хоч Лебединцев був симпатиком українського руху, він таки розділяв імперський погляд на поширення протестантизму. У серії публікацій в «Киевской старине» про штунду в Київській губернії та боротьбу з нею (Лебединцев, 1884, 1885) він зауважує, що так званий «німецький баптизм», занесений місіонерами з Гамбурга в німецькі колонії на півдні України, поширився серед «малорусского православного населения», бо його підхоплювали так звані однодворці-безземельники, які шукали заробітки в південних губерніях, були людьми відірваними «від дому і родини, від спілкування в молитві церкви і таїнствах, від настанов своїх пастирів, які, можливо, саме тому мали потребу в духовній їжі, але підпали під вплив умілих і фанатичних проповідників нового учення». Тобто вину покладено не на пастирів, а на паству, серед якої є отакі нетверді в переконаннях особи, і на призвідців — чужих проповідників. А подальше поширення протестантизму Лебединцев обґрунтовує пристрасною людською природою, що захоплюється чимось новим і яскравим. Медична метафора, ужита в наступних рядках, має затаврувати нове учення як вірусну хворобу, здатну швидко ширитися та набувати епідемічних масштабів: «Зараза духовна з такою самою легкістю і швидкістю, як і фізична, передається людям, що перебувають у постійному і тісному спілкуванні із зараженими; усяке нове релігійне

учення діє з чарівною силою в образі живої переконаної людини того самого середовища, того самого близького, особливо родинного, кола». Однак його дивує, що його ж власне пояснення не може пролити світло на швидке потрапляння штунди з південних губерній у Київську, яке сталося «за відсутності зазначених вище обставин» і «в суцільно православному середовищі, нічим до неї не сприятливому» (Лебединцев, 1885, с. 490–491).

Прикметно, що в Лебединцева є алгоритм з відбілювання священників тих парафій, де з'являлися протестанти: вік, освіта, сімейний стан, добрі стосунки з паствою, відсутність скарг від парафіян, дбайливе виконання обов'язків тощо (Лебединцев, 1885, с. 491).

Однак проблема протестантизму в Нечуя значно ширша. Іноді письменник застосовує налічку «штунда», що прижилася в імперському дискурсі, відверто іронічно. Зокрема, протестантизм потрапив до одного з яскравих прикладів Нечуєвої програми мовної рустикалізації літератури, тобто до мови сільської баби, яка «так чесне язиком, як кресалом, що аж посипляться іскри поезії». У сварці Параски і Палажки є такі рядки: «Я ладна заприсягтись і землі з'їсти, що Параска, коли не пристала на нову віру до штундів, та незабаром пристане, ще й свого дурного чоловіка потягне за собою. Недурно ж вона заглядає в церкву через поріг, мов собака через ворота, та й разу свого лоба не перехрестить; я вже знаю, з ким вона накладає. Я чула, що її сини вже зовсім пристали до штундів» (Нечуй-Левицький, т. 3, с. 18).

Ця згадка про протестантів суто фразеологічна, тобто є риторичним засобом, складником лайки. Штунду в цьому контексті легко замінити іншим лайливим словом — невірою, нехристом і навіть «нечистим». Власне, на це й натякає Палажка, кажучи, що «знає, з ким <...> накладає» її суперниця. Однак тут — слово Палажки проти слова Параски. Власне, немає значення, котра з жінок каже правду, а котра бреше, адже перед нами, на думку письменника, здебільшого поетична піна. І це свідчить про іронічне підважування налічки «штунда», уживаної в імперському контексті цілком серйозно, твердо і з осудом, щоб затаврувати та ізолювати духовну хворобу.

Інші згадки про протестантів у творах Нечуя свідчать, що він оцінював цей релігійний рух досить об'єктивно. У повісті «Не той став» священник переконаний, що штунди мають щирішу віру та освіченіші, ніж православні парафіяни: «Роман був дуже богомільний і знав добре святе письмо, а такі люде, як Роман, змінивши свої погляди та пересвідчення, були небезпеч-

ні для батюшки: вони приставали на штунду і потім ставали навіть штундівськими пресвітерами і привідцями» (Нечуй-Левицький, т. 6, с. 413).

У повісті «Поміж ворогами» є прикметний образок діяльності протестантів: «<...> в село прийшла штундівська проповідниця. <...> Цілий вечір вона співала церковні пісні, і співала дуже гарно й дуже гарним та здоровим голосом. <...> Люде збирались подивитись на неї та послухати пісень. В той саме час десь у селі проявився ще другий штундівський апостол. Люде розказували о. Артемієві, що той штунд ночував в одного чоловіка, розумного й письменного, цілу ніч балакав з тим чоловіком, цілу ніч не давав йому спати, розгортював євангелію, вишукував тексти, змагався та все доказував, що штунда — найкраща віра» (Нечуй-Левицький, т. 6, с. 265). Тут знову, як і в попередньому уривку, зроблено акцент на ширих проявах віри та освіченості протестантів.

У цьому ж творі отець Артемієв налічку «штунда» уживає як знак селянської непокори. Водночас те, з чим він має справу, радше нагадує напруження через усвідомлення селянами своєї економічної свободи: «— Розносились з тією штундою, як старець з писаною торбою, — сказав о. Артемієв, — аби що сказав мужикові, то він зараз тобі: коли так, то ми в штунду! А йде п'яний проз двір, голосно попів лає» (Нечуй-Левицький, т. 6, с. 174). Прикметно, що в економічній «суперечці» зі священником аргументом для людей слугує саме апелювання до релігійної інакшості. У цьому випадку, можна сказати, економічна свобода спирається на релігійну.

Особливо прикметна сцена знайомства Никона і лікаря Уласевича з повісті «Неоднаковими стежками». Спочатку лікар сприйняв Никона за освіченого селянина, зацікавленого в самоосвіті та поширенні книг. Потім після тверджень, що всі люди — брати і повинні любити одне одного, подумав, що, можливо, Никон штунд. А міркування цього чоловіка про дбайливе ставлення до всієї живності і м'ясоїдство як душоубство підштовхнули до висновків, що переконання селянина суголосні з буддизмом (Нечуй-Левицький, т. 8, с. 328–329). У цьому епізоді цікаво те, що протестанти опинилися в проекті просвіти, у контексті поширення передових або нових, чи, зрештою, просто цікавих для освіченої публіки ідей тієї доби. Можливо, Нечуй розумів, що баптизм є прагматичною релігією, яка краще задовольняє духовні потреби людей, ніж тодішнє православ'я.

Якщо прийняти цю гіпотезу, то погляд письменника на баптизм узгоджується з поширеним в українській соціологічній думці другої

половини XIX століття переконанням щодо органічності протестантизму на українських теренах. Маємо на увазі позитивну оцінку Михайлом Драгомановим протестантського руху як авангардної суспільної сили, що нагадувала йому українські братства попередніх століть: «У штундів так і зовсім уся віра на христове братство сходиться. А в усіх тих сектантів, які тепер показуються серед українського мужицтва, порядки духовних громад зовсім такі, які хотіли завести братчики XVI ст.» (Драгоманов, с. 289). Суголосною є заувага Михайла Грушевського, що протестантські течії, особливо ті, що з'являлися на ґрунті баптизму, як-от мальованство (Грушевський, с. 179), належать до найбільш оригінальних і найбільш сміливих витворів української релігійної думки. Те, що ці ідеї були відверто еретичними з точки зору імперії та підривали її монолітність, не потребує нагадування. Російська імперія, передусім з ініціативи священників, переслідувала протестантів. Вони опинялися в тюрмах, у психлікарнях, у православних монастирях на перевихованні тощо.

Отже, і в цьому випадку в арсеналі письменника — релігія проти імперії.

### **Природа релігії**

Для з'ясування місця релігії в антиімперській стратегії Нечуя-Левицького потрібно також прояснити, як він загалом трактував релігію. У розвідці «Світогляд українського народу. Ескіз української міфології» є важливі узагальнення стосовно природи цієї суспільної практики. У ній письменник вбачав один з етапів людських уявлень про світ (поруч із філософією та наукою). Причому в основі релігійного уявлення, на думку письменника, лежала практична або магічна мета — вплинути на вищі сили, прихилити їх на свій бік: «Ціль давньої української віри, як і в інших народів, була практична, а в основі давнього українського поганства був людський егоїзм. Давній український народ славив світлі небесні сили, годив темним силам, щоб пригорнути до себе ласку неба, щоб присилувати всі сили служити його практичним цілям» (Нечуй-Левицький, 1992, с. 4).

Прикметно, що практичну ціль релігії Нечуй-Левицький поширював і на християнство. Наведемо кілька прикладів. Ось молитва Єремії Вишневецького: «Він впав перед образом і почав промовляти молитву, щоб бог дав силу шляхті й неволю Україні, щоб не губив шляхти до кінця, щоб не попустив волі козакам, щоб вернув панам панщину. Грішна була та молитва! То була молитва убійника, злодія й великого проступця, котрий баблявся в проступствах, убійництвах та в українській крові за усе своє

живоття. Не дійшла вона до неба!» (Нечуй-Левицький, т. 7, с. 251). Цей уривок демонструє практичну інтенцію і молитви, і віри загалом і в тому випадку, якби вони були «праведні». Якби Єремія не став зрадником, не перейшов у католицизм, а просив волі козакам і Україні, мета його молитви була б так само практичною.

Ще один добре відомий приклад — постування Кайдаша, який вірив: хто буде постити у святу п'ятницю, «той не буде в воді потопати». Уточнення цього переконання є в словах Палажки: постування в п'ятницю врятує від наглої смерті, але не є перепусткою до раю. Прямо до Бога потрапить той, хто «підє в Єрусалим або щороку в Києві в Лаврі паску їстиме, або вмре на самий великдень» (Нечуй-Левицький, т. 3, с. 373). Ці слова прояснюють егоїстичну ціль віри, адже Палажка нахвалює здебільшого те, що вже робить сама, сподіваючись одержати значні посмертні дивіденди.

У вже цитованій студії «Світогляд українського народу. Ескіз української міфології» письменник робить важливе уточнення, що давні українці, втілюючи практичну спрямованість релігії, спиралися здебільшого на свою розвинену фантазію, яка, на його думку, привела до пантеїзму, тобто до переконання, що вся природа обожнена, одухотворена, населена богами та іншими міфічними істотами (під цим терміном зазвичай розуміють філософське учення, що передбачає тотожність Бога і світу, його «розлитість» у природі, однак елементи пантеїзму справді наявні в давніх релігіях багатьох народів). Пантеїзм письменник називає головною причиною того, що українці мали розкішну народну поезію: «Давня українська пантеїстична релігія була причиною, що народна українська поезія розкішно розвивалася». А далі, порівнюючи український пантеїзм з християнством, чітко розставляє ціннісні акценти: «Пантеїстична релігія дає широке місце для народної поезії; вона сповняє весь світ, небо й землю богами, дає життя в фантазії чоловіка мертвій натурі, дає мисль, язик, голос зорям, сонцеві, місяцеві, лісам, квіткам, птицям і звірям, тоді як монотеїзм однімає од усього життя, і дає його тільки Богові та людській душі. Перед єврейським Єговою все мусить дрижати, вмирати од одного його лица; перед ним усе смерть, і в ньому тільки життя, тоді як пантеїстична релігія робила з світу якийсь чарівничий храм, повний життя, повний усякого дива, де все думало і говорило на рівні з чоловіком і богами» (Нечуй-Левицький, 1992, с. 67).

Як бачимо, симпатії Нечуя на боці пантеїзму, який став вираженням бурхливої народ-



ної фантазії, пожвавлював народну творчість, перетворював світ на політеїстичний храм. Ставлення ж до християнського монотеїзму — критичне через концентрацію релігійного почуття на одному об'єкті, що, зрозуміло, притлумлювало фантазію та стихійний пантеїзм. Протиставлення прозоре: релігія як вільна фантазія і релігія як упорядковане уявлення, релігія як простір свободи і релігія як простір централізації і домінування (влади), релігія багатьох і релігія одного, «народна» релігія та «імперська» релігія. На початку студії письменник нагадує, що згубний вплив на релігію давніх українців розпочався ще в часи «дуже раннього християнства у Києві», «дуже ранньої візантійської християнської просвіти». Притлумлена, але не знищена остаточно народна релігійність стала, таким чином, ще одним аргументом проти християнства як опори імперської влади.

Отже, знову релігія проти імперії.

**Висновки.** Концепція людини у творах Нечуя-Левицького містить елементи християнської антропології, зокрема учення про гріхи-пристрасті як осердя людської природи. Перекодувавши зумовленість (пристрасті розпалює не метафізичне, а соціальне зло), письменник застосовує християнську антропологію як аргумент проти імперії. Поширення на українських теренах протестантського руху, передусім баптизму, Нечуй пояснює зростан-

ням священників, які застосовували російську мову як засіб домінування і таким чином обривали комунікацію з вірянами. Це пояснення заперечує позицію офіційних представників православної церкви, які вину перекладали на німців-колоністів і паству. Зображення протестантів у творах письменника свідчить про те, що він розумів раціональну природу баптизму, його релевантність духовним потребам, а також приналежність до проектів просвіти та релігійної свободи. У такий спосіб оцінка письменником протестантського руху стала ще одним аргументом проти імперії. Загалом релігію Нечуй-Левицький трактує як форму магії, тобто як засіб практичного впливу на зовнішній світ. Але в утіленні цієї мети чітко протиставляє давню релігію українців — пантеїзм та християнський монотеїзм. Перший став вираженням народної фантазії, тоді як другий централізував уяву та релігійне почуття, зосереджуючи їх на одному об'єкті. Протистояння давньої української релігії та християнства письменник трактує як один із проявів протистояння між народом та імперією і в такий спосіб конструює третій аргумент проти імперської влади.

Проаналізовані аспекти дають змогу стверджувати, що позиція Нечуя-Левицького у сфері релігії — послідовно антиімперська і становить важливий складник його антиімперської стратегії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола, 2021. 360 с.
2. Баштовий И. Украинство на литературных позахъ з Московщиною. Львів: Друк. Товариства ім. Шевченка, 1891.
3. Бриних М. Шидеври української літератури. Хрестоматія доктора Падлючча. Том перший. Київ: Laugus, 2013. 264 с.
4. Гуцало Є. Іван Нечуй-Левицький. *Літературна Україна*. 1988. 24 листопада.
5. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні / ред. П.К. Вовк. Перевид. з вид. 1925 року (Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка). Київ: Освіта, 1992. 191, [1] с.
6. Драгоманов М. Вибране («...мії задум зложити очерк історії цивілізації на Україні»). Київ: Либідь, 1991. 688 с.
7. Зіньківський Т. Штунда, українська раціоналістична секта. *Писання Трохима Зіньківського*. Книга друга / ред. В. Чайченко. Львів: Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1896. С. 121–264.
8. Лебединцев П. Баптизм или штунда в Киевской губернии. *Киевская старина*. 1885. № 3. С. 490–518.
9. Лебединцев П. Материалы для истории возникновения и распространения штунды на юге России. *Киевская старина*. 1884. № 10. С. 306–320.
10. Нечуй Левицький І. Зібрання творів: у 10 т. Т. 1–10. Київ: Наукова думка, 1965–1968.
11. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології. Київ: АТ «Обереги», 1992. 88 с.
12. Панченко В. Неубієнна література: дослідн. етюди. Київ: Твім інтер, 2007. 436, [2] с.; с. 93.

13. Поліщук В. Антиімперський дискурс у трактатах і листах Івана Нечуя-Левицького (до постановки проблеми). *Вісник Черкаського університету*. Серія: Філологічні науки. 2018. Вип. 1 (1). С. 10–18.
14. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі / авториз. пер. з англ. Я. Стріхи. Київ: Лаурус; Торонто, 2016. 289 с.

## REFERENCES

1. Aheieva, V. (2021). *Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny*. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
2. Bashtovyi, I. (1891). *Ukrainstvo na literaturnykh pozvakh z Moskovshchynoiu*. Lviv: Druk. Tovarystva im. Shevchenka [in Ukrainian].
3. Brynykh, M. (2013). *Shydevry vkrainskoi literatury. Khrestomatiia doktora Padliuchcha*. Vol. 1. Kyiv: Laurus [in Ukrainian].
4. Drahomanov, M. (1991). *Vybrane («...mii zadum zlozhyty ocherk istorii tsyvilizatsii na Ukraini»)*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
5. Hrushevskiy, M. (1992). *Z istorii relihiinoi dumky na Ukraini*. Red. P. K. Vovk, Perevyd. z vyd. 1925 roku (Lviv: 3 drukarni Naukovoho tovarystva im. Shevchenka). Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
6. Hutsalo, Ye. (1988, November 24). Ivan Nechui-Levytskyi. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
7. Lebedintsev, P. (1885). Baptizm ili shtunda v Kievskoi gubernii. *Kievskaya starina*, 3, 490–518 [in Russian].
8. Lebedintsev, P. (1884). Materialy dlya istorii vozniknoveniia i rasprostraneniia shtundy na yuge Rossii. *Kievskaya starina*, 10, 306–320 [in Russian].
9. Nechui Levytskyi, I. (1965–1968). *Zibrannia tvoriv u desiaty tomakh*. Vol. 1–10, Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Nechui-Levytskyi, I. (1992). *Svitohliad ukpainskoho napodu: eskiz ukpainskoi mifolohii*. Kyiv: AT «Oberehy» [in Ukrainian].
11. Panchenko, V. (2007). *Neubiienna literatura: doslidn. etyudy*. Kyiv: Tvim inter [in Ukrainian].
12. Polishchuk, V. (2018). Antyimperskyi dyskurs u traktatakh i lystakh Ivana Nechua-Levytskoho (do postanovky problemy). *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriia : Filolohichni nauky*, 1(1), 10–18 [in Ukrainian].
13. Tarnavskiy, M. (2016). *Nechuvanyi Nechui. Realizm v ukrainskii literaturi*. Kyiv: Laurus; Toronto [in Ukrainian].
14. Zinkivskiy, T. (1896). Shtunda, ukrainska ratsionalistychna sekta. In V. Chaichenko (Ed.). *Pysannia Trokhyma Zinkivskoho*, Vol. 2 (pp. 121–264), Lviv: druk. Naukovoho tovarystva im. Shevchenka [in Ukrainian].

### **Taras Holovan,**

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

ORCID iD 0000-0002-8643-6635

e-mail: golovan\_t@ukr.net

### **RELIGION IN IVAN NECHUY-LEVYTSKY'S ANTI-IMPERIAL STRATEGY**

*The research subject is the role of religion in Ivan Nechuy-Levytsky's anti-imperial practice. Past studies have focused on general issues of the author's discourse against the empire in his novels, essays, and correspondence. However, the religious aspect of his anti-imperial approach remains unexplored.*

*This study aims to uncover Nechuy-Levytsky's use of religion against the Russian Empire in his writings. To achieve this goal, we analyze the concept of human nature in his novels through the lens of Christian anthropology. We also explore the author's explanation of the emergence of Protestantism on Ukrainian territory during the second half of the 19th century, along with his portrayal of Protestants in his literary works. Finally, we present Nechuy-Levytsky's view on the essence of religion. Our primary methods of analysis are analogy and hypothesis.*

*Three main conclusions have been reached. 1. Nechuy utilizes the Christian doctrine of passion as a sin to depict literary characters. He grounds passions not in metaphysical evil but in social ones, a result of the societal structure of the Russian Empire. The redefined idea of passion is a challenge to imperial power. 2. The imperial narrative suggests that German settlers and Ukrainian believers were*

responsible for the spread of Protestantism. On the contrary, Nechuy-Levytsky attributes responsibility to the Orthodox clergy, who exerted dominance by using the Russian language in religious rituals and eventually disconnected from their congregations. The author's portrayal of Protestantism shows an understanding of its rational nature as a religious creed, its potential to satisfy the spiritual needs of its adherents, and its role in promoting enlightenment and religious freedom. Protestantism serves as an additional argument against the empire. 3. According to Nechuy-Levytsky, religion can be viewed as a form of magic. However, he contrasts ancient Ukraine's pantheism and Christianity's monotheism regarding the transmission of this magic. Pantheism relies on imagination to create an imaginative and poetic world, while monotheism fixates on a single object and limits creativity. Nechuy-Levytsky argues that pantheism, as a form of unrestrained religious imagination, is inherently linked to national identity. Conversely, Christian monotheism, which restricts and centralizes imagination, carries inherent imperial connotations. These religions embody the dichotomy between the nation and the empire. Christianity's limitation of pantheistic creativity thus also serves as an anti-imperial position. These concepts may lead to further examination of the role of religion in Ivan Nechuy-Levytsky's literature, his opposition to imperialism, and the anti-imperialistic intentions of Ukrainian literature.

**Key words:** religion, passions, Protestantism, pantheism, Christianity, Ivan Nechuy-Levytsky.

Стаття надійшла до редакції 31.08.2023.  
Прийнято до друку 25.09.2023.

**Галина Матусяк,**

Херсонський державний аграрно-економічний університет (Херсон, Україна)

ORCID iD 0000-0002-7430-8257

e-mail: h.bokshan@gmail.com

## **МІФИ VS РЕАЛЬНІСТЬ У ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «CHUŁY NARRATOR»**

*У своїй художній творчості та есеїстиці О. Токарчук виявляє схильність самотньо переосмислювати реальність крізь призму міфології, інтерпретувати сучасність, послуговуючись оптикою архаїки, використовуючи інструментарій універсальних сюжетів, мотивів і образів. Її збірка «Chuły narrator» засвідчує виразний інтерес письменниці до переоцінки звичних уявлень про дійсність, ламання стереотипних суджень і трансформації традиційної картини світу під впливом міфологічного світобачення. Наявні літературознавчі студії, дотичні до збірки «Chuły narrator», стосуються здебільшого нарративних стратегій з оперттям на поняття «ніжний оповідач», вперше запропоноване польською письменницею в Нобелівській промові. Проте в науковому дискурсі бракує розвідок, присвячених цілісному аналізу збірки О. Токарчук «Chuły narrator», зокрема, її неоміфологічним атрибутам, що визначає актуальність і новизну теми нашого дослідження. Мета статті — виявити міфологічні інтертексти у книзі О. Токарчук «Chuły narrator», а також ідентифікувати неоміфологічні характеристики її есеїстики та специфіку візуалізації міфомислення. Для досягнення мети було використано такі методи: контекстуальний, інтертекстуальний, семіологічний і поетологічний. Аналіз есеїв збірки «Chuły narrator» уможлиблює висновок про філософічність як невід'ємну рису літературної творчості польської письменниці. Авторка незмінно спирається на базові міфологічні уявлення про світобудову, фундаментальні філософські категорії, класичну літературну спадщину й погляди прогресивних мислителів минулого і сьогодення. Одним із улюблених у творчості О. Токарчук є мотив мандрів, який вона інтерпретує з опорою на міфологічну картину світу і власний досвід. Авторка віртуозно оперує архаїчною бінарною опозицією «свій — чужий», окреслюючи еволюцію уявлень про межу, яка є ілюзією, що, з одного боку, продовжує бути причиною катастроф і злочинів велетенських масштабів, а з іншого — позбавляє світ унікальності. Для творчості О. Токарчук властиві численні алузії на твори вербального й візуального мистецтва, інтермедіальний характер ілюстрування та артикуляції її світоглядних позицій. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні доробку О. Токарчук в аспекті інтертекстуальних зв'язків із основними філософськими системами й працями провідних мислителів минулого й сучасності.*

**Ключові слова:** неоміфологізм, бінарні опозиції, універсальні сюжети, міфологічні образи й мотиви, інтертексти.

У своєму об'ємному творчому доробку лауреатка Нобелівської премії з літератури 2018 року О. Токарчук незмінно апелює до універсальних категорій історії людства та філософії. Її передусім цікавлять цінності, що становлять непроминальну етичну й естетичну вартість у будь-яку епоху незалежно від місця. Авторка у своїх книгах виявляє схильність самотньо переосмислювати реальність крізь призму міфології, інтерпретувати сучасність, послуговуючись оптикою минулого, використовуючи інструментарій універсальних сюжетів, мотивів і образів. Її збірка «Chuły narrator» засвідчує виразний інтерес письменниці до переоцінки звичних уявлень про дійсність, ламання

стереотипних суджень і трансформації традиційної картини світу під впливом міфологічного світобачення.

Літературний доробок О. Токарчук віддавна привертає увагу світової наукової спільноти, інспіруючи різноаспектні дослідження її художніх творів та есеїстики. Збірка «Chuły narrator» не є винятком, хоча, з огляду на відсутність перекладу українською мовою, вона стала об'єктом студювання переважно зарубіжних учених. Крім того, варто наголосити, що в наявних публікаціях запропоновано здебільшого фрагментарний огляд книги. Так, наприклад, К. Яжинська торкнулася особливостей нарації у белетристиці О. Токарчук, оперуючи поняттям «ніжний

оповідач», яке польська письменниця використала в Нобелівській промові (Jarzyńska, 2023). На її думку, «ніжний оповідач» — це суб'єкт, який артикулює світ у такий спосіб, який пробуджує в читачеві відповідальність за його стан (Jarzyńska, 2023, с. 12). І.М. Лехман і Т.З. Кжешовський у своїй розвідці аналізують стратегії ефективної нарації як діалогу між автором і читачем. Їхній підхід передбачає використання в оповіді того, що О. Токарчук називає «міфологічні структури», маючи на увазі сукупність фундаментальних цінностей, необхідних для інтерпретації реальності «ніжним оповідачем» (Lehman, Krzeszowski, 2022). Н.А. Міхна досліджує категорію ніжності в нарації як новий етичний і естетичний імператив (Michna, 2023). Дж. Андергіл і А. Глаз у діалозі, основою якого став переклад промови О. Токарчук англійською, намагаються з'ясувати специфіку авторської оповіді, акцентуючи в ній пошук універсальної істини (Underhill, Głaz, 2021). Як бачимо, вищезгадані студії стосуються наративних стратегій з опертям на поняття «ніжний оповідач», вперше запропоноване польською письменницею в Нобелівській промові. Проте в літературознавчому дискурсі бракує розвідок, присвячених цілісному аналізу збірки О. Токарчук «Chwały narrator», що визначає актуальність і новизну теми нашого дослідження.

**Мета статті** — виявити міфологічні інтертексти у книзі О. Токарчук «Chwały narrator», а також ідентифікувати неоміфологічні характеристики її есеїстики та специфіку візуалізації міфомислення.

Для досягнення мети було використано такі методи наукового дослідження: контекстуальний (збірка розглядається у контексті традиційної міфології, а також у культурно-мистецькому контексті минулого і сучасності), інтертекстуальний (здійснюється деконструкція текстів із метою виокремлення й аналізу міфологічних інтертекстів та авторських дискурсів), семіологічний (з'ясовується семантика міфологічних мотивів і образів, міфологем та авторських неоміфів), поетологічний (розглядається міфопоетика есеїв).

Збірка «Chwały narrator» складається з 12 есеїв, кожен із яких є рефлексією сучасності в контексті еволюції суспільства, його ідеалів і цінностей, а також традиційної міфології. Скажімо, есей «Ognozia» оприявнює роздуми О. Токарчук про межі пізнання дійсності, про скінченність шукань і когнітивні пограниччя. Авторка з гіркою розмірковує про те, що давні уявлення про безмежні світи, про безнастанні мандри духу заступила впевненість людини в досяжності найдальших куточків універсуму на фі-

зичному й духовному рівнях. Міфологічного мандрівника з його спрагою до самопізнання витісняє постать сучасника, котрий про все може довідатися за лічені хвилини за допомогою пошукової системи в інтернеті. О. Токарчук вдається до зіставлення архаїчного подорожанина з теперішнім: обидва рушають у мандри, захочені закладеним прагненням руху і змін, бажанням пізнання незвіданого. Міфологічний образ мандрівника і пов'язаний із ним мотив вічного повернення корелюють із нескінченністю пошуків і невичерпністю того, що можна відкрити та освоїти. На противагу йому, сучасний мандрівник рушає в дорогу з думкою про скінченність світу й можливість звідати все в ньому. Як пише авторка, «człowiek chyba po raz pierwszy w swej historii przeżywa tę dojmującą skończoność świata» (Tokarczuk, 2020, с. 8).

Світ, на думку письменниці, стиснувся: він уже не є безмежним, як у давнину, а межі й кордони, набувши видимих обрисів, стали умовними. Чіткість дихотомії «своє — чуже» поступилася дифузним уявленням подібності й однорідності, спричиненим глобалізацією. На малі світу, як зазначає О. Токарчук, не залишилося білих плям, що збуджують уяву людини, таємниць, відкриття яких стає рушійною силою духу. Для переосмислення сучасних відносин людини зі світом письменниця також послуговується бінарною опозицією «хаос — космос», акцентуючи хаотичність непізнаного й упорядкованість відомого. Але в міркуваннях авторки динамічний «хаос» набуває позитивного аранжування, оскільки корелює з потребою діяльності, спрямованої на його структуризацію, тоді як сталий «космос» позбавлений необхідності докладати зусиль.

Поняття межі письменниця осмислює й під іншим кутом зору: воно асоціюється з нестачею, яку треба задовольняти, тоді як безмежність корелює з надлишком, якому треба давати раду. О. Токарчук розмірковує над проблемами гіперспоживання, підкреслюючи потребу ставити особисті межі у взаємодії із суспільством надмірного виробництва: «najbardziej ludzkim i etycznym wyborem w tej nowej sytuacji jest trening w mówieniu: NIE, NIE, NIE» (Tokarczuk, 2020, с. 14). Неоміфологічні тексти письменниці оприсутнюють міфологічні мотиви й образи, за посередництвом яких вона переосмислює новочасну реальність, і міфологема межі є однією з найчастіше уживаних у її творчості. Так, О. Токарчук використовує її для того, щоби проаналізувати трансформації уявлення про відокремленість людини від решти організмів, про її вищість над іншими істотами. Авторка переконує, що межа, яка

відділяє *homo sapiens* від решти видів, є ефемерною, і це стало ще більш очевидним у часи пандемії Covid: «Dziś tamta tradycyjna mistrena konstrukcja człowieka oddzielonego od reszty świata się rozpada» (Tokarczuk, 2020, с. 18).

Мотив туги за втраченим раєм також часто оприявнюється у творах О. Токарчук. Письменниця реактуалізує міф про Золотий вік, підкреслюючи непроминальне повернення до минулого як образу кращого світу у різних сферах суспільного життя. Утім, авторка запевняє, що можливість такого повернення є ілюзорною, оскільки «nie zmieścilibyśmy w przeszłości» (Tokarczuk, 2020, с. 22). Співставлення міфологічної та сучасної моделей світу, до якого нерідко вдається О. Токарчук, завше позначене переконанням у тому, що реальна картина світу є відмінною від минулої і спроби реставрації колишніх уявлень незмінно приречені на поразку.

В есеї «Czwiczenia z obcości» авторка знову апелює до міфологічного сюжету подорожі й мотиву мандрів, інтерпретуючи туристичні виклики сьогодення, пов'язані зі зміною місць і жагою нових вражень. На відміну від міфологічного мандрівника, на шляху якого траплялося чимало випробувань, що робили ціннішим досвід пізнання, сучасний подорожній із легкістю долає величезні відстані за короткий період часу, користуючись усіма можливими вигодами виправи. О. Токарчук повсякчас акцентує наявність паралельної реальності туристичних маршрутів, чітко окреслених у путівниках і рекламних буклетах туристичних агенцій. Скажімо, неподалік престижних курортів із послугою all-inclusive плавають човни з біженцями з країн третього світу.

О. Токарчук наводить приклад подорожі в епоху хіпі, коли мандрівники відчували фізично зміни ландшафтів і якості довколишнього світу, бо здійснювали поступовий рух, що уможлилював максимальне насичення враженнями і повноцінне збагачення чуттєвого досвіду: «Ludzkie ciało miało szanse nadążyć za tą rowolną, stopniową przemianą» (Tokarczuk, 2020, с. 36). І в цьому есеї письменниця використовує бінарну опозицію «свій — чужий», аби переосмислити стосунки людини з місцем. Давнє відчуття «чужості» в нових теренах втрачає виразності й різкості, позаяк мікросвіти універсуму уподібнюються через згадувану глобалізацію, втрачають самотність і автентичність, питомий колорит та ідентичність. Культурна асиміляція позбавляє місце унікальності: дедалі рідше національна кухня вказує на межі регіону, адже майже кожне місто має заклади, що репрезентують кухні різних народів світу. Світ стає «своїм», відбираючи в мандрівника мож-

ливість відчутти динаміку й розмаїття вражень, підмінюючи їх безпечною впізнаваністю.

О. Токарчук із властивою їй вразливістю й делікатністю розглядає етичний аспект подорожі: вона розмірковує над відносною свободою пересування через неможливість перетину кордонів для окремих осіб, що суперечить її системі цінностей. Письменниця ділиться особистим досвідом подорожей, які втратили привабливість для неї через обмеження руху для інших: «Straciłam ochotę do podróży zawstydzona własną wolnością, której zabrakło dla innych» (Tokarczuk, 2020, с. 39). Авторка рефлексує над своїм бажанням мандрувати світом, залучаючи екологічний і психологічний контексти: її обурює кількість продукowanego сміття, викидів авіатранспорту, що уможливило швидке подолання відстаней, бажання хизуватися відвіданими місцями і самостверджуватися в такий спосіб. О. Токарчук натякає, що сучасні мандри втратили свою колишню сутність пізнання світу, перетворившись на калейдоскопічну зміну ландшафтів. Міфологічний мандрівник, для якого кількість подоланих кілометрів була тотожною обсягу набутих сенсів, перебуває в неоконкретній тіні сучасного подорожнього, який колекціонує назви відвіданих локацій, не відчуючи зміни в картині світу.

В есеї «Maski zwierząt» О. Токарчук розмислює над моделлю космосу в християнській міфології, вершиною ієрархії в якій є людина, посилаючись на біблійні тексти. Авторка проводить паралелі з філософськими системами Стародавньої Греції, зокрема етичними міркуваннями Аристотеля, про місце тварин в ієрархії створінь, поглядами Августина Блаженного, Томаса Аквінського та Канта. Письменницю обурює потрактування тварин як нижчих істот, призначення яких — служити «dla dobra wspólnego ludzkości w przeszłości, obecnie i w przyszłości» (Tokarczuk, 2020, с. 45). Їй ближчі переконання Франциса Асизького, який називав звірів братами і сестрами, чи Пітера Сінгера, який ревню обстоював рівність усіх створінь. Письменниця схиляється до філософської позиції Джеремі Бентама, погляди якого становлять основи сучасної етики: подібність людини і тварини полягає в здатності страждати, тоді як відмінності в здатності мислити чи розмовляти видаються їй менш істотними, радше другорядними. О. Токарчук має свої уявлення про бінарну опозицію «свій — чужий», бо зараховує звірів до «своїх», спираючись саме на схожість у спроможності потерпати.

Авторка збірки «Chwały narrator» детально зупиняється на етичних переконаннях П. Сінгера, який доводить потребу в потрактуванні тварин нарівні з людьми. О. Токарчук використовує

у своїх літературних рефлексіях поняття буддійської філософії — «istota czująca», докладно пояснюючи свої симпатії до уявлень про рівність людей і звірів. Їй близька картина світу, яку подає у книзі «The Life of Animals» Джон Кутзее. Головна героїня його твору переймається правами тварин, бо усвідомлює нездатність людей помітити злочини, співучасниками яких стає кожен, хто не спроможний зауважити моральну деградацію, жорстокість, несправедливість і переступи у стосунку до звірів. Вона вважає, що той, хто «raz ujrzał całą groźbę, co ludzie robią zwierzętom, nie pozostanie już nigdy spokojny» (Tokarczuk, 2020, с. 53). Героїня повісті Дж. Кутзее оперує поняттям емпатії — «співчуваючої яви» — як способом змінити довколишню дійсність: «patrzeć na drugiego tak, jakby samemu się nim było, nie ufać pozornej granicy, która oddziela nas od innych, ponieważ jest ona złudzeniem. <...> Nie ma “cudzego cierpienia”. Te iluzoryczne granice oddzielają od siebie nie tylko ludzie, ale także ludzie od zwierząt» (Tokarczuk, 2020, с. 57–58). О. Токарчук знову акцентує дифузний характер межі між «своїм» і «чужим», асиміляцію опозицій як наближення до творення гармонійної світобудови.

Міфологічна опозиція «свій — чужий» також стає предметом дискусії в аналізі письменницею фантастичного роману Мішеля Фейбера «Under the Skin», в якому «istotnie jest podanie w wątpliwość najprostszego, najbardziej atawistycznego podziału na swoich i obcych» (Tokarczuk, 2020, с. 59). О. Токарчук підтримує позицію англійського письменника щодо умовності такого поділу, який часто служить підставою злочинів і використовується як виправдання несправедливості. Автори схиляються до того, що архаїчна бінарна опозиція втрачає свою колишню магічну владу й радикальний характер. Їхні погляди — основа гуманної етики, засадами якої є рівність усіх істот і співчуття до страждань іншого: «Obcy staje się kimś, kogo można pojąć i zrozumieć. Właściwie przestaje być obcym. Nie ma swoich i obcych. Wszyscy jesteśmy swoi, więc każde zło, jakie wyrządzamy innym, wyrządzamy sobie» (Tokarczuk, 2020, с. 60).

В есеї «Niesamowity tygiel braci Quay, londyńskich alchemików filmu» О. Токарчук розмірковує над творчістю братів Квей — британських аніматорів, які послуговуються образом в'язниці, в якій кожен перебуває під пильним наглядом, як метафори людського існування. Персонажі їхніх фільмів часто є в'язнями, які «próbują zrozumieć swoje położenie, badając granicy więzienia» (Tokarczuk, 2020, с. 67). Світ у тому замкненому просторі видається знайомим і передбачуваним, позбавленим свіжості й новизни.

О. Токарчук апелює до оповідання Бруно Шульца «Вулиця крокодилів», аби продемонструвати важливість зміни перспективи бачення для того, щоб зауважити незвичайне в буденному. Письменниця аналізує метафоричні моделі світобудови, що оприсутнюються у фільмах братів Квей, й акцентує неможливість упорядкування знань про космос, нездатність людини пізнати його. Сприймання світу як чогось добре відомого є лише ілюзією, «przebranie w znajome kształty, złudne imitacje» (Tokarczuk, 2020, с. 71). О. Токарчук охоче вдається до метафізичних роздумів про людське життя, запитуючи себе про існування фундаментальної речі, що слугує підставою існування інших речей, без якої вони були б неможливі. Письменниця в такий спосіб шукає axis mundi у власній інтерпретації. Варіантом «світової осі» у фільмах братів Квей часто постає образ болта (szruba) — стрижня, що скріплює нашарування розпоршених уявлень, певних візій, нечітких спроб пізнання того, що є непізнаваним. Саме він видається письменниці таким, що може претендувати на роль axis mundi в її неоміфологічній картині світу.

Таким чином, аналіз есеїв збірки О. Токарчук «Chwały narrator» уможливило висновок про філософічність як невід'ємну рису літературної творчості польської письменниці, яка завше тримає у фокусі уваги глобальні питання й універсальні цінності людського існування. Письменниця у своїх рефлексіях незмінно спирається на базові міфологічні уявлення про світобудову, фундаментальні філософські категорії, класичну літературну спадщину й погляди прогресивних мислителів минулого і сьогодення. Одним із улюблених у творчості О. Токарчук є мотив мандрів, який вона інтерпретує з опорою на міфологічну картину світу й власний досвід. Авторка віртуозно оперує архаїчною бінарною опозицією «свій — чужий», окреслюючи еволюцію уявлень про межу, яка є ілюзією, що, з одного боку, продовжує бути причиною катастроф і злочинів велетенських масштабів, а з іншого — позбавляє світ унікальності. Із властивою їй ретельністю й переконливістю письменниця розмірковує про основи, на яких тримається модель світобудови, що постає з власного бачення і сприймання довколишньої реальності. Творчості О. Токарчук властиві численні алузії на твори вербального й візуального мистецтва, інтермедіальний характер ілюстрування та артикуляції її світоглядних позицій. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні доробку О. Токарчук в аспекті інтертекстуальних зв'язків із основними філософськими системами й працями провідних мислителів минулого й сучасності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Jarzyńska K. Tender Transgressions: Olga Tokarczuk's Exercises in Postsecular Imagination. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2023. <https://doi.org/10.1080/00111619.2023.2196390>
2. Lehman I. M., & Krzeszowski T. P. Writing Differently about Scholarly Issues: Defending our voices and inviting the reader. *Discourses on Culture*. 2022. 18 (1). Pp. 13–20. <https://doi.org/10.2478/doc-2022-0002>
3. Michna N. A. From the Feminist Ethic of Care to Tender Attunement: Olga Tokarczuk's tenderness as a new ethical and aesthetic imperative. *Arts*. 2023. 12 (3). P. 91. <https://doi.org/10.3390/arts12030091>
4. Underhill J. W., & Głaz A. Olga Tokarczuk is in a dialogue between James W. Underhill and Adam Głaz on filtering Olga Tokarczuk's "Tender Worldview" into English during her Nobel lecture. *Między Oryginałem a Przekładem*. 2021. 27 (2). Pp. 145–162. <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/3548>
5. Tokarczuk O. *Czuły narrator*. Krakow: Wydawnictwo literackie, 2020. 300 s.

## REFERENCES

1. Jarzyńska, K. (2023). Tender Transgressions: Olga Tokarczuk's Exercises in Postsecular Imagination. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [in English]. <https://doi.org/10.1080/00111619.2023.2196390>
2. Lehman, I. M., & Krzeszowski, T. P. (2023). Writing Differently about Scholarly Issues: Defending our voices and inviting the reader. *Discourses on Culture*, 18(1), 13–20 [in English]. <https://doi.org/10.2478/doc-2022-0002>
3. Michna, N. A. (2023). From the Feminist Ethic of Care to Tender Attunement: Olga Tokarczuk's tenderness as a new ethical and aesthetic imperative. *Arts*, 12(3), 91 [in English]. <https://doi.org/10.3390/arts12030091>
4. Underhill, J. W., & Głaz, A. (2021). Olga Tokarczuk is IN. A Dialogue between James W. Underhill and Adam Głaz on Filtering Olga Tokarczuk's "Tender Worldview" into English during her Nobel Lecture. *Między Oryginałem a Przekładem*, 27(2), 145–162 [in English]. <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/3548>
5. Tokarczuk, O. (2020). *Czuły narrator*. Krakow: Wydawnictwo literackie [in Polish].

### **Halyna Matusiak,**

Kherson State Agricultural and Economic University (Kherson, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-7430-8257

e-mail: h.bokshan@gmail.com

### **MYTHS VS REALITY IN OLGA TOKARCZUK'S COLLECTION OF ESSAYS "CZUŁY NARRATOR"**

*In her fiction and essays, O. Tokarczuk manifests inclination toward original interpretation of reality within the context of mythology, reflection of the present by means of archaic optics, using instruments of universal plots, motives and characters. Her collection of essays "Chuły narrator" shows the writer's evident interest in reevaluation of common notions about reality, deconstruction of stereotypical judgements and transformation of the traditional world picture under the influence of mythological worldview. The available literature studies, related to the book "Chuły narrator", mainly consider narrative strategies on the basis of the concept "tender narrator", introduced by the Polish writer in her Nobel Prize lecture. However, in the scientific discourse there is a lack of publications, dedicated to thorough analysis of O. Tokarczuk's "Chuły narrator", in particular, its neomythological attributes, that determines topicality and novelty of the theme of our research. The purpose of the study is to find out mythological intertexts in O. Tokarczuk's book "Chuły narrator", and also identify neomythological characteristics of her essays. In order to achieve the purpose, such methods as contextual, intertextual, semiotic and poetological are used. Analysis of the essays in the book "Chuły narrator" allows making a conclusion about philosophical style as an indispensable feature of the Polish writer's literary works. The author always comes up with basic mythological ideas about the Universe, fundamental philosophical categories, classic literature heritage and ideas of progressive thinkers of the past and present. One of O. Tokarczuk's favourite motifs is the journey motif which is interpreted on the basis of mythology and the author's experience. The author virtuously interprets the archaic binary*



opposition "Self — other" outlining the evolution of the idea about borders which are illusions that continue to cause large-scale disasters and crimes and deprive the world of its uniqueness. O. Tokarczuk's works are characterized by numerous allusions to the works of verbal and visual art, intermedial method of articulating her viewpoints. The prospects of further research could be seen in studying O. Tokarczuk's works in terms of intertextual relationships with the major philosophical systems and ideas of the leading thinkers of the present and past.

**Key words:** neomythologism, archaic binary oppositions, universal plots, mythological motives and characters, intertexts.

Стаття надійшла до редакції 06.08.2023.

Прийнято до друку 25.09.2023.

Кубг.edu.ua

**Світлана Маценка,**

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

ORCID iD 0000-0003-1373-2887

e-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

## КЛІМАТИЧНИЙ АПОКАЛІПСИС У РОМАНІ «МАЛЕ» РОМАНА ЕРЛІХА

*Гостроактуальна проблематика сучасного екологічного катастрофізму і кліматичної апокаліптики розглядається в межах новітньої німецькомовної екокритики із зосередженням особливої уваги на феномені «катастрофи без події» (Ева Горн) і зв'язку апокаліпсису та утопії. З цього погляду важливими видаються фікційні зображення екологічних катастроф, які уможливають осмислення викликаних ними надзвичайних станів і спонукають до конфронтації із конкретною реальністю. Метою дослідження є окреслення сучасного екологічно-кризового досвіду, узагальненого на прикладі суспільної дійсності острова Мале в однойменному романі („Malé“, 2020) сучасного німецького письменника Романа Ерліха (Roman Ehrlich). Завдання дослідження: представлення екологічного світогляду сучасного німецького автора Романа Ерліха, виявлення літературної семантики екологічного апокаліпсису, аналіз роману «Мале» як такого, в якому закарбовані екокритичні ідеї. Дослідження ґрунтується на засадах культурологічного літературознавства з використанням ідей екокритики. Новизна дослідження полягає у тому, що твір німецького письменника проаналізовано, використовуючи ідеї екокритики, на цьому прикладі показано як активну роль людини в організації та дезорганізації світу, так і її безсилля перед лицем могутньої природи, перед просторами, які перестають бути життєвими просторами, втрачаючи цю якість, перед силами, які ухиляються від огляду, контролю і використання. Тож метою роману є сучасний світ у стані занепаду, який для німецького письменника втілює одне з найпривабливіших курортних місць планети — Мальдіви. Масовий туризм, забруднення навколишнього середовища, а передусім океану, маніпулювання етичними і моральними нормами, загальне потепління спричинилися до абсолютно видимих і швидких негативних змін, які загрожують існуванню островів. Встановлено, що Роман Ерліх показує наш щоденний світ тільки як симульований стан безпеки. Спостерігаючи наближення катастрофи, острів'яни занурюються в безмежне дозвілля, нудьгу, безбатьківщину. Автор уникає моралізаторського тону. Безпорадність персонажів перед лицем апокаліпсису віддзеркалюється в романі в неможливості формулювання пояснювальної оповідної позиції щодо катастрофи. Автор дотримується ідеї основоположної втрати переконливості оповідей про суспільні здобутки чи виснаження. Підкреслено відчуженою мовою Роман Ерліх інсценує катастрофу, використовуючи мистецькі можливості програвання ситуації. Аналіз роману стимулює роздуми про сучасну екологічну кризу і реакцію на неї сучасної людини, яка, з одного боку, суттєво спричинилася до критичного стану, а з іншого — сама є його безпосереднім втіленням.*

**Ключові слова:** екологічний апокаліпсис, утопія, забруднення навколишнього середовища, масовий туризм, альтернативні концепти, Мальдіви, Роман Ерліх.

Новітню німецьку літературу помітно відзначає гостроактуальна тематика і посилений інтерес до суспільної дійсності. Останню найчастіше осмислюють у формі повсюдних кризових ситуацій, котрі, виходячи за межі жанрів, слугують рушійними моментами їхніх наративів. І у дослідницькій літературі останнім часом такі поняття, як «катастрофізм» і «апокаліпсис» стали неминучими парадигмами літературного письма. В основу зображення катастрофічного закладено критику суспільних негараздів, які зокрема є наслідком поведінки,

котра заперечує екологічні проблеми. Тому метою цього дослідження є окреслення сучасного екологічно-кризового досвіду, узагальненого на прикладі суспільної дійсності острова Мале в однойменному романі Романа Ерліха. До завдань дослідження належать: представлення екологічного світогляду сучасного німецького автора Романа Ерліха, виявлення літературної семантики екологічного апокаліпсису, аналіз роману «Мале» як такого, в якому закарбовані екокритичні ідеї. Об'єктом дослідження слугує феномен кліматичного апокаліпсису, а предме-

том — поетологічні особливості його літературного осмислення.

Тема кліматичного апокаліпсису інтенсивно досліджується у сучасному літературознавстві і культурознавстві. Вивчаються показові історичні приклади, системні питання, обговорюються дебати і дискурси, в яких концепт «катастрофа» відіграє центральну роль. Дослідники розуміють катастрофу як екстремальні інциденти, які однак стаються постійно, винятки, які відбуваються регулярно, події, які видаються природними, проте їхня культурна функція і значимість очевидні (Willer, 2018). Утвердилася думка, що самій природі не властивий катастрофізм, як наслідок культурного осмислення він приписується їй. Із кінця ХХ століття апокаліптичні прогнози, стимульовані науковцями з довілля і поширені у суспільно-політичному дискурсі, заявили про себе у художній літературі по-новому і в нових форматах. «Нові ризики» як налаштування на свої виміри вимагали оповідних інновацій і ревізії відносин між людиною та природою. Це стало предметом осмислення екокритики, яка зайняла панівне місце в науці про літературу. Так само, як обернені позитивно ризики стали розглядати як мотори прогресу, так і кризи довілля й їхні літературні репрезентації стали підставою для методичної переорієнтації. У статті «Апокаліптика і екокритика» Моніка Шмітц-Еманс розмірковує про взаємозв'язок екодискурсу і літературознавства, вказуючи на те, що екокритика передбачає аналіз культуро-специфічної концептуалізації природи і відносин людини з нею, до чого ще додається «інтервенція» у політичні дебати, поєднання «дискурсивного чи текстово-аналітичного і дескриптивного способів дії із політичними діями», залучаючи в гру етичні і політичні категорії, такі як «цінність», «мета» і «користь» (Schmitz-Emans, 2017, с. 87). У зв'язку із екодискурсом, наполягає дослідниця, постає важливе питання щодо політичних вимірів дискурсів знання, «які займаються естетичними утвореннями, такими як літературні тексти», а разом із цим щодо того, чи є сама робота з текстами, які розглядають політичне та етичне, політично й етично релевантною практикою. За Монікою Шмітц-Еманс, екодискурс відкриває нову перспективу на літературні теми. «Літературознавство як фаховий дискурс про тексти з їхніми властивостями естетичних артефактів оцінює дані аналізу, які викристалізувалися в екологічно-тематичних аспектах. Це в багатьох випадках означає, що тексти слід читати не як інсценування певної тези до екодискурсивних питань, а як місця співставлення конфліктних позицій і тлу-

мачних зразків» (Schmitz-Emans, 2017, с. 88). Якраз зображення процесів занепаду, спалення, знищення, спустошення в літературних текстах перебуває під знаком «глибокої двозначності», окреслюються конфліктні моделі, які стосуються інтерпретації зв'язку «людина — світ» в його ядрі. Із цього погляду особливо цікавою видається представлена в романі «Мале» Романа Ерліха апокаліптична картина, яка уможлиблює розмисли над цілою низкою сучасних соціальних і екологічних проблем, а також увиразнює відповідну їм художню форму, покликаючись на реальні факти. Аналіз роману під таким кутом зору є внеском у екокритичні студії нашого часу. Новизна дослідження полягає у тому, що, опираючись на засади екокритики, проаналізовано сучасний німецький роман, на прикладі якого показана як активна роль людини в організації та дезорганізації світу, так і безсилля людини перед лицем могутньої природи, перед просторами, які перестають бути життєвими просторами, втрачаючи цю якість, перед силами, які ухиляються від огляду, контролю і використання.

Покликаючись на науковців, сучасні німецькі письменники поділяють думку про те, що запобігти зміні клімату сьогодні вже неможливо. У випадку всезагальної катастрофи, яка може настати внаслідок кліматичних змін, важко буде, вважає німецька літературознавиця Сольвейг Нітцке, відрізнити її природні причини від тих, котрі зумовлені людиною. Тому дослідниця говорить про реальну «загрозу зсередини», яка дезорганізує існуючий порядок і розповсюджується, як епідемія (Nitzke, 2012, с. 167). Влучним для позначення неминучості такого розвитку подій видається поняття апокаліпсису.

Науковці застерігають, що особливо природні катастрофи сприймаються людьми тільки тоді, коли їхні наслідки вже реальні. Німецька культурознавиця і літературознавиця Ева Горн вважає, що «невипадково катастрофічні сценарії, які сьогодні дискутуються найінтенсивніше, є дерегулюванням комплексних систем» (Horn, 2014, с. 19). Під цим вона розуміє порушення рівноваги всередині екосистеми внаслідок всесвітньої зміни клімату. Проте люди вперто не зауважують знищення довілля, навіть якщо вони володіють загальними знаннями щодо стану природного світу. Тому Ева Горн стверджує, що ми живемо «у сучасності, яку визначають дуже дифузні сценарії майбутнього і загрозлива катастрофа без події» (Horn, 2014, с. 19). Загрозливі природні явища проявляються сьогодні не як окремі випадки, а як складові вже запущеного процесу. Ці по-

вільні зміни, безкінечний ланцюг яких свідчить про масштаби руйнування довкілля, Ева Горн характеризує як «катастрофу без події» (Horn, 2014, с. 19). Важливу роль для усвідомлення наслідків цих процесів відіграють саме фікційні зображення катастроф, інтенсифікуючи роздуми про викликані ними надзвичайні стани і спонукаючи до конфронтації з реальністю.

Як засвідчує сучасна художня кліматична література ("*Climate Fiction*", поширене сьогодні поняття на позначення художніх творів, які активно проблематизують спричинену людьми зміну клімату. Йдеться не тільки про наголошення на жакливому і загрозливому розвитку, але й про мотивацію до роздумів. Кліматична література вбачає своїм важливим завданням бути носієм протесту, спрямованого на невідповідну сьогоднішньому дню кліматичну політику (Cli-Fi, 2018)), в апокаліптичних сценаріях виразно відображено певні владні відносини. А поряд із безпосередньою чи опосередкованою виною людей вони також містять обіцянки відхилити загрозу. «Локалізований, редукований до своєї власної позитивної візії апокаліпсис уможливує тлумачення світу, структурування світового досвіду і водночас забезпечує вказівками щодо дій. Зрештою такий локалізований апокаліпсис у модерні видається підпорядкованим параметрам утопії. Бо утопія все ще залишається метою, її все ще прагнуть реалізувати, саме для цього потрібні апокаліптичні сценарії, щоб розпочати процеси змін, які необхідні для досягнення мети», — вважає німецький теолог Бернд Шіппер (Schipper, 2010, с. 60). Із позиції естетики сприйняття, апокаліптичним імагінаціям занепаду світу надають більшої мотиваційної ваги, аніж образам ідеального суспільства. З огляду на це Сольвейг Нітцке говорить про те, що бодай на риторичному рівні, та апокаліпсис усе ж вказує на альтернативу — утопію, наприклад, життя в гармонії з природою, досягнення якої можливе тільки через риторично започатковану апокаліпсисом зміну поведінки людей. Тож поміж апокаліпсисом і утопією сучасність завжди виглядає загроженою, перебуваючи у постійній конфронтації зі своїм занепадом. До того ж апокаліптична риторика спричиняється до сприйняття сучасності як часу завершення. «Кожна окрема природна катастрофа тим самим стає провісником, який застерігає від близького кінця. Тому природні катастрофи як окремі події (якщо вони взагалі є такими) приховують у собі не тільки руйнівний, але й пророчий апокаліптичний потенціал» (Nitzke, 2012, с. 175). Саме тому вони такі цікаві для художнього осмислення, яке зовсім не обмежується лише міфологізацією

чи зображенням природи як декоративного тла для розказаної історії.

Сучасний світ у стані занепаду осмислює у своєму романі «Мале» („Malé“, 2020) німецький письменник Роман Ерліх (Roman Ehrlich, 1983 р. н.). Автор обирає, як вважають критики, найвідповідніший до реальності ХХІ століття жанр спекулятивної екофікції (вид кліматичної літератури, який пропонує сценарії «що було б, якби», містить елементи фантастики для увиразнення різних конфігурацій відносин між людиною та довкіллям). Роман «Мале» можна розглядати і як новітню дистопію (кліматичну дистопію, яка зображає жакливі наслідки сучасної кліматичної кризи).

Дія роману відбувається в недалекому майбутньому в місті Мале, столиці Мальдів. Рівень моря зростає, воно поступово повертає собі острів, більшість населення якого завчасно покинула його, а після військового перевороту тут розташувалася спільнота відступників, маргіналів, ізгоїв, романтиків. «Окремі особи, які емігрували в нову спільноту, — мовиться в романі, — поводяться солідарно, кожен переселенець і кожна переселенка, безкомпромісні у власному індивідуалізмі, врешті-решт усе ж об'єднуються в груповий образ команди корабля, який сів на мілину, й якому вона попри все залишається вірною. Кожен сам для себе бачить сон про невідоме невикористане місце і тим самим поділяє з іншими ту ж візію про прибуття, дослідження і відкриття, а при цьому також щоденну реальність з очікування і спостереження, опановування читанням феноменів погоди і припливів та відпливів, а також глибокої потреби у докладних розмовах про стан речей і почуття, яке заволоділо внутрішнім світом кожного. Безмежне дозвілля, нудьга і фундаментальна безбатьківщина так наполегливо нав'язують маргіналам, які зупинилися в острівній державі, котра тоне, регулярне вживання алкоголю і розмови, як хіба ще тільки самозадоволення і мистецьке вираження» (Ehrlich, 2020, с. 25). Так описуючи катастрофічний стан справ на острові, автор наголошує на утопічному моменті, візії нової спільноти, яка звільнилася від усталених конвенційних норм. Незважаючи на загальний занепад, острів в романі Романа Ерліха наділений великою притягальною силою.

В інтерв'ю автор пояснює, що відкрив для себе острів, мандруючи світом віртуально. Місто Мале відразу здалося йому наймовірнішим місцем, своєрідним «антираєм», в якому урбанне і бетон повністю перекривають кліше місця для відпочинку. Тож Роман Ерліх вирішив використати це місце для фікційного тек-

сту і населити його вигаданими персонажами. Цілком свідомо автор не відвідав Мальдіви сам, оскільки йому йшлося про проєкції й уявлення, які, за його формулюванням, «омивають місця завжди ззовні» (Im Gespräch, 2020). Напередодні остаточного занепаду Мале в романі фігурує як місце прагнень для численних прихильників пригод і розриву із соціальними конвенціями. Для багатьох тому важливий ескапізм, інші переслідують конкретніші цілі, як-от здібний музикант, який сподівається позбавитися тут нав'язливої мелодії, котра йому особливо надокучає, або зневірений батько, який шукає свою ймовірно загинулу на острові дочку. Ще інші зосереджуються тільки на самих собі, концентруючись на найбільш внутрішньому особистому. Є й такі, котрі не можуть собі дозволити не використати історичний шанс бути свідками занепаду світу зі всіма його хаотичними й анархічними потенціалами, які при цьому вивільняються. Персонажі роману здебільшого зовсім не розчаровані тим, що на острові відбувається занепад. Застереження не сприймаються, заходи, необхідні для запобігання кінцю, недостатні. Проте і вони мають візії, скеровані на майбутні відносини. Майже ніхто на острові не досягне того, чого прагне. Для автора, однак, важливим є те, що в цьому особливому місці персонажі безпосередньо повертаються до того, що вони собі уявляли і чому. «Тоді як у реальних Мальдівах, відпочинковому раю, в ексклюзивних відомчих управліннях усе робиться для того, щоб завуалювати кулісність цього раю й уможливити туристам ілюзію, що їхня присутність не має жодного реального впливу на це місце і його недоторкану красу, персонажі у книзі, для яких більше ніхто не робить цієї роботи, неминуче змушені задумуватися, чому вони тут, чого вони прагнуть, звідки походять їхні бажання і пристрасті, хто є їх ініціатором. Це, можливо, тема, яка проходить через усі мої тексти, бо це мене особливо цікавить», — каже Роман Ерліх (Im Gespräch, 2020). Пишучи в умовах, коли наслідки зміни клімату активно обговорюються в художній літературі, письменник плекає надію своїм романом відкрити новий доступ до реальності, не прив'язуючи його безпосередньо до сучасних дебатів. Тому Мале як літературне місце слугує саме таким простором, який пропонує свободу і можливості, на які і сподіваються персонажі роману. «А як місце дії, можливо, це найпоследовніша метафора писання: метафора даремності, краси, ірраціонального, безпідставної надії, залучення всіх енергій, щоб заселити руїни, тихого споглядання і розуміння власної незначності», — заявляє письменник (Im Gespräch, 2020).

Своє зацікавлення саме островом як місцем дії роману Роман Ерліх пов'язує із тлумаченням Роланом Бартом підводного човна «Наутилус» Жуля Верна. В есе «“Наутилус” і п'ятий корабель» французький мислитель пише, що корабель Жуля Верна є зразком «домашнього вогнища», «далечинь плавання тільки підкреслена його “блаженною обмеженістю”, “повноцінністю його життєвого простору”». «У цьому сенсі Наутилус — це ідеальна печера, насолода закритістю досягає свого пароксизму, коли стає можливим, перебуваючи всередині цієї супердосконалої оболонки, дивитися через велике вікно на невизначений зовнішній світ водяної стихії, усвідомлюючи тим самим на контрасті з ним внутрішній світ» (Barthes, 1982, с. 41). Тож і для Романа Ерліха справжньою тугою є закривання. «Людина хоче бути відрізаною, маючи в одному місці все, щоб бути господарем становища. Багато хто сподівається на це, обираючи острів — і чим меншим він є, тим краще. Я можу вповні погодитися із тим, що людина може прагнути такої втечі. Однак, якщо у певному місці відбувається справжнє зіткнення із самим собою, то я думаю, що знову вихлюпується швидше те, про що йшлося завжди», — міркує автор (Schradler, 2020). Отже, острови належать до особливих літературних топосів. З уявленням про землю, оточену водою, пов'язують чіткі дихотомії: земляне внутрішнє супроти водяного зовнішнього, аномія супроти номосу, закрите супроти відкритого, тверде супроти рідкого, стабільне супроти мобільного, одиничне супроти плюрального, ідилічне супроти апокаліптичного. Острови слугують моделями однозначного, але також амбівалентного, змінного і своєрідного. Як такі, вони сприяють осмисленню альтернатив до сучасності. Острови розглядають як лабораторії прискорених експериментів, результати яких зберігають свою чинність і поза їхніми межами. Потепління, з яким пов'язане підвищення рівня моря, загальне забруднення довкілля, вимирання видів, перенаселення спричиняються до переосмислення уявлення про острови, позаяк ідеться про фактори, які безпосередньо загрожують їхньому майбутньому. Ця небезпека, сформульована в апокаліптичній топіці, має культурно-біо-географічну історію. Як вказує Ева Горн, саме фікційні зображення скрутного майбутнього є «інсценуваннями, які не тільки змальовують, але й також дискутують, як слід ставитися до таких можливих варіантів майбутнього» (Horn, 2014, с. 22). Тим самим це не тільки симптоми майбутнього, яке змінюється не на користь людства, але й агенти формування очікувань на майбутнє, бо вони

безпосередньо втручаються у структурування імагінаційної сфери культури.

На острові Романа Ерліха катастрофа абсолютно очевидна і прогресуюча. «На завершення дня» (Ehrlich, 2020, с. 49) особливо на обличчях небагатьох корінних жителів, «найсумніших фігур цього інсценування», відбита вся історія їхніх втрат. «В їхніх історіях ці острови дійсно видно як такі, що *йдуть на дно*, рай, яким це місце вочевидь було колись» (Ehrlich, 2020, с. 50). На острові немає дітей. «Це суспільство дорослих — наповнене скептиками, незрілими й егоцентричними» (Ehrlich, 2020, с. 51). Море постійно викидає на пляжі мертвих. Вони у такому стані, що їх не можна більше ідентифікувати, але їх і так ніхто не шукає. «Це просто була непізнана мертва особа, яка, можливо, жила тут серед нас і непомітно померла, а тоді ще раз випадково *заглянула до нас*, без власних очей на обличчі» (Ehrlich, 2020, с. 52). Місто Мале прогнило і покритлося цвіллю. Тропічні дощі тривалий час заливають його. «Вже кілька днів вода на вулицях сягає колін» (Ehrlich, 2020, с. 12). Вода темна і масляниста. Вулиці більше не освітлюються. «Всеосяжна інертність, задушна погода, дощ, підточувальні хвилі і повені, які блідий місяць переганяє через острів» (Ehrlich, 2020, с. 13), виснажують імпульси, силу і волю острів'ян. Реальна загроза відчутна з боку океану. Ця загроза сприймається на слух — як розбивання хвиль і на нюх — море проникає кожному в ніс. Індійський океан втілює вічний неспокій, «тепер він зовсім не мирний, рівнинний і лазурний, як на проспектах раніше, а перебуває у постійному русі, дикий, пінистий і бурхливий, похмуро схвильований і повністю заражений відходами людей» (Ehrlich, 2020, с. 19). Кожен подих насичується «солоним присмаком всього органічного, що коли-небудь здихало у цій солоній воді, а потім повільно розчинилося в ній. Просочений рибним жиром різкий смак проникає через дихальні шляхи з носа у глотку, наповнює ротову порожнину і покриває язик маслянистою плівкою» (Ehrlich, 2020, с. 19). Такі фізичні відчуття катастрофи оприявнюють її безпосередню наявність. «Море сьогодні має щось незадоволено кліктивне, наче розладнаний шлунок, <...> якому заподіяно надто мало правильного чи надто багато хибного» (Ehrlich, 2020, с. 164). Море провадить постійну руйнівну роботу. У багатьох місцях на прибережних смугах воно вже здолало укріплення. «Мілка вода на вулицях, яка від останніх дощів повністю ще ні разу не стікала, пронизана брижами. На жодному першому поверсі в місті більше ніхто не живе і не використовує під виробничі приміщення» (Ehrlich, 2020, с. 20). Просто в Мале голосно минає час. «Море і його

невтомна винищувальна робота — це справжні відповідники минулості часу. Вже давно в цьому місті нічого іншого не відбувалося. Здається, що люди забули, що колись вони мали майбутнє» (Ehrlich, 2020, с. 20–21). На острові є свій паромник, який транспортує на віддалені атоли зв'язані відходи і трупи, нагромаджуючи їх у басейнах покинутих готелів. Тож відповідальними за катастрофу, з одного боку, є природні сили, а з іншого — ідеться про колосальне забруднення води, про пластикові пляшки і консервні банки, які дрейфують вулицями. Вочевидь, тут можна говорити, за Сольвейг Нітцке, про «загрозу зсередини», оскільки причини занепаду стосуються і природи, і людської діяльності.

Екологічна катастрофа зображена як процес («Становище катастрофічне. Ця велика і, можливо, остання катастрофа не єдина апокаліптична подія, а повільний поступальний наслідок» (Ehrlich, 2020, с. 114)). Цей процес демонструє швидке просування руйнування і поступове відвойовування островів тваринами і рослинами. «Затяжний дощ вимиває землю з діжок садів корисних рослин на дахові тераси, у щілинах і тріщинах стін і у покрівельному толі ростуть мох і лишайник, які щипають і поїдають домашні свині, залишені без догляду. Море вгризається і працює над фундаментом міста, асфальтом вулиць, бетоном укріплень берегів, будівлями і мертвими кам'яними коралами на рифі острова. Повільні грози, які закривають небо без жодної прогалини в усіх напрямках, часто тижнями висять над атолами, над усім Індійським океаном, над цілим світом, як тоді здається, вдень блискавки світло-сіро спалахують у мерехтінні смуги дощу, вночі електричні розряди, як розгалужені пальці, мандрують кілометрами вздовж фіолетових повітряних мас. Шум дощу у шумі морського прибою, стале в ритмічному прибутті, спантеличує відчуття часу і простору» (Ehrlich, 2020, с. 202). У болотистій флорі, яка з'явилася в результаті постійних затоплень, швидко розмножуються популяції комарів, мошок, мокреців, які, утворюючи чорні мерехтливі хмари, вирушають вулицями міста в пошуках поживи.

Загроза кінця не викликає акціонізму. Роман Ерліх змальовує екзистенційну загубленість. «Пристрасне бажання прийняти таблетку для тамування болю, відразу до самої себе й екзистенційна нудьга. Важкі вагання. Я так довго вагалася, що тепер я зовсім у розпачі. Тож я зневірилась, як розпоршують себе на дрібниці чи збиваються з дороги», — каже про себе літературознавиця Френсіс Форд (Ehrlich, 2020, с. 78). Ельмар Баух, розпачливий батько загиблої на острові акторки, вдивляється у блакитну лі-

нію горизонту і плекає думку зануритися у це море, щоб подивитися, чи прийме воно його і чи знайдеться в ньому інша впевненість, аніж на цьому шматкові суші, який тоне (Ehrlich, 2020, с. 167). Ситуація кінця в романі підкреслено інсценована. Це уможливорює проектування на неї різних ідей. Режисерка знімальної групи документального фільму-есе наполягає на тому, що такий фільм мав би захопити глядачів магією занепаду, «до якої ми зовсім не звикли в наших джентрифікованих метрополіях, рееротизацією урбанного простору, пригадуються при цьому схожі місця з минулого: східний блок і розділене місто Берлін, Rustbelt нульових років, Гавана за Фіделя Кастро, Венеція після великих повеней, Чорнобиль, Гіросіма, Пйонгчанг, Науру, Лагос, який пережив колапс, власне, треба робити цілу серію, а не один фільм» (Ehrlich, 2020, с. 158). В умовах інсценування катастрофи на острові Мале кожен може зайнятися реалізацією найближчої йому ідеї. Так, голландка Геді Пек збирає пластик, щоб утилізувати амбіційний проект здобування землі за зразком плавучого острова зі сміття Joysxee Island британця Ріхарда Сови, який спорудив його всупереч численним смерчам і спорядив у самозбережувальній і самозабезпечувальній незалежності. Геді Пек теж створила плавучий масив суші із зв'язаних пластикових відходів, дерев'яних піддонів, мангрових чагарників і коралового кальцію, проте її перший витвір безслідно зник. «Нам потрібна нова земля і нам треба переосмислити те, що ми під цим розуміємо, радикально переосмислити. Я хочу мати рухливу землю, — заявляє Геді Пек, — врешті, я теж рухлива людина» (Ehrlich, 2020, с. 69). Острів як місце, де відбувається екологічна катастрофа, вона сприймає як «прогалину в цілому», як «двері, які закриваються, проте можна ще пройти і потрапити на інший бік, не втрапивши свого життя» (Ehrlich, 2020, с. 75). Те майбутнє, яке вона собі уявляє, Геді Пек намагається репрезентувати, збираючи пластик і організовуючи навколо себе однодумців. Вона з відразу спостерігає за тим, як руйнуються бари на пляжах і елітні готелі. «Туризм, який роками практикували на Мальдівах, для Пек максимально огидний, він заміщає знищення красивого на світі ігноруванням, дрібнодухою обмеженістю людей, які послуговуються привілеєм подорожування, не бажаючи при цьому набути досвіду чужого. Інфраструктура, яку створили для цих позірно мандруючих туристів, була спрямована на задоволення очікувань гостей на райському острові в Індійському океані» (Ehrlich, 2020, с. 178). Цей рай натомість був тільки кулісою, видимістю ультимативної

домашності, коли не треба було працювати, не було відповідальності, усвідомлення жодної політичної чи соціальної реальності. Той факт, що все це тепер тонуло у «вічно байдужому елементі моря», засвідчував, що ілюзію не можна втримати довго. «Тільки тоді, коли обман повністю буде переборено, чуже, загрозливий елемент будуть враховувати, а нові остров'яни стануть готові відкритися незвіданому, тільки тоді межі можливого будуть розширені», — заявляє протагоністка роману (Ehrlich, 2020, с. 179).

Отже, Роман Ерліх яскраво зображає процес екологічної катастрофи: спека, затяжні дощі, зливи, а з другого боку, — забруднення океану пластиковими відходами, поява морських чудовиськ, збільшення популяції шкідливих комах. Острів, який донедавна був раєм відпочинку, заростає мохом, руйнується, перетворюється на склад сміття і мертвих тіл. Апокаліптична атмосфера загальна і всеосяжна. Вивершує цей образ перевізник мертвих тіл і сміття як порогова фігура, що пов'язує цей світ із потойбіччям. Острів слугує проекційною площиною для утопістів, спраглих пригод і маргіналів, місцем, в якому випробовуються нові форми солідарності, а водночас зникають люди. Автор схоплює комплексний настрій часу і переплітає історії навколо бажань і поразок своїх фігур до відображення суперечностей, які визначають життя людей у XXI столітті. Персонажі романтизують занепад, що виявляється в низці алегоричних образів, як, наприклад, блакитна квітка, яка асоціюється з романтичною тугою, чи утаємничений місяць, чи фатальні наркотики під назвою Луна. Вони — виразна складова загальної апокаліптичної картини. Як такі, персонажі є і рушіями, і носіями занепаду. Риторика апокаліпсису в цьому інсценуванні полягає у тому, що людям у такий спосіб уможливлено повернутися до первісного, щоб була надія на відлік нового. «У вас є свобода бути тут, пане Баух, не знищуючи своєю присутністю місце, яке Ви обрали. Це чудово і це великий шанс. Ви можете залишатися тут і навчитися, що рай насправді завжди був занепадом» (Ehrlich, 2020, с. 36), — каже один із персонажів роману.

Із надзвичайно близької дистанції Роман Ерліх показує наш щоденний світ як симульований стан безпеки, своєрідну сітку над безоднею, що зіяє. Письменник не прагне, щоб його фігури були впізнавані, він уникає моралізаторського тону. Безпорадність персонажів перед лицем апокаліпсису віддзеркалюється в романі у неможливості формулювання пояснювальної оповідної позиції щодо катастрофи. Автор дотримується ідеї основоположної втрати переконливості оповідей про суспільні

здобутки чи виснаження. Підкреслено відчуженою мовою Роман Ерліх інсценує катастрофу, використовуючи мистецькі можливості програвання ситуації. Як у вірші німецької поетки Данієли Данц із збірки «Дика природа» (2020):

*Дика природа ходи у наш дім  
розбий вікна ходи  
зі своїм корінням і черв'яками*

*заглуши наші бажання  
системи сортування сміття протези  
і платіжні зобов'язання  
кинь на нас своє шелестливе листя  
і свої спори кинь так щоб ми  
зеленими стали зеленими і уважними  
зеленими і відчутними  
зеленими і замінними*

(Danz, 2020, с. 8).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barthes R. Nautilus und Trunkenes Schiff. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 39–42.
2. Cli-Fi. A Companion / ed. by Axel Goodbody & Adeline Johns-Putra. Oxford: Peter Lang, 2018. 236 S.
3. Danz D. *Wildniß. Gedichte*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020. 86 S.
4. Ehrlich R. *Malé*. Roman. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2020. 286 S.
5. Horn E. *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2014. 480 S.
6. Im Gespräch mit Roman Ehrlich, 2020. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/interviews/im-gespraech-mit-roman-ehrich>
7. Nitzke S. Apokalypse von Innen. Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzlings „Der Schwarm“ und Dietmar Daths „Die Abschaffung der Arten“. *Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen*. Hrsg. von Solvejg Nitzke und Mark Schmitt. Essen: Christian A. Bachmann, 2012. S. 167–188.
8. Schipper B. U. Zwischen apokalyptischen Ängsten und chilliastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Utopien. *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Hrsg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Fink, 2010. S. 47–61. [https://doi.org/10.30965/9783846750599\\_005](https://doi.org/10.30965/9783846750599_005)
9. Schmitz-Emans M. Apokalyptik und Ökokritik. Fallstudien. Zerstörte Lebenswelten im Spiegel der jüngeren Literatur // Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015 / Hrsg. von Corina Carduff, Ulrike Vedder. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017. S. 83–94. [https://doi.org/10.30965/9783846759189\\_009](https://doi.org/10.30965/9783846759189_009)
10. Schrader C. „Malé“ — Im freien Verfall, 2020. URL: <https://kulturnews.de/roman-ehrich-male-interview>
11. Willer S. Katastrophen: Natur — Kultur — Geschichte. Ein Forschungsbericht. *H-Soz-Kult*, 13.09.2018. URL: [www.hsozkult.de/literaturereview/id/fdl-136863](http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/fdl-136863)

#### REFERENCES

1. Barthes, R. (1982). Nautilus und Trunkenes Schiff. In *Mythen des Alltags* (S. 39–42). Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
2. Goodbody, A., & Johns-Putra, A. (Eds.). (2018). *Cli-Fi. A Companion*. Oxford: Peter Lang [in English].
3. Danz, D. (2020). *Wildniß. Gedichte*. Göttingen: Wallstein Verlag [in German].
4. Ehrlich, R. (2020). *Malé*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag [in German].
5. Horn, E. (2014). *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag [in German].
6. *Im Gespräch mit Roman Ehrlich*, 2020. [in German]. <https://www.fischerverlage.de/magazin/interviews/im-gespraech-mit-roman-ehrich>
7. Nitzke, S. (2012). Apokalypse von Innen. Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzlings „Der Schwarm“ und Dietmar Daths „Die Abschaffung der Arten“. In *Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen* (S. 167–188). Hrsg. von Solvejg Nitzke und Mark Schmitt. Essen: Christian A. Bachmann [in German].
8. Schipper, B. U. (2010). Zwischen apokalyptischen Ängsten und chilliastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Utopien. In *Utopie und Apokalypse in der Moderne* (S. 47–61). Hrsg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Fink [in German]. [https://doi.org/10.30965/9783846750599\\_005](https://doi.org/10.30965/9783846750599_005)



9. Schmitz-Emans, M. (2017). Apokalyptik und Ökokritik. Fallstudien. Zerstörte Lebenswelten im Spiegel der jüngeren Literatur. *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015* (S. 83–94), Hrsg. von Corina Carduff, Ulrike Vedder. Paderborn: Wilhelm Fink [in German].  
[https://doi.org/10.30965/9783846759189\\_009](https://doi.org/10.30965/9783846759189_009)
10. Schrader, C. (2020). „Malé“ — *Im freien Verfall*. [in German].  
<https://kulturnews.de/roman-ehrlich-male-interview/>
11. Willer, S. (2018, September 13). Katastrophen: Natur — Kultur — Geschichte. Ein Forschungsbericht. *H-Soz-Kult* [in German].  
[www.hsozkult.de/literaturereview/id/fdl-136863](http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/fdl-136863)

**Svitlana Macenka,**

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0003-1373-2887

e-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

**CLIMATIC APOCALYPSE IN ROMAN EHRlich'S NOVEL "MALÉ"**

*The highly relevant topic of current environmental disasters and the climatic apocalypse is considered within modern German-language ecocriticism with a particular focus on the phenomenon of "catastrophe without event" (Eva Horn) and the connection between apocalypse and utopia. In this respect, fictional depictions of environmental disasters appear important, enabling the rethinking of emergencies caused by said disasters and provoking a confrontation with specific reality. The objective of the study is to outline contemporary environmental crisis experience summarized on the example of shared reality of Malé in the eponymous novel of 2020 by the contemporary German novelist Roman Ehrlich. The study aims to fulfill the following tasks: representation of the ecological world view of a contemporary German author Roman Ehrlich; identification of the literary semantics of ecological apocalypse; analysis of Malé as a novel with enshrined ecocritical ideas. The research is based on the principles of culturological literary studies combined with ecocriticism. The novelty of research lies in the use of ecocriticism principles in the analysis of the novel by the German writer to demonstrate the active role of human beings in organization and disorganization of the world as well as the helplessness in the face of mighty nature, the vast spaces which stop being living spaces, losing this quality to forces which evade monitoring, control and use. Thus, the topic of the novel is the contemporary world in decline which, for the German writer, is embodied in one of the most attractive resorts on the planet — the Maldives. Mass tourism, environmental pollution (of the ocean in particular), manipulation of ethical and moral norms, and global warming have resulted in exact and rapid negative changes that threaten the islands' existence. It has been established that Roman Ehrlich shows our daily life as a simulated state of security. While witnessing the looming disaster, islanders get immersed in limitless free entertainment, boredom and fundamental statelessness. The author avoids patronizing notes. The characters' helplessness in the face of the apocalypse is reflected in the novel via the inability to formulate an explanatory narrative position regarding the catastrophe. The author follows the idea of essential loss of convincing narrative on social achievements or losses. Roman Ehrlich employs distinctly distant language when describing the disaster and uses artistic potential to play it out. Analysis of the novel stimulates conversation about the modern ecological crisis and the response of modern people to it, who, on the one hand, contributed significantly to the current critical state and, on the other hand, are its direct embodiment.*

**Key words:** ecological apocalypse, utopia, environmental pollution, mass tourism, alternative concepts, the Maldives, Roman Ehrlich.

Стаття надійшла до редакції 13.05.2023.

Прийнято до друку 15.09.2023.

**Іван Немченко,**

Херсонський державний університет (Херсон, Україна)

ORCID iD 0000-0003-3041-1313

e-mail: nemchenko1958@ukr.net

## АНТИКОЛОНІАЛЬНИЙ ПАФОС ПРОЗИ МИКОЛИ ЛАЗОРЬСЬКОГО

*Література української діаспори є надзвичайно багатим і різноманітним явищем, яке потребує об'єктивного, систематичного і цілісного осмислення. Метою нашої статті є простеження антиколоніального пафосу в епічному доробку самобутнього українського письменника з Австралії Миколи Лазорського, чия творчість є помітною на тлі вітчизняного та світового літературно-мистецького процесу ХХ століття і заслуговує на пильну увагу з боку науковців. Дослідження засноване на загальнонауковій методиці аналізу, синтезу, спостереження, добору та систематизації матеріалу. У статті застосовано елементи таких методів: культурно-історичного (допомагає висвітлити особливості відтворення М. Лазорським рис українського національного характеру на тлі антиколоніальної боротьби з різних історичних епох), герменевтичного (пропонує вільну і відкриту інтерпретацію текстів, залишаючи перспективу для нових тлумачень), естетичного (забезпечує розгляд доробку митця як літературно-мистецького феномену), інтертекстуального (звертається увага на зв'язки між текстами письменника та вітчизняною й зарубіжною літературною, фольклорною традицією). На матеріалі досліджених текстів з'ясовано, що М. Лазорський відзначався тонким проникненням у минулі історичні епохи, виявляв глибокий інтерес до життєвих доль визначних і маловідомих діячів, які були пов'язані з багатовіковою антиколоніальною боротьбою українців, слугували зразками для наслідування в царині національного спротиву, збереження своєї етнічної ідентичності та державницьких традицій. Проза М. Лазорського доповнює й розширює уявлення про вітчизняну й світову літературу антиколоніального звучання. Протягом десятиліть митець розробляв у своєму доробку проблематику, пов'язану з багатовіковими прагненнями наших предків захистити своє право на існування як окремого народу, вистояти в боротьбі з агресивними сусідами. Письменник не обмежується показом історичної долі свого рідного краю, а й відтворює сторінки антиколоніальної боротьби інших народів. Росія в доробку митця стає символом найогидніших і найжорстокіших форм колоніалізму. Антиколоніальна історична проза М. Лазорського звучить актуально і в наші дні, коли московська орда намагається знову поглинути український материк, щоб іти далі й завойовувати інші європейські країни. Перейняті антиколоніальним пафосом твори митця звучать як суворий вирок на адресу останніх імперських сил на планеті. У перспективі доцільно було б співставити окремі твори М. Лазорського з текстами сучасних авторів, які репрезентують антиколоніальний дискурс у письменстві України та зарубіжжя перших десятиріч ХХІ століття.*

**Ключові слова:** антиколоніальний дискурс, українська еміграційна література, історична проза, мотив, образ, символ.

Життєвий і творчий шлях Миколи Лазорського (Миколи Панасовича Коркішка, 1890–1970), як і багатьох інших українських письменників діаспори, розпочався на батьківщині, а завершився далеко від неї. Митець належить до знакових літературних постатей на тлі української громади в Австралії, що склалася у другій половині ХХ століття. Досить згадати діяльність О. Барчинського, П. Вакулєнка, Г. Вишневого, Є. Гарана, П. Гріна, Н. Грушецького, Б. Коваленко, З. Когут, М. Михайлів, В. Онуфрієнка, М. Підріза, Б. Подолянка, С. Радіона, К. Рошко, Б. Сібо, В. Сокола, Л. Ткач-Богуславець, К. Фольц,

Г. Чернобицької (Лідії Далекої), Д. Чуба (Нитченка) та ін. Але постать М. Лазорського особливо виділяється серед усього цього строкатого літературно-мистецького загалу багаторічною й послідовною творчою роботою в царині насамперед історичної прози — роману, оповідання, новели, нарису, етюду. Творчість письменника досліджували М. Богданова, О. Гаврильченко, А. Коваленко, І. Лисенко, С. Лушій, О. Мишанич, І. Набитович, Т. Олещенко, П. Ротач, Л. Скорина, Д. Чуб (Нитченко), Л. Яшина та ін.

Антиколоніальний пафос пронизує десятки творів митця, присвячених як прадавнім

епохам (у нарисі «Одна — проти хмари легіонерів» ідеться про опір корінного населення Туманного Альбіону під орудою відважної королеви Бодісси загарбницькій політиці Римської імперії), так і новітнім часам (в оповіданні «Океан» засуджується сталінський СРСР як тюрма для колонізованих народів). Лейтмотив доробку М. Лазорського — це багатвікове московщення України, то прихована, то відверта колонізація колись вільного й державного народу з метою цілковитої його асиміляції або й фізичного винищення. Антиколоніальний дискурс у вітчизняній літературі ХХ століття простежується в працях В. Агеевої, В. Будного, О. Вешелені, О. Гнатюк, Т. Гундорової, Л. Зелінської, В. Зотової, П. Іванишина, М. Ільницького, В. Колодій, О. Коломієць, С. Павличко, М. Павлишина, М. Рябчука, М. Шкандрія, О. Юрчук та ін. Матеріалом для дослідження в них стали твори В. Винниченка, О. Гончара, О. Забужко, Р. Іваничука, О. Ільченка, Л. Костенко, О. Мак, М. Матіос, В. Стуса, П. Тичини, М. Хвильового, В. Шевчука та інших авторів. Метою нашої статті є висвітлення антиколоніальної спрямованості історичної прози Миколи Лазорського.

Колонізація, як відомо, це «1. Захоплення якої-небудь країни чи області й насильницьке перетворення її на колонію <...> 2. Заселення вільних територій» (Словник української мови: в 11 томах, 1973, с. 230–231). Для московського світу, який найбільше дався взнаки українцям і досі продовжує свою убивчу місію, колонізація споконвіку сприймалась як виправдане розширення свого національного ареалу та державних кордонів за рахунок інших народів і країн. І це розширення хоча б і до маніакальних масштабів іменувалось усього лиш освоєнням нових земель московськими першопрохідцями з цивілізаторською, добродійно-просвітницькою метою. А те, що при цьому не тільки торгові люди, а й жорстокі вояки-завойовники вогнем і мечем брутально й хижо розширювали московський світ, підносилося до рівня чеснот і подвижництва.

Як відзначає дослідниця О. Юрчук, «антиколоніальний дискурс, попри націленість на опір імперському дискурсові й на розвиток та відновлення національної культури, продовжує залишатися в імперській системі координат. Українському антиколониалізму іманентні міфологізація національного через міфологізацію часу та призначення української нації, її інтелігенції (ідея месіанства). Акцентуація на минулому веде до уникання активності в сучасному, що вказує на закріплену орієнтацію на проґраш, за яким цінність боротьби мотивується

ідеєю майбутнього “золотого віку”» (Юрчук, 2012, с. 130).

Викриттям облудних «цивілізаторських» проектів московських правителів різних епох виділяється на тлі української еміграційної літератури творчість М. Лазорського. Це насамперед новелістичні тексти з посмертної збірки «Світлотіні» (1973). У переважній більшості творів книжки репрезентовані споконвічні вияви московської агресивності щодо інших народів, нестримної жаги до їх поневолення та розширення меж російського світу. І що можна протиставити цій лавині мізантропії та великодержавного шовінізму? Автор переконаний, що це мають бути спілки цивілізованих народів, що стануть на заваді московським варварам. Так, в оповіданні «Північний метеор» М. Лазорський перегортає сторінки діяльності шведського короля Карла XII, його спроби при підтримці української сторони приборкати завойовницькі апетити царя Петра I. «Лицар-король і невідступна тінь лицаря Мазепи пліч-о-пліч безнастанно в авангарді живої України. Вони остерігають весь вільний світ від страшної небезпеки з Москви... і тільки з Москви!» (Лазорський, 1973, с. 140). Автор звертає увагу на деталі Прутської кампанії 1711 року за участю Карла XII та Пилипа Орлика, коли військо Петра I ледве не капітулювало перед шведсько-українсько-турецько-татарською воєнною потугою, і тільки підкуп росіянами представників турецького штабу врятував їх від цілковитого розгрому. Згідно з Прутським трактатом, який змушена була підписати Московія, вона мала вивести з колонізованої України всі свої війська, а відтак не заважати відродженню державності й обрання гетьманом П. Орлика як продовжувача справи І. Мазепи. Але росіяни, як і завжди, не дотрималися зобов'язань, оскільки не збирались випустити з рук те, що вже загарбали.

У нарисі «Збирачі чужого» автор характеризує численні колонізаторські походи росіян проти близьких і далеких народів, зокрема Кавказу й Персії, Манчжурії й Монголії, Кореї та Японії. І хоча не раз доводилося загарбникам забиратися геть, як-от із корейських чи японських теренів, «але все ж російські імператори завжди в кожному куточку чужих країв намацували уразливе місце, де б можна було забити “руський клин” і вдертися в чужі землі, не виключаючи й Європи» (Лазорський, 1973, с. 16). Нарис «Кремль у старовину» окреслює колонізаторську політику московського царя Івана Грозного — провальні походи на захід, проти балтійських народів, та успішніші — на схід (на Казанське, Сибірське, Астраханське ханства).

Автор приділяє увагу й українському елементові в долі маніакального правителя. Традиційно в новелістиці письменника російські можновладці показані жорстокими й деспотичними. І це стосується не тільки таких тиранів, як Петро I чи Катерина II («А вже літ як триста»), а й, скажімо, Єлизавети, що могла поєднувати добродушність із звірячістю («Ласкава імператриця»).

Про вільнодумство та бунтарські настрої в колі українства XIX століття автор веде мову в нарисах «Декабристи в Україні», «Вогнем і багнетом» та ін. Нарис «Вогнем і багнетом» деталізує особливо жорстоку колонізаторську політику Московії щодо поляків та українців: «Ніяка нація не перетерпіла стільки, як Польща з Україною, обидві разом. Від Кракова й до Полтави та й далі геть у Слобожанщину з примкнутими багнетами маршували московські солдати, сіючи смерть й обертаючи на купи руїн квітучі міста, села та слободи» (Лазорський, 1973, с. 23). Українців чекала розплата за повстання південного крила декабристського руху, за Кирило-Мефодієвське товариство, за будь-який вияв національного духу. «Петербург пляново і послідовно вів нещадний наступ на все національно-культурне життя українського народу. В аналах нашого краю багато записано трагічних сторінок нищення ворогом-москвиним наших культурних надбань, наших історичних вартостей. Царат звернув особливу увагу на українську еліту, яку вважав, цілком слушно, самим небезпечним ворогом російської держави» (Лазорський, 1973, с. 29).

У нарисі «Пантеон України» М. Лазорський описує колонізацію Сибіру московським завоювальником Єрмаком та простежує, як утверджувався лихий статус цього краю як велетенської арештантської зони, куди було спроваджено на каторжні роботи, заслання, загибель міради визначних українських громадсько-політичних і культурних діячів. Відтак чужинський Сибір постає як своєрідний Пантеон України. Досить моторошно звучать пророчі слова автора, який ніби зазирає в сьогоднішнє, коли московські агресори з окупованих територій України масово вивозять люд на безкрайні простори «темного царства»: «...Тисячами маршують на той несходимий Сибір ще й у наші дні, маршували вчора, маршують сьогодні й будуть маршувати без кінця й краю в наступні дні» (Лазорський, 1973, с. 212). Проте через примхи долі до Сибіру часом потрапляли й самі московські колонізатори й нищителі України. В оповіданні «Батуринський кат» ідеться про долю О. Меншикова, який по-звірячому розправився з мазепинською столицею та її мешканцями. Та,

певно, дійшли до Бога прокляття українського народу на адресу цього нелюда, і внаслідок двірцевих інтриг його самого було мордовано й відправлено з усією родиною до Сибіру, де він невдовзі й помер. Ефектним є в творі епізод зустрічі Меншикова та членів його сім'ї з засланим туди ж українцем Чечелем, який додає й від себе зливу прокльонів: «...Сидіти в одній хаті з катами мого народу не хочу, краще вмерти на сибірському морозі, як бути з падлом московським в одній хаті! Будь ти трижди проклятий, батуринський кате... прокляті й діти твої з усіма нащадками! Не буде вам щастя, не буде прощення ні в Сибірі, ні на тім світі... По вік віку...» (Лазорський, 1973, с. 320).

У нарисі «Котильйон і полонез» ідеться про три поділи Польщі, внаслідок чого вона перетворилась на російську колонію. І в цьому немало прислужився генералісимус О. Суворов, який, увійшовши до Варшави, на три дні «віддав місто на поталу диким ордам свого вже розпаношеного війська. Ті озброєні й пожадливі солдати скористалися з дозволу як слід: вони грабували, вбивали, палили й гвалтували по всіх закутках великого міста, не обминули жодної вулиці» (Лазорський, 1973, с. 47). Оповідання «Гетьман без булави» подає портрет ще одного з московських колонізаторів, але вже України — князя Г. Потьомкіна, вписаного до козацького реєстру як Грицько Нечеса.

У новелістиці М. Лазорського оспівуються борці проти колоніального гніту — від Мазепиного сподвижника К. Гордієнка («Побиванка») та П. Калнишевського як символу загибелі Гетьманщини («Останній кошовий») до типових рядових запорожців, носіїв невмирущих лицарських чеснот («Січовик та яничар», «Січовики під Віднем») тощо. Ці персонажі ввібрали кращі риси українського національного характеру: чесність і справедливість, високу свідомість, відчуття свого патріотичного обов'язку. Герої його оповідань, як-от родич Григора Орлика Пилип Штейнфліт із твору «Мариво», який потрапляє в Україну й молиться на козацькій могилі під Полтавою, щиро й твердо переконані, як і сам автор, що не дожив до проголошення української незалежності два десятки літ: «... Не нам, не нам... новим поколінням, в нові щасливіші дні доведеться стати до вирішального бою з віковичним тираном! Нове покоління мусить вибороти Волю, зламати кайдани з нашого народу... для щасливого життя у відродженій Україні на віки вічні!» (Лазорський, 1973, с. 43).

Оповідання «Палац серед степу», що презентує трагічну історію українського князя С. Зборовського, котрого було обезглавлено в Кракові 1584 року через різні інтриги при ко-

ролівському дворі Речі Посполитої, водночас нагадує й про загрози для українців із північного сходу. Символічний образ вершника на червоному коні, що є носієм голоду і смерті, вривається в буття українців протягом століть: «І буде їздити він на тому коні, аж поки натрапить на нездоланну стіну, що зветься шляхетністю, мудрістю та глибокою вірою в Бога, вірою наших предків. Тільки ця міцна зброя наших предків, передана ними достойним нащадкам, відштовхує страшну червону потвору назад, на шлях до пекельної Московії. Відкіль вона й прийшла» (Лазорський, 1973, с. 149).

Московити споконвіку звикли вести криваві війни на чужих територіях, щоби потім стверджувати, що це їхні споконвічні землі. В оповіданні «Зразкова жорстокість» М. Лазорський підкреслює, що «московські військовики високого рангу завжди дивували вільний світ своїми деспотично-зимними та безпідставно-кривавими баталіями в чужих державах» (Лазорський, 1973, с. 150). А в ролі гарматного м'яса на цих війнах традиційно використовувались міради іногородців, зокрема українців. Серед «антигероїв» у творі письменника згадуються жорстокі московські генерали Паскевич, який «засипав провалля Курдистану тисячами трупів кавказьких народів, коли брав фортецю Карс» (Лазорський, 1973, с. 150), Муравйов, що «на шибеницях вигубив цвіт польської молоді та погнав на Сибір кращих з кращих» (там само), Гейсмар, котрий «в Україні винищував повсталіх українських декабристів» (там само), та їм подібні, що «брали східні держави — Хіву, Бухару, намацували Таджикистан і облизувались на прикордонні з Індією країни Белуджистану та Афганістану» (Лазорський, 1973, с. 150–151).

До оповідання «Руїна» за епіграф узяті рядки з народної пісні: «Ой у полі жито копитами збито, Під білою березою козаченька вбито» (Лазорський, 1973, с. 290). І дійсно у творі гине козак, що поласився на московські обіцянки. Висвітлюється епізод протистояння між полтавським полковником М. Пушкарем, що дотримувався московської орієнтації, та гетьманом І. Виговським, що готувався реалізувати ідею Ю. Немирича — створення конфедерації України з Польщею та Литвою для відсічі агресивній політиці Москви. Пушкар ніби й погодився на переговорах із Немиричем підтримати гетьмана, а потім віроломно напав на нього зі своїми козаками, щоби убити цього обраного народом очільника та отримати самому з рук московської влади гетьманську булаву. Цей конфлікт завершується трагічно для Пушкар-колаборанта та його козаків. Їх порубано і голову очільника, настромлену на спис, до-

ставлено до намета Виговського. Символічна картина. Удовиця Пушкариха оплакує безголовий труп свого чоловіка: як його ховати без голови. Гетьман наказав відвезти голову полковника до церкви в Полтаву, щоби там його могли поховати по-християнськи: «Годиться помиритись бодай з мертвим» (Лазорський, 1973, с. 297). Але миритися з живими запроданцями Москви — ні в якому разі. Адже через них буде здійснюватися колонізаторська політика метрополії.

Оповідання «Нічний гонець» відкривається епіграфом із пушкінської поеми «Полтава»: «Хто при місяцю й зорі Так пізно їде на коні?» (Лазорський, 1973, с. 218). Йдеться про козака-гінця полтавського полку Семена Кованька, який поспішав передати московському цареві донос на Івана Мазепу, написаний генеральним суддею Василем Кочубеєм. Петро I не повірив донові й наказав узяти козака на дуби, катувати, а далі відбатожити на майдані й відправити в Сибір. Кочубея та його однодумця полковника Іскру арештували й теж узяти на дуби, а далі їм було стято голови. Переписувач доносу полтавський панотець Свічка, як і Кованько, постраждав і потрапив у Сибір. Але минув час і про московських полигачів згадали, повернули з Сибіру, нагородили і грішми, і маєтками, і дворянським титулом — «пригорнули до себе отих христородавців» (Лазорський, 1973, с. 222). І вони, і їхні нащадки наввипередки намагались після того вислужитись перед Москвою, всіяко притлумлювали свою українськість на догоду колонізаторам.

Неоднозначно характеризує М. Лазорський діяльність князя О. Безбородька, що став російським канцлером. У творі «Танок смерті» — це «великий достойник, який вперто плянував відродити Гетьманщину в її старожитніх правах і вольностях з повномочним гетьманом» (Лазорський, 1973, с. 278). А в нарисі «А вже літ як триста» стверджується, що «усі свої колосальні здібності він убгав в одну мету: возвеличити Москву як велику державу...» (Лазорський, 1973, с. 314).

У ряді творів автор репрезентує епоху імператора Наполеона Бонапарта («Химерна доля», «Золото і кров», «Експедиція до Єгипту», «Доля», «Орленя» та ін.) і в цьому зв'язку веде мову й про долю українства з його прагненнями вирватися з-під колоніального гніту Росії. Нарис «Золото і кров», що подає белетризований життєпис французького дипломата Ф. Талейрана на тлі подій у Європі кінця XVIII — перших десятиліть XIX ст., проливає світло на реалії російської кампанії 1812 року. Як відомо, для внутрішнього московського спожи-

вача урядом Олександра I було вигадано міф про віроломний напад французів і так звану Вітчизняну війну, хоча, ненавидячи Наполеона, російський цар сам жадав сутички з ним, зосередив війська на кордонах із Великим герцогством Варшавським, що підтримувалось Бонапартом, і вміло спровокував цей конфлікт. Ще задовго до цього, передбачаючи воєнні зіткнення з Росією, Талейран із генералом Коленкурром радили Наполеону «втягти всю степову Україну в цю велетенську драму зудару двох грізних військових потуг» (Лазорський, 1973, с. 69), оскільки житниця Європи і зацікавлена була в скорішому звільненні з-під московського ярма та поверненні гетьманату, і могла би на випадок війни забезпечити харчами, фуражем, зброєю. Але французький імператор занедбав цей раціональний план і зрештою програв. Адже росіяни, фактично заманивши ворожу армію вглиб країни, скрізь дотримувались тактики «спаленої землі», безжално нищачи свої села та міста з Москвою включно і позбавляючи завойовників будь-якого забезпечення. Виснажливі битви, куди царат із готовністю кидав гарматне м'ясо — сотні тисяч своїх громадян, особливо іногородців, а ще жорстокі російські морози звели нанівець Наполеонові задуми. З підтексту твору висновується: ось якою фатальною може бути недооцінка українського фактора. Ця ж думка впливає і з нарису «В один гуж», присвяченого долі улюбленого наполеонівського маршала-кавалериста Й. Мюрата, якому пророкувалась гетьманська булава у разі відриву України від Московії. В обох творах автор жалкує, що цей шанс було втрачено: «Проектований Наполеоном переможний похід в Україну зазнав краху. Так само зазнали краху й пляни українських патріотів спекатися бодай цього разу московського окупанта. Адже у французькій армії були й польські, були й українські легіонери» (Лазорський, 1973, с. 227–228). Суголосними з цими текстами є й нариси «Орленя», в якому йдеться про Наполеонового сина, якого супротивники Московії бачили в своїх проектах то на польському, то на українському престолах, та «Доля», що репрезентує життєпис його матері Марії-Луїзи.

Оповідання «Пальма й тополя» переплітає життєшляхи двох талановитих жінок, що познайомилися в Парижі. Американська скульпторка німецького походження Елізабет Ней (1833–1907), що була онукою прославленого наполеонівського маршала Михайла Нея, та українська письменниця Марко Вовчок (1833–1907) і народилися в один і той же рік, і померли суголосно. Письменник підкреслює патріотичні поривання обох мисткинь, а ще подивування

представниці західного світу з приводу українських проблем. Адже Елізабет Ней була переконана, що царська реформа в Росії принесла українцям та іншим іногородцям волю й добробут. Характерний діалог:

«— Український нарід тепер, я те добре знаю, живе на волі, живе й працює для себе, для своїх дітей. Я не розумію...

— Не розумієте, мила пані, тому, що мало знаєте Московію... Після маніфесту про волю царат накинув на український нарід ярмо духовного занепаду: він заборонив нашому народові говорити своєю рідною мовою, живосилом накидає свою московську, загрожує суворими карами» (Лазорський, 1973, с. 190).

Відтак автор натякає на засилля в світі фальшивої московської інформації, яка покликана применшити уявлення про розгул російської колонізаторської сваволі щодо іногородців. У творі ідеалізується Наполеон, величчю якого захоплена Елізабет Ней, що й змогла передати в своїй скульптурній роботі в мармурі, яку виконала на замовлення уряду Швейцарії. На її переконання, Наполеон «жадав покою для всієї Європи, миру для всього світу, але без князя Меттерніха, без царя Олександра I, без монгольської Московії...» (Лазорський, 1973, с. 187). З таким же пієтетом ставиться й Марко Вовчок до постаті французького імператора як того, хто «розбуркав у всіх народів жадоху до справедливості, жадоху-прагнення до справжньої волі! Ах, навіть моя нещаслива Україна відчула подих весни. Віки ж у неволі, у тюрмі...» (Лазорський, 1973, с. 189–190).

Зворушливе оповідання М. Лазорського «Біла панна» — про українську та французьку художницю й мемуаристку Марію Башкирцеву (1860–1884), яка навчалась у коледжі й приватній академії та працювала як мисткиня у Франції, але постійно навідувалась у рідне село Гуджули на Полтавщині. До свого родового гнізда, до своїх земляків, до України, «яку вона так без міри любить і за якою так скучає» (Лазорський, 1973, с. 241). Любила й шанували свою Білу панну й селяни, чії портрети вона натхненно увічнювала. Та сухоти обірвали її молоде життя і творчі плани. Але, звичайно, в історії російської культури однозначно стверджується, що це російська художниця. Адже імперія привласнювала і називала своїм усе, що продукували колонізовані народи — чи це зерно, чи вугілля, чи талант митця або науковця.

В оповіданні «Янгол-месник» письменник проводить паралель між діями Шарлотти Корде з Франції, що вбила тирана Марата і за те пішла на гільйотину, і спадкоємниці роду Розумовських Софії Перовської, яка ненавиділа

царат за кривди проти України і свідомо пішла на смерть, організувавши замах на Олександра II. Про долю цієї діячки, що «не дурно ж була правдивою козачкою <...>, любила щороку літувати в Полтаві в палаці гетьмана І. С. Мазепи» (Лазорський, 1973, с. 342), йдеться й у нарисі «В титанічній боротьбі». Такі, як вона, українці та борці проти деспотизму Москви готували прихід майбутніх генерацій подвижників: «Софія Перовська загинула, але на її місці стали нові покоління — титанічна боротьба не припинялася й на мить. Історія України знає багато тих сміливих, що навалюючи йшли проти віковичного ворога, йшли пробоем, виборюючи право на суверенне життя Української Нації» (Лазорський, 1973, с. 342).

У нарисі «Рафіноване свавілля» автор наводить яскраві епізоди переслідування російським царом української мови та її носіїв, зокрема під час урочистостей із нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві 1903 року. Як захисницю української мови, культури, освіти в протистоянні з колонізаційними приписами царської Росії, М. Лазорський зображує видатну вітчизняну педагогиню Христю Данилівну Алчевську (оповідання «Зірка України»), а також у подібному плані репрезентує її доньку — письменницю Христю Олексіївну Алчевську. У нарисі «Театр у Полтаві» автор із захопленням здійснює огляд здобутків українського національного мистецтва — від вертепної драми й творчості кобзарів і до аматорських та професійних театральних постановок на тлі XIX — перших десятиріч XX століття, при цьому звертаючи увагу й на численні перешкоди й заборони, що чинилися московськими колонізаторами як за царату, так і за радянщини. Серію творів М. Лазорський присвятив постатям будителів українського національного духу, видатних діячів науки і культури на тлі XIX («О. Бодяньський», «Номис», «Золота душа» та ін.) та XX століття («Професор В. Щепотьєв» тощо).

Московія у різні часи, особливо ж за радянської доби, вдавалась до руйнації українських храмів, переслідування церковних діячів (нарис «Козачий монастир»), оскільки «нарід козачий у всі часи свого життя все був побожний і богобоязний. Навіть і в чорні дні великих лихоліть ворог не здатний був зламати його твердої духовної моці» (Лазорський, 1973, с. 298). Подібний пафос скорботи й трагічного оптимізму характерний для нарисів «Гетьманський дзвін», де йдеться про розправу комуністичних свавільників із пам'яткою часів І. Мазепи: «Насунула на наш край червона орда, неблаганна, немилосердна, безбожницька. Мечем і вогнем

завоювала вона наш пишний, колись квітучий край. Вимагала та орда цілковитої покори, вимагала червоних молитов своєму божеству — “Кривавій Московській Комуні”. Панування нової влади позначилося гекатомбами кривавих жертв» (Лазорський, 1973, с. 355).

За соціалізму заохочувались плюндрування та нищення пам'яток національної культури, руйнація слідів діяльності класиків української літератури та мистецтва. Про випадки такого варварства йдеться в спогаді «Не плач, не ридай», де показано, як у руслі московсько-більшовицької політики активісти-комуністи розправилися з меморіальними місцями, пов'язаними з життям і діяльністю Є. Гребінки (хата, могила, пам'ятник, гай тощо), а його племінника, що вирішив скаржитись на таку сваволю, обізвали «буржуєм» та пообіцяли «закопати живцем у ту ж саму могилу, яку я прийшов боронити» (Лазорський, 1973, с. 345).

М. Лазорський переконує в ряді творів, що чимало іноземців розуміли брехливість московської пропаганди й щиро співпереживали, бачачи муки представників уярмлених Кремлем народів чи за царату, чи в епоху соціалізму. Так, письменник показує, як норвезькі моряки на власні очі бачать дії радянських репресивних органів і при нагоді рятують юнака-українця з гулагівського табору, переховавши його на своєму судні і вивізнивши з СРСР (оповідання «Океан. Із спогадів соловецького в'язня»). Не так щасливо складається доля іншої героїні М. Лазорського — художниці Наталки Лободи (оповідання «Скорпіони»), на очах якої загинули батьки від рук розкуркулювачів, а далі зазнав репресій і дядько, що взяв її до себе на виховання, а відтак і сама дівчина, яка в студентські роки дозволила собі намалювати могилу Панаса Мирного з хрестом, хоча той хрест було вже зламано за розпорядженням комуністичної влади й замінено на пірамідку. За такий «злочин» талановиту українку відправили в табірну мережу «Слон» (на Соловки), де й завершився її трагічний шлях. А ось героєві оповідання «Великодня ніч» Михайлові Горовому судилося витримати два десятки літ гулагівських випробувань і повернутись у рідні краї. Сестрі, чи не єдиній із родичів, що вижили в часи зорганізованих Кремлем голодомору та репресій, він розповів, що в таборах «українців тисячі тисяч, тільки українців. Все наш нарід скрізь в Приполяр'ї і на островах таких, приміром, як Вайгач... Все наш нарід різної масти, різного фаху, від робітника й селянина й до професора включно, все українці» (Лазорський, 1973, с. 369–370). Та зовсім недовго після перенесеного прожив Михайло: останнім уда-

ром для нього став жахливий погром в єдиній на все місто уцілілій церкві, zorganizований місцевими комсомольцями під час Великодньої відправи. Характерний передсмертний діалог між сестрою та братом, що викликає асоціації з долею Ісуса Христа й України, розіп'ятої московськими більшовиками:

«— Ти як з хреста знятий...

— Так, я, на правду, знятий з хреста, — шепнув він» (Лазорський, 1973, с. 374).

Автор нерідко добирає для заголовків своїх творів контрастні назви. Наприклад, нарис «Маніяк» оповідає про творця ЧК-ГПУ Ф. Дзержинського та його жахливі звірства, а твір «Золота душа» — про видатного українського вченого М. Максимовича як «одного з плеяди найкращих просвітителів нашого народу» (Лазорський, 1973, с. 380).

Новелістика М. Лазорського широко відображає колонізаторські походи Московії протягом століть, спрямовані на захід, південь, північ і схід від її державного мікроутворення, котре розросталося, як ракова пухлина, велетенськими просторами Євразії. Хіба що колонізація Аляски на північноамериканському континенті та війни алеутів та ескімосів Нового Світу проти росіян якось випали з поля зору автора. Хоча не виключено, що й такі матеріали ним опрацьовувались, але лишилися неопублікованими. Дореволюційна колонізація московитами інших народів стає ще жорстокішою й особливо винахідливою у радянські часи, переконує в своїй новелістиці письменник.

Антиколоніальний пафос притаманний і великій прозі митця. Роман-хроніка М. Лазорського «Гетьман Кирило Розумовський» розвінчує «доброту» московських правителів щодо українського народу. Вже на початку твору підкреслюється колонізаторська суть діяльності так званої Малоросійської колегії та її функціонерів: «Нам на шию наступив Нарішкін, заведе панщину Шаховський!» (Лазорський, 2003, с. 12). Це думка молодого козака Олексія з роду Розумовських, який гостро реагує на московські побори та сваволю. Маючи прекрасний голос та юнацькі амбіції, він погоджується поїхати до Петербурга, щоб співати в царській церкві. Адже це може принести йому багатство, славу й можливість впливати на характер московсько-українських відносин. Принаймні коханій дівчині Ярині, яку залишає в Україні, аби з часом повернутися до неї, Олексій щиро обіцяє використати набуті на чужині статки й суспільну вагомість заради рідного краю. Наприклад, подбати, щоб гетьмана Івана Мазепу не проклинали в українських церквах під тиском посіпак із Москви. Проте чужина

круто змінить вдачу Олексія, тож чимало з обіцяного не буде виконаним.

Вустами пересічних селян і містян автор передає бачення Московщини та московитів українцями. Так, односелець Розумовських Лавро поцінує цю країну і через родинні, й загальнонародні втрати: «...Перебувало там наших сила, вернулася жменя: хто поїде — вже не вертає: або замордують, або ж поставлять на рушник з московкою. Дід мій загинув на каналських роботах, і батько пропав у московських обозах, не дали і вмерти на рідній землі» (Лазорський, 2003, с. 22). А Ничипір із Конотопа підкреслює споконвічний розгул беззаконня в Московії: «... Там вже Московщина, там вже тільки злодії» (Лазорський, 2003, с. 22). Автор пересипає текст народними ходячими істинами: «Де москвин влізе, там саме й лихо вгніздиться» (Лазорський, 2003, с. 40), «З москалем говори, а ніж за пазухою держи» (Лазорський, 2003, с. 46), «У тій Московщині все так: або чарку п'єш, або кайдани треш» (Лазорський, 2003, с. 53). Селянин Явтух констатує: «...Лютий ворог заліз в наш пишний край, надіває ярмо неволі, заводить панщину, ламає наше право, роздаровує наші землі чужинцям, різним зайдам, верховодить в колегії, сам править Гетьманщиною, за непослух збиває, на Сибір жене. <...> Москаль так зашморгнув нас, що вже й дихати ніяк» (Лазорський, 2003, с. 47).

Промовистою є перевертенська самохарактеристика бандуриста Грицька Любистка, який успішно адаптувався до життя на чужині й розсміявся, коли йому земляки піднесли тютюн із рідним любистком: «...У Петербурзі мене вже називають не Любистком, а Лобустиком ... перевернули вражі люди, та і я сам весь перевернувся» (Лазорський, 2003, с. 51). Саме в такому ореолі сприймається краями й колишній український козак, а тепер московський вельможа Олекса Розумовський, що став фаворитом самої цариці Єлизавети й належно подбав насамперед про добробут та привілеї своїх родичів. В уяві селянина Явтуха зразком служіння Україні є відчайдушний волелюбець-паливода Микола Гармаш, а Розумовський — скоріше навпаки: «Коли не маємо Хмеля, Виговського, Мазепи, мусимо мати полки козаків з таких козарлюг, як Микола! Сором притьмом лізти самому в ярмо. Хай лізуть такі блазні, як к приміру, Олекса Розум» (Лазорський, 2003, с. 47).

Можливість стати перекинчиком постала й перед центральним героєм роману — Кирилом Розумовським. Але в нього сильнішою, ніж у брата, виявляється закоріненість в український світ, відповідальність за долю рідного краю. Козацька еліта, скориставшись певною симпатією цариці Єлизавети до українців,



прагне домогтися скасування Малоросійської колегії та відновлення гетьманату. І саме К. Розумовському судилося очолити козацьку Україну. Письменник наголошує, що ця кандидатура була фактично нав'язана московською стороною, бо не вважалась серйозною чи небезпечною. Українцям ніби й дозволено було обрати свого гетьмана, але не того, якого б висунув козацький загаль, а запропонованого й затвердженого в Петербурзі. Тож ці вибори нагадували фарс. А кільканадцятирічне правління цього очільника української спільноти не принесло їй очікуваних кардинальних змін, бо щирі спроби К. Розумовського провести цілу серію важливих реформ, європеїзувати козацьку Україну були реалізовані тільки частково, бо наштотувались на потужний опір з боку Московії як колонізаторки, якій потрібне було рабське схилання іноземців у покорі, а не їхні вільнодумство і державний розквіт. А як тільки до влади дохопилась Катерина II, то й ця видимість прав України була зліквідована. Гетьмана Розумовського відправлено в почесне заслання за кордон, Гетьманщину скасовано, Запорозьку Січ зруйновано, козацькі села масово закріпачено. Ось відверта мова колонізатора.

Московський вектор у діяльності відомих українців простежується і в романі М. Лазорського «Степова квітка», де версія долі Роксолани (в інтерпретації цього автора, не Насті Лісовської з Рогатина, а Насті Висовської із Санджар, доньки сотника Дороша Висовського) є лише однією з кількох сюжетних ліній, репрезентованих у творі. Особливу увагу привертають лінії доль представників роду Глинських та воєначальника Костянтина Острозького.

Якщо останній показаний «лютим зрадником», перекинчиком до польсько-шляхетського табору та ворогом Московії (для порівняння згадаймо, що в історичному творі С. Руданського «Костьо — князь Острозький» цей діяч звеличується як самовідданий патріот козацької України), то Глинські мають гострі конфлікти з польською стороною і підтримують московитів. «Князі Глинські осіли на стало в Московщині, всі дістали великі маєтки (“вотчини”) і дворянське звання (“бояри”). Дбав про нову аристократію сам цар Василь III, особливо ж упадав біля князя Михайла: цей князь дістав посаду маршалка, першої персоні при дворі. Мав він і великий вплив на царя, найпаче в часи, коли вже було наплановано віддати заміж за царя молоду панну Олену, доньку Василя Глинського» (Лазорський, 1965, с. 78). Олена Глинська й справді стала московською царицею, але ненадовго. У вирі двірцевих інтриг і Глинські постраждали, князя Михайла

вбито, царицю Олену — матір Івана Грозного — отруєно. Москва максимально використала цих представників української знаті і при першій можливості жорстоко розправилася з ними.

Роман про українську політичну еміграцію XVIII століття «Патріот» М. Лазорського має досить промовисту присвяту: «Українській молоді — найкращим синам Батьківщини присвячую цей твір» (Лазорський, 1992, с. 8). Автор простежує, як із дитинства і юності формується як борець проти колонізаторської політики Московії щодо України головний герой Григор Орлик, хрещеник гетьмана Івана Мазепи, син його сподвижника Пилипа Орлика і продовжувач батьківської україноцентричної діяльності в еміграції.

У «Передньому слові» до роману «Патріот» автор наголошує: «Історія світова давно вже згальнула ненаситну жадобу московських царів гарбати не тільки чужі землі, ба навіть ковтати й чужі держави, прикриваючи ті злочини дивними причинами. Було ще дивнішим те, як іритувались царі, і то не жарт, коли поневолені нації оружно боронили свою отчизну, свою мову, віру, обичаї, закони, боронили свою непідлеглисть. Без сорому московська провідна верства апелювала не знати до кого о справедливості і посилала на інсургентів-“бунтівників” полки за полками муштрованих солдатів... Мир і тишина наставали вже після витереблення мільйонів ні в чому неповинних поляків, кавказьких народів, туркестанських народів, хивинців, бухарців, азербайджанців, білорусів, українців...

Так робилося ще за московського царя Івана Калити, “собирателя” чужих земель, так робиться й по цей день...” (Лазорський, 1992, с. 3).

І ця фраза М. Лазорського зазирає і в наше сьогодення.

Письменник у романі демонструє найрізноманітніші механізми з московської практики боротьби з силами опору, що відчайдушно виступали проти колонізації України. Від звирячого винищення мазепинської резиденції Батурина та довколишніх сіл і до полювання московської агентури по країнах світу за українськими патріотами, зокрема йдеться про схоплення серед білого дня у Варшаві полковника Григора Герцика та в Гамбурзі генерала Андрія Войнаровського та вивезення їх на розправу до Московії. А європейці з запобігливою готовністю підставляють вуха для кремлівської локшини. Московський резидент німець Беттігер нав'язує гамбуржцям думку, що Войнаровський є московським підданцем, що «він у безпеці і хоче сам побачитися з московським імператором, який уже дав слово честі не чинити шкоду емігранту, гарантував повну свободу»

(Лазорський, 1992, с. 23). Хоча насправді імператор у грубій формі писав: «Я вимагаю видати мого бунтаря, який командував в Україні трьома полками проти московського війська, стояв по боці шведського короля» (Лазорський, 1992, с. 23–24). А у місцевій газеті «між іншим писалося про Войнаровського, що емігранту ніхто не загрожує та що сам імператор московський як шляхетний лицар хоче помиритися з генералом-втікачем» (Лазорський, 1992, с. 23). Як відомо, викраденого Андрія Войнаровського було мордовано московитами й відправлено аж до Якутська, де він і помер. Жорстокі розправи чинилися і в Україні над противниками царату, над зв'язковими, що єднали гілки еміграції з батьківщиною. Автор наводить епізод жорстокого вбивства московськими мордерцями одного з таких патріотів пана Миколи Сінкера.

У вуста Григора Орлика як українського політика-емігранта, генерала короля Франції Людовика XV письменник вкладає красномовну характеристику «тюрми народів»: «Яка хитра, яка по-звірячому наполеглива й мстива та Московія: всіх хоче витеребити, хто стає їй на перепечі, хоч було те десятки літ тому. Яка лють! Направду важко вирвати Гетьманщину з її чіпких пазурів: ласий бо шматок, он воно що!» (Лазорський, 1992, с. 124). Г. Орлику судилося чотири десятки літ перебувати в еміграції й вишукувати різні способи й засоби допомоги Україні при підтримці країн Європи, але його далекосяжні заміри так і лишилися нереалізованими. Надто міцними стали позиції Московії, а урядові кола європейських країн во-

ліли краще заради власних інтересів загравати з цим державним монстром, аніж захищати поневолені ним народи.

**Висновки.** Проза письменника-українця з Австралії М. Лазорського доповнює й розширює уявлення про вітчизняну й світову літературу антиколоніального звучання. Протягом десятиліть митець розробляв у своєму доробку проблематику, пов'язану з багатовіковими прагненнями наших предків захистити своє право на існування як окремого народу, вистояти в боротьбі з агресивними сусідами-поневолювачами. Письменник не обмежується показом історичної долі свого рідного краю, а й відтворює сторінки антиколоніальної боротьби інших народів — поляків, кавказьких і середньоазійських етносів, представників Крайньої Півночі й Сибіру, Далекосхідного регіону тощо. Росія в доробку митця стає символом найогидніших і найжорстокіших форм колоніалізму. Антиколоніальна історична проза М. Лазорського звучить актуально і в наші дні, коли московська орда намагається знову поглинути український материк, щоб іти далі й завойовувати інші європейські країни. Минули цілі століття, а орда лишилась ордою. І такі перейняті антиколоніальним пафосом твори, як прозові тексти М. Лазорського, звучать як суворий вирок на адресу останніх імперських сил на планеті. У перспективі доцільно було б співставити окремі твори митця з текстами сучасних авторів, які вже на тлі ХХІ століття репрезентують антиколоніальний дискурс у письменстві України та зарубіжжя.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лазорський М. Гетьман Кирило Розумовський: роман-хроніка 18 віку. Київ: Обереги, 2003. 656 с.
2. Лазорський М. Патріот / передм. О.В. Мишанича. Київ: Україна, 1992. 261 с.
3. Лазорський М. Світлотіні: збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів: 1949–1969. Мельборн: Об'єднання Українських Письменників "Слово", Австралійська Філія, 1973. 400 с.
4. Лазорський М. Степова квітка: історичний роман про султаншу Роксолян. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1965. 364 с.
5. Словник української мови: в 11 т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 4. 840 с.
6. Юрчук О. Гетьман Іван Мазепа: антиколоніальний дискурс у літературі. *Житомирські літературознавчі студії*. Житомир: ЖДУ, 2012. Вип. 6. С. 125–130.

#### REFERENCES

1. Lazorskyi, M. (2003). *Hetman Kyrylo Rozumovskyy: roman-khronika 18 viku* [Hetman Kyrylo Rozumovskyy: Novel and chronicle of the 18th century]. Kyiv, Oberehy [in Ukrainian].
2. Lazorskyi, M. (1992). *Patriot*. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
3. Lazorskyi, M. (1973). *Svitlotyni: zbirnyk istorychnykh narysiv, opovidan', statei, spohadiv: 1949–1969* [The Light and the Shadows: Collection of the historical essays, stories, articles, memoirs: 1949–1969]. Melborn: Slovo [in Ukrainian].

4. Lazorskyi, M. (1965). *Stepova kvitka: istorychnyi roman pro sultanshu Roksolanu* [A Steppe Flower: Historical novel about Sultan Roksolana]. Munich: Dniprova khvylya [in Ukrainian].
5. *Slovnnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh* [Ukrainian dictionary: in 11 volumes]. (1973). Vol. 4, Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Urchuk, O. (2012). Hetman Ivan Mazepa: antykolonialnyi dyskurs u literaturi [Hetman Ivan Mazepa: Anti-colonial discourse in literature]. *Zhytomyrski literatururoznavchi studii*, 6, 125–130 [in Ukrainian].

**Ivan Nemchenko,**

Kherson State University (Kherson, Ukraine)

ORCID iD 0000-0003-3041-1313

e-mail: nemchenko1958@ukr.net

**ANTI-COLONIAL PATHOS OF MYKOLA LAZORSKYI'S PROSE**

*Literature of Ukrainian diaspora is a very rich and diverse phenomenon needing objective, systematic and complete scientific consideration. The purpose of the article is to analyze anti-colonial pathos in the prose of the original Ukrainian writer from Australia Mykola Lazorskyi whose works are visible against the background of the native and foreign literary process of the 20th century and deserve scientific attention. The research is based on the general methods of analysis, synthesis, observation, selection and systematization of the material. The elements of the following methods are used in the article: cultural and historical (helps to highlight the special features of representation of Ukrainian national culture against the background of the anti-colonial struggle of different historical epochs in creative works of Mykola Lazorskyi), hermeneutic (ensures fluent and open interpretation of texts keeping perspective for new explanations), aesthetic (allows analyzing each text as a phenomenon of literature and art), intertextual (links between the writer's prose and Ukrainian literature, foreign literary and folklore tradition). The works of Mykola Lazorskyi testify that he had delicate involvement into the past historical epochs and was interested in the fates of famous and little known figures who were engaged in the anti-colonial struggle of Ukrainians and served as a model for imitation in the realm of the national resistance and preservation of ethnic identity and national traditions. Mykola Lazorskyi's prose enriches and widens our idea about the native and the world anti-colonial literature. The writer deals with the problem of multi-century aspiration of our ancestors to exist as a separate nation and gain a victory over aggressive neighbors. The author describes the history of the native land and the anti-colonial struggle of other nations. Russia is a symbol of very disgust and ominous forms of the colonialism in the writer's works. Mykola Lazorskyi's anti-colonial historical prose also sounds topically in our days when the Moscow horde wishes to destroy Ukraine and to conquer other European countries. These anti-colonial texts ring as a strict sentence to the last imperial forces on the planet. In perspective it is advisable to turn to Mykola Lazorskyi's anti-colonial historical prose in comparison with the works of modern writers who represent anti-colonial discourse in Ukrainian and foreign literature of the early 21st century.*

**Key words:** anti-colonial discourse, Ukrainian migration literature, motive, image, symbol.

*Стаття надійшла до редакції 21.08.2023.*

*Прийнято до друку 25.09.2023.*

**Віра Просалова,**

Донецький національний університет імені Василя Стуса (Вінниця, Україна)

ORCID iD 0000-0001-8498-7719

e-mail: virakalon@gmail.com

**Ярослава Григошкіна,**

Донецький національний університет імені Василя Стуса (Вінниця, Україна)

ORCID iD 0000-0003-2180-0800

e-mail: vivacity4040@gmail.com

## ТЕКСТОВІ ЛАКУНИ ТА ПАРАДОКСИ ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Статтю присвячено текстовим лакунам, тим парадоксам недовомленості, що виникають при читанні художніх творів і нерідко призводять до віднайдення в них різних смислів, зовсім протилежних, адже на процес сприйняття впливає чимало чинників: соціокультурний контекст, соціальна чи професійна приналежність читача, його життєвий досвід, вік, стать, ситуація тощо. Актуальність цієї студії зумовлена необхідністю прояснення різних літературознавчих версій образу головної героїні з новели Леоніда Мосендза «Роксоляна», що увійшла до збірки «Людина покірна» (1937). За допомогою рецептивного та герменевтичного методів дослідження встановлено відмінність у заповненні текстових лакун, які призвели до того, що Ігор Набитович тлумачить героїню як зрадницю, Віра Просалова — як наречену, яка прагне врятувати коханого. Різне сприйняття образу головної героїні зумовлене авторською стратегією: апеляцією до постаті улюбленої дружини турецького султана Сулеймана Пишого, включенням новели до збірки, назва якої налаштовує на зустріч із покірними персонажами та певною мірою визначає типаж. Недовомленість у творі досягається також редукацією важливих сцен, зокрема підготовки та знищення більшовицького штабу, розривом у перебігу сюжету (2 тижні відсутності очевидця подій), висвітленням образу новітньої Роксолани лише через сприйняття наратора, пуантом як жанровою ознакою новели, незавершеністю твору, стилістичною фігурою апосіопези. В основу композиції цієї новели покладено прийом синкризи, що підтверджує свідомий намір автора не ставити крапки над «і», а змусити читача самому зробити висновок про суть патріотизму та відступництва. У статті зосереджено увагу на тих засобах поетики, які активізують читачську увагу, дають простір його уяві й тому нерідко призводять до різночитання, адже реципієнт заповнює лакуни на свій розсуд. Аргументовано висновок про свідому авторську стратегію, розраховану на привертання уваги до постаті Роксолани, залучення читача до процесу співтворення, потенційну відкритість художнього тексту для наступних рецепцій.

**Ключові слова:** автор, інтенція, текст, лакуна, читач, рецепція, рецептивна поетика, інтерпретація.

**Постановка проблеми в загальному вигляді.** У статті звернемо увагу на такі форми діалогу автора з читачем, які призводять до недовомленості, виникнення імпліцитних смислів, а відповідно, і різночитання, а то й нерозуміння реципієнтами. Нерідко письменник свідомо уникає однозначності тлумачення, аби залучити читача до процесу співтворення, заповнення текстових лакун, залишаючи його перед загадкою, яку має розгадати кожен сам. Щоб зрозуміти місця невизначеності в тексті, реципієнт на свій розсуд пояснює прогалини, порожнини, «пусті місця», невисловлені діало-

ги, опущені сцени, розриви в перебігу сюжету і т. п., що, у свою чергу, зумовлює суб'єктивність прочитання літературного твору, множинність можливих інтерпретацій, потенційну відкритість художнього тексту для наступних спроб.

Роман Гром'як розмежовує рецепцію первинну, тобто самостійно здійснену читачем, і вторинну, що — на відміну від первинної — супроводжується ознайомленням із літературною критикою та врахуванням нової соціокультурної ситуації, яка й зумовлює переосмислення, реінтерпретацію раніше написаного художнього твору.

Комунікативний ряд (автор — адресат, письменник — читач) включає нові компоненти (письменник — критик — нове покоління читачів), — наголошує дослідник. — Модель П (письменник) — Т (вір) — К (критик) — Ч (читач) трансформується в нову модель П — Т — Кн (критик нового покоління) — Чн (читач нового покоління), яка функціонує в новому структурно-модифікованому соціокультурному контексті. (Гром'як, 2005, с. 67)

Запропонований у цій статті аналіз ґрунтується на вторинній рецепції, здійсненій уже після ознайомлення з іншими версіями образу новітньої Роксолани. Проілюструємо вторинну модель рецепції на прикладі новели Леоніда Мосендза «Роксоляна» зі збірки «Людина покірна» (1937), що вже своєю назвою налаштує на зустріч із образами слухняних людей, яких автор ототожнює з культурними, тобто «вівцями, які добровільно підставляють шию» (Просалова, 2005, с. 265).

**Аналіз останніх досліджень.** Проза Леоніда Мосендза привертала увагу багатьох науковців, які відзначили «шляхетність вислову та повне опанування форми» (Лужницький, 1937), вияви сакрального у творчості (Набитович, 2001), трагізм як провідну ознаку художнього світу автора (Руснак 2010), культ «героїчного типу національної людини» (Іванишин, 2010), вплив націоналістичної ідеології на поетику творів (Радзівський, 2018)]. Євген Маланюк уважав автора представником «спізненого покоління», насамперед ученим, а не поетом, високо оцінював його прозу, називаючи Леоніда Мосендза «піонером в своїй тематиці і стилі» (Маланюк, 2010, с. 285). Творчість письменника Ігор Набитович розглядає у широкому літературному контексті та зараховує автора до тих «прозаїків, які кладуть в основу сюжету драматичну подію й досліджують її на рівні психологічного мікроаналізу, підводячи поступово читача до широких узагальнень» (Набитович, 2001); Віра Просалова (2004, 2005) прочитує епічний доробок письменника в інтертекстуальному ключі, Володимир Радзівський (2018) зосереджує увагу на поетикальних ознаках прози. Отже, спостерігається спроба широкого охоплення епічного доробку автора, однак чимало аспектів лишаються недостатньо висвітленими чи дискусійними.

**Постановка завдання.** Складність і неоднозначність художнього образу Роксолани з однойменної новели Леоніда Мосендза змушує нас зосередити увагу на цьому творі.

**Мета цієї студії** — визначити ті чинники, які призводять до різночитання, виявлення різних смислів у новелі «Роксоляна», що вже була

об'єктом уваги у працях Віри Просалової (2004, 2005), однак запропонована в них інтерпретація потребує зіставлення з версією Ігоря Набитовича (2001), який услід за Остапом Грицаєм характеризує головну героїню твору як зрадницю. Протилежні версії образу новітньої Роксолани зіставляє Марія Лаврусенко та висловлює слушне спостереження:

На дискусійність у трактуванні образу головної героїні новели, ймовірно, був націлений і сам Л. Мосендз. Пуантом у розмові чоловіків про долю сучасної Роксолани стає висновок, до якого приходять один із Давидових співрозмовників: «Я зрозумів вас, пане голово: не висвітлювати, а реагувати. Ось сенс життя!» У цій репліці автор, незалежно від трактувань реципієнта, утверджує думку про потребу плекати в людині дієвий патріотизм. Слова «не висвітлювати, а реагувати» можна прочитати і стосовно нареченої інженера, котра приховала свій задум помститися вбивці коханого, і стосовно позиції чоловіків клубу, яким варто припинити дискусії, а братися за справу, бути людьми чину, позбавлятися «драглистих душ» (Д. Донцов). (Лаврусенко, 2017, с. 290)

Завдяки рецептивному та герменевтичному методам дослідження на основі узагальнення літературознавчих спроб здійснимо реінтерпретацію цього твору, щоб визначити, чим було зумовлене його різночитання.

**Виклад основного матеріалу.** Прихильники рецептивної естетики звернули увагу на можливість різного сприйняття того самого художнього твору читачами і навіть одним і тим же, адже на рецепції позначаються як конкретна життєва ситуація, в якій сприймає читач, так і його внутрішній стан, життєвий досвід тощо.

...Концепція сприймання твору мистецтва як його відтворення змушує реципієнта до активності, яка в багатьох моментах є аналогічною з активністю митця. По-перше — до активізації двох рівнів психічного життя: неусвідомлюваних первинних процесів і свідомих, вторинних, раціональних процесів. По-друге — до надання сенсу твору, інтерпретування вміщених у ньому потенційних багатозначностей і поетизування (естетизування) його. (Росінська, 2006, с. 323)

З урахуванням ідей рецептивної естетики підсумуємо чинники, що впливають на сприйняття літературного твору: по-перше, історико-культурний контекст, коли реакцію реципі-

ента визначає доба, в яку він живе; по-друге, рецептивно-груповий, тобто соціальна чи професійна приналежність читача; по-третє, особистісний, зумовлений естетичним досвідом реципієнта; по-четверте, віковий, адже підліток — на відміну від дорослої людини — не завжди може досягнути інтелектуально-філософські пошуки героя; і, нарешті, найбільш непередбачуваний, ситуативний, на який можуть вплинути навіть погодні умови, зустрічі з рідними, що можуть нав'ясти сум, тугу, смуток чи, навпаки, радість, бажання діяти, творити.

Амбівалентність, множинність тлумачення гостросюжетної новели Леоніда Мосендза зумовлена багатьма обставинами: насамперед апеляцією до образу Роксолани — дружини турецького султана Сулеймана I Пишного, яку упродовж століть вихваляли то як патріотку, заступницю українців, як, наприклад, Осип Назарук у романі «Роксоляна», Микола Лазорський у романі «Степова квітка», Любов Забашта у драматичній поемі «Роксоляна. Дівчина з Рогатина», то, навпаки, засуджували як зрадницю, підступну інтриганку (Євген Маланюк у вірші «Діва-Обида», Павло Романюк у «Галицькому меморандумі», Юрій Винничук у повісті-містифікації «Житіє гаремное»). Згадані твори ілюструють лише полярність авторських оцінок, але не претендують на вичерпне охоплення всього масиву творів про Роксолану, який акцентує, зокрема, Валентина Біляцька:

В українській літературі образ Роксолани належить до активних традиційних структур, проте його інтерпретували з 60-х років XIX століття переважно в прозі — політично-історична драма Гната Якимовича «Роксоляна» (1869), історична повість Михайла Орловського «Роксолана, або Анастасія Лісовська» (1882), історичне оповідання Даміяна Шарабуна «Роксоляна» (1907), повість Осипа Назарука «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого) завоювання і законодавця» (1930), оповідання (для дітей) Антіна Лотоцького «Роксоляна. Історичне оповідання XVI століття» (1937), новела Леоніда Мосендза «Роксоляна» (1939), роман Миколи Лазорського «Степова квітка» (1965), нарис Юрія Колесниченка «Султанша з Рогатина» (1966), історична повість Сергія Плачинди та Юрія Колесниченка «Роксолана» (1968), роман Павла Загребельного «Роксолана» (1980), повість Юрія Винничука «Житіє гаремное» (1996), есе Павла Романюка «Роксолана» (1999). (Біляцька, 2014, с. 7)

Інтерпретація образу Роксолани має певні традиції не лише в українській, а й західноєвропейській, турецькій літературах, як переконує Омер Дерменджі. «За своєю сутністю, — стверджує дослідник, — Роксолана є міфологічним персонажем, котрий безпосередньо створює ситуацію, активізує розвиток дії, спричиняє конфлікт, зумовлює його трагічний характер» (Дерменджі, 2005, с. 7). Щодо героїні Леоніда Мосендза, то доречно стверджувати не її міфологізацію, а насамперед деміфологізацію, адже вона розкривається в добу національно-визвольної боротьби, період гострих класових зіткнень.

Не менш важливим є те, що новела «Роксоляна» увійшла до збірки «Людина покірна», назва якої налаштовує на зустріч із слухняними персонажами та певною мірою визначає типаж, однак слід зауважити, що парадокс та інтрига є жанровизначальними ознаками новели, тому автор міг свідомо дотримуватися канонів новелістичного жанру, щоб зацікавити читача.

Для висвітлення образу новітньої Роксолани, обговорення складної проблеми відступництва чи приховування справжніх намірів Леонід Мосендз обирає форму дискусії, що призводить до сформульованої ще Михайлом Бахтіним «множинності й незлитості голосів і свідомостей» дискутантів, які самі шукають відповідь, тому не нав'язують свого висновку, а змушують реципієнта робити його самостійно.

Коли я [тобто наймолодший член клубу] думаю про тодішню Роксолану, українську бранку, що, продана ясирем до Царгороду, стала султаншею, то мені здається, що вся історія про неї лише вигадка. Бо ніби зробившись по вірі туркинею, матір'ю султанят, ворогів свого народу, вона все-таки, мовляв, залишилася в душі україною. Нібито перед своїм чоловіком вона завжди ставала в обороні батьківщини й своїх колишніх одновірців-земляків... (Мосендз, 1951, с. 48)

В основу твору покладено прийом синкризи, тобто зіставлення різних поглядів на одне й те саме явище. Цей прийом поєднаний з анакризою, адже Давид провокує свого співбесідника висловлюватися, шукати аргументи, сперечатися:

— Чого ж ви саме не розумієте? — знов тим самим тоном обіззався Давид.

— Я не розумію, як могла вона стати султаншею... З наказу, з примусу... з гвалту!.. — почав запалюватися юнак.

— А хто це вам казав, що з наказу, примусу, гвалтом?.. А може, цілком добровільно, ра-

дісно, з любов'ю... — холодні, рівні Давидові слова капали, як вода, на розжевлене залізо. — Ну, добре! Хай навіть і добровільно! Але як могла Роксоляна до тієї добровільності дійти? (Мосендз, 1951, с. 48–49)

Суперечка членів клубу, подана за допомогою обірваних речень, тобто апосіопези, підтверджує гостроту дискусії, однак не призводить до однозначного висновку, а лише наближає до нього. Загадковість новітньої Роксолани досягається наративною стратегією новеліста, який показує зіткнення протилежних поглядів на версії цього образу, свідомо редукує окремі важливі для розуміння цієї героїні деталі, адже наратор Давид так і не почув останніх слів свого шефа («Йй — він спинився і на хвилину замовк — скажіть...»), які стосувалися його нареченої, що викликала асоціації з султаншею.

У новелі, крім того, акцентовано, що лише наратор знав наречену інженера, отже, висловлював певною мірою своє суб'єктивне бачення подій. У сюжеті твору помітний часовий розрив, коли наратор на два тижні покинув залізничну станцію, а, отже, і не міг знати того, що там сталося за час його відсутності. Також у новелі опущено сам акт помсти над більшовиками, знищення їхнього штабу. Зображення боротьби національно свідомих українців і більшовиків у 1919 році на одній із великих залізничних станцій, яку захопили москалі, завершується лаконічним повідомленням: «Отож на виїзді з Четверного ми закопали увесь, цілісінький штаб. До одного!...» (Мосендз, 1951, с. 63). Відсутність вказівки на те, хто та як знищив більшовицький штаб, часовий розрив у перебігу сюжету, обірваність сцени, акцентована прийомом умовчання, призводять до різночитання і змушують розглядати як імовірні дві версії цього твору: за однією, яку висловив Ігор Набитович у монографії «Леонід Мосендз — лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури», наречена інженера — звичайнісінька зрадниця, яка заради власної безпеки швидко забуває інженера та стає коханкою ворога; за іншою — вона вступає у зв'язок із більшовицьким ловеласом, щоб урятувати коханого чи хоча б помститися за нього («Увійшовши в довір'я до нахабного залицяльника, вона скористалася нагодою, щоб помститися за свого нареченого» (Просалова, 2005, с. 268)). Зазначені версії не вичерпують усіх потенційних можливостей інтерпретації, адже процес сприйняття не слід розуміти як послідовний і безперервний: «Ми

дивимось вперед, ми озираємось назад, вирішуємо і змінюємо наші рішення, сподіваємось і розчаровуємось крахом наших очікувань, ми запитуємо, розмірковуємо, приймаємо чи відкидаємо...» (Ізер, 2002, с. 362).

Діапазон читацьких реакцій чималий і до певної міри непередбачуваний. Тому дівчина, намагаючись, скажімо, урятувати коханого, могла виявитися підступно обдуреною досвідченим джигуном, який уміло розставив пастки перед нею, щоб домогтися бажаного. Принаймні її спробу врятувати життя коханому підтверджує те, що після її втручання начальник більшовицького штабу дозволив її нареченому зустрітися з Давидом, але ця зустріч, як уже згадувалося, була передчасно обірвана вартовим.

Недомовленість, що досягається прийомом умовчання, редукція важливих сцен у новелі, відкритий фінал твору не лише інтригують, а й породжують різночитання, адже «один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакун» (Ізер, 2002, с. 357).

**Висновки.** Між дружиною Сулеймана та новітньою Роксоланою з однойменної новели Леоніда Мосендза — значна часова дистанція, що налічує майже п'ять століть. У тлумаченні художнього образу Роксолани в українській літературі сформувався національно-патріотичний канон, згідно з яким її зображували як патріотку, захисницю українців. Леонід Мосендз устами своїх героїв висловлює сумніви щодо правомірності подібного розуміння, однак не дає однозначної відповіді, змушуючи читача самостійно робити висновки. Цю думку підтверджує наратор Давид, який радіє, що сам юнак дійшов висновку про те, що таку версію цього образу пізніше вигадали ті, хто прагнув виправдати власну бездіяльність. Прийом синкризи, редукція важливих сцен, розрив у перебігу сюжету, властивий новелі пуант, відкритий фінал твору підтверджують свідому авторську стратегію, розраховану на привернення читачької уваги до постаті Роксолани та залучення реципієнта до процесу співтворення нової художньої версії цього традиційного образу. Перспективи наступних досліджень цієї новели полягають у віднайденні нових смислів, які залезатимуть від досвіду читача-інтерпретатора, адже кожний твір (за Гансом Гадамером) потенційно відкритий для нових прочитань.

1. Біляцька В. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани»). *Тайни художнього тексту: збірник наукових праць*. 2014. Вип. 17. С. 6–17. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht\\_2014\\_17\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2014_17_3)
2. Гром'як Р. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях. *Літературна компаративістика*. 2005. Вип. 1. С. 64–73.
3. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2005.
4. Іванишин П. Героїчний тип національної присутності у творчості Леоніда Мосендза. *XX століття: від модерності до традиції. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*. Т. 1. Вінниця: Планер, 2010. С. 50–55.
5. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературної критичної думки XX ст.* Львів: Літопис, 2002. С. 349–366.
6. Лаврусенко М. Проблема духовного стоїцизму в новелі Леоніда Мосендза «Роксоляна». *Молодий вчений*. 2017. Вип. 1 (41). Ч. 2. С. 288–292. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2017\\_1\\_70](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_1_70)
7. Маланюк Є. Леонід Мосендз (В п'яту річницю смерті). *XX століття: від модерності до традиції. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*. Т. 1. Вінниця: Планер, 2010. С. 285–287.
8. Мосендз Л. Людина покірна (Номо Леніс). Оповіді. Вінніпег, 1951.
9. Набитович І. Леонід Мосендз — лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. Дрогобич: Відродження, 2001.
10. Нигрицький Л. [Лужницький Григор]. Леонід Мосендз. *Новий Час*. 1937. 2 травня. С. 17–18.
11. Просалова В. Оповідання Л. Мосендза та їх інтертекстуальне тло. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка*. 2004. Вип. 3 (71). С. 83–91.
12. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи: монографія. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005.
13. Радзівеський В. Націоналістична ідеологія як основа поетики Леоніда Мосендза. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67 (1). С. 213–221. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnc\\_fil\\_2018\\_67%281%29\\_\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnc_fil_2018_67%281%29__23)
14. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психологічні точки зору. *Література. Теорія. Методологія*. Київ: ВД «Кієво-Могилянська академія», 2006. С. 312–332.
15. Руснак І. Художній світ новел Леоніда Мосендза. *XX століття: від модерності до традиції. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*. Т. 1. Вінниця: Планер, 2010. С. 116–131.

## REFERENCES

1. Biliatska, V. (2014). Metatyp Roksolany yak pamiat kultury: dekoduvannia obrazu (na materialii istorychnoho romanu u virshakh M. Balashovoi «Vinok Roksolany» [The Metatype of Roksolana as a Cultural Memory: Decoding the image (on the material of the historical novel in poems by M. Balashova "Roksolana's Wreath"). *Tainy khudozhnoho tekstu*, 17, 6–17 [in Ukrainian]. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht\\_2014\\_17\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2014_17_3)
2. Hromiak, R. (2005). Metodyka realizatsii retseptynvnoho pidkhodu do literaturnykh yavyskhch u komparatyvnykh studiiakh [The Method of Implementing the Receptive Approach to Literary Phenomena in Comparative Studies]. *Literaturna komparatyvistyka*, 1, 64–73 [in Ukrainian].
3. Dermendzhi, O. (2005). *Transformatsii suzhetiv ta obraziv u khudozhnii literaturi (na materialii tvoriv pro Roksolanu)* [Transformations of Plots and Images in Fiction (proceeding from the works about Roksolana)]. (PhD thesis). Kyiv [in Ukrainian].
4. Ivanyshyn, P. (2010). Heroichniy typ natsionalnoi prysutnosti u tvorchosti Leonida Mosendza [The Heroic Type of the National Presence in Leonid Mosendz's work]. In *XX stolittia: vid modernosti do tradytsii. Estetyka i poetyka tvorchosti Leonida Mosendza* (Vol. 1, pp. 50–55). Vinnytsia: Planer [in Ukrainian].
5. Izer, V. (2002). Protses chytannia, fenomenolohichne nablyzhennia [The Reading Process, Phenomenological Approach]. In *Slovo. Znak. Dyskurs: antolohiia svitovoi literaturnoi krytychnoi dumky XX st.* (pp. 349–366). Lviv: Litopys [in Ukrainian].



6. Lavrusenko, M. (2017). Problema dukhovnoho stoitsyzmu v noveli Leonida Mosendza «Roksoliana» [The Problem of Spiritual Resistance in the Short Story “Roksolana” by Leonid Mosendz]. *Molody vchenyi*, 1(41), Part 2, 288–292 [in Ukrainian].  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2017\\_1\\_70](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_1_70)
7. Malaniuk, Ye. (2010). Leonid Mosendz (V piatu richnytsiu smerty) [Leonid Mosendz (on the fifth anniversary of his death)]. In *XX stolittia: vid modernosti do tradytsii. Estetyka i poetyka tvorchosti Leonida Mosendza* (Vol. 1, pp. 285–287). Vinnytsia: Planer [in Ukrainian].
8. Mosendz, L. (1951). *Liudyna pokirna (Homo Lenis). Opovidi* [A Man is Submissive (Homo Lenis). Short stories]. Vinnipeg [in Ukrainian].
9. Nabytovych, I. (2001). *Leonid Mosendz — lytsar sviatoho Hraalia: Tvorchist pysmennyka v konteksti yevropeyskoi literatury* [Leonid Mosendz — the Knight of the Holy Grail: The creativity of the writer in the context of the European literature]. Drohobych: Vidrozhennia [in Ukrainian].
10. Nyhrytskyi, L. [Luzhnytskyi Hryhor] (1937, May 2). Leonid Mosendz [Leonid Mosendz]. *Novyi Chas*, 17–18 [in Ukrainian].
11. Prosalova, V. (2004). Opovidannia L. Mosendza ta yikh intertekstualne tlo [Stories by L. Mosendz and Their Intertextual Background]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Tarasa Shevchenka*, 3(71), 83–91 [in Ukrainian].
12. Prosalova, V. (2005). Tekst u sviti tekstiv Prazkoi literaturnoi shkoly [A text in the World of Texts of Prague Literary School]. Donetsk: Skhidnyi vydavnychy dim [in Ukrainian].
13. Radziievskiy, V. (2018). Natsionalistychna ideolohiia yak osnova poetyky Leonida Mosendza [Nationalist Ideology as the Basis of the Poetics of Leonid Mosendz]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filolohichna*, 67(1), 213–221 [in Ukrainian].  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu\\_fil\\_2018\\_67%281%29\\_\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_fil_2018_67%281%29__23)
14. Rosinska, Z. (2006). Samototozhnist retsypianta. Psykhoanalitichni tochky zoru [Self-Identity of the Recipient. Psychoanalytic points of view]. In *Literatura. Teoriya. Metodolohiia* (pp. 312–332). Kyiv: PH «Kyivo-Mohylyanska akademiia» [in Ukrainian].
15. Rusnak, I. (2010). Khudozhnii svit novel Leonida Mosendza [The Artistic World of Leonid Mosendz's Novels]. In *XX stolittia: vid modernosti do tradytsii. Estetyka i poetyka tvorchosti Leonida Mosendza* (Vol. 1, pp. 116–131). Vinnytsia: Planer [in Ukrainian].

**Vira Prosalova,**

Vasyl' Stus Donetsk National University (Vinnytsia, Ukraine)  
ORCID iD 0000-0001-8498-7719  
e-mail: virakalon@gmail.com

**Yaroslava Hryhoshkina,**

Vasyl' Stus Donetsk National University (Vinnytsia, Ukraine)  
ORCID iD 0000-0003-2180-0800  
e-mail: vivacity4040@gmail.com

**TEXTUAL LACUNAE AND THE PARADOXES OF THEIR INTERPRETATION**

*The article is devoted to textual lacunae, those paradoxes of unspokenness that arise when reading works of art and often lead to the discovery of different, completely opposite meanings in them, because the perception process is influenced by many factors: sociocultural context, social or professional affiliation of the reader, his / her life experience, age, gender, situation, etc. The relevance of this study is stipulated by the need to clarify different literary versions of the image of the main character from Leonid Mosendz's novel "Roksoliana", included in the collection "Liudyna Pokirna" ('A Submissive Man', 1937). The study is conducted by means of the receptive and hermeneutic research methods, that allowed to trace the difference in the filling of textual lacunae, which led to the fact that Ihor Nabytovych interprets the heroine as a traitor, Vira Prosalova — as a bride who seeks to save her beloved. The different perception of the main character's image is determined by the author's strategy: an appeal to the figure of the beloved wife of the Turkish Sultan Suleiman the Magnificent, the inclusion of a novel in the collection, the title of which sets the stage for a meeting with submissive characters and to some extent defines the type. The ambiguity in the work is also achieved by the reduction of important scenes, in particular the preparation and destruction of the Bolshevik headquarters, a break in the course of the plot (2 weeks of the absence of an eyewitness of the events), highlighting the image of the newest Roksolana only through the perception of the narrator, pointe as a genre feature*

*of the novel, the incompleteness of the work, a stylistic figure of aposiopesis. The composition of this short story is based on the technique of syncretism, which confirms the author's conscious intention not to dot the i's and cross the t's, but force the reader to draw a conclusion about the essence of patriotism and apostasy. The article focuses on those means of poetics that activate the reader's attention, give space to his imagination, and therefore often lead to different readings, because the recipient fills in the gaps at his discretion. The conclusion is substantiated about the author's conscious strategy, designed to draw attention to the figure of Roksolana, the reader's involvement into the process of co-creation, and the potential openness of the artistic text for subsequent receptions.*

**Key words:** author, intention, text, lacuna, reader, reception, receptive poetics, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 27.08.2023.

Прийнято до друку 30.09.2023.

Кубг.edu.ua

**Тетяна Черкашина,**

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна (Харків, Україна)

ORCID iD 0000-0002-6546-4565

e-mail: tetiana.cherkashyna@karazin.ua

## **МЕМУАРНИЙ ОБРАЗ ХАРКОВА 1920-х — 1930-х РОКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ СПОГАДОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Статтю присвячено дослідженню мемуарного образу Харкова двадцятих — тридцятих років минулого століття в українській спогадовій літературі. Харків — велике місто на північному сході України — 1923 року стає столицею України, вбирає в себе краще, що було на той час в Україні, є великим промисловим, економічним, науковим, культурним, освітнім центром. Місто активно розбудовується. З'являються нові визначні пам'ятки архітектури в стилі конструктивізму. Місто, з одного боку, мало потужний державницький апарат, який контролював усі сфери життя країни, а з іншого — активний розвиток вільного інтелектуального та культурного життя. Тогочасне місто швидко отримало свою мемуарну біографію, його тогочасний зовнішній вигляд, специфіка внутрішнього життя стали предметом численних спогадових рефлексій. Зокрема, об'єктом аналізу цієї розвідки стали спогади, автобіографії, автобіографічні повісті та романи Дмитра Багалія, Остапа Вишні, Михайла Грушевського, Докії Гуменної, Володимира Гжицького, Дмитра Затонського, Майка Йогансена, Володимира Куліша, Василя Минка, Валер'яна Поліщука, Юрія Смолича, Василя Сокола, Володимира Сосюра та Юрія Шевельова. Частина автобіографів (як, наприклад, Майк Йогансен, Юрій Шевельов) були корінними харків'янами, інші (як, наприклад, Володимир Гжицький, Докія Гуменна, Василь Минко, Юрій Смолич, Василь Сокіл, Володимир Сосюра) приїхали в Харків, коли він став столицею України, відтак мемуарний портрет міста випикується і у своїй еволюції, і з позицій першого сприйняття та розуміння / нерозуміння. Спогади літературно картографують місто, багато уваги приділяється його літературним, мистецьким локасам, часто згадуваними є квартал з умовною назвою «Літературний Ярмарок», будинок Блакитного, Селянський будинок, театр «Березіль», будинок «Слово». З 1931 року життя міста кардинально змінюється, починаються масові арешти, гучні судові справи, як-от: процес СВУ в приміщенні харківської опери. 1934 року столицю України перенесено в Київ, а Харків продовжує розвиватися як потужний промисловий, науковий, інтелектуальний центр.*

**Ключові слова:** Харків, спогади, автобіографії, літературна картографія, автогеобіографія, українська мемуарна та автобіографічна література.

Автобіографія як історія життя реально існуючої людини відтворює різні змістові пласти, як-от: родинне, побутове, культурне, інтелектуальне, професійне, соціальне, політичне життя автора. Однією зі складових автобіографічного тексту є автобіогеографія, котра включає в себе всі географічні місцевості, які так чи інакше позначилися на життєвому шляху автобіографа. Географічний простір, в якому перебував у той чи інший час автобіограф, міг значною мірою впливати на нього (див. з цього приводу розвідки «L'Autobiographie littéraire en Angleterre» (2000), «Le Moi et l'Espace» (2003), «Collot» (2021), «Дурю» (2019), «Westphal» (2007), «Географія і текст» (2022)), адже автобіограф перебував не просто в певному визначеному географічному просторі, а й просторі історичному, соціальному, культурному. Авто-

геобіографія кожного автобіографа є унікальною та неповторною, проте часом автогеобіографічні маркери різних автобіографів можуть взаємоперетинатися в одному географічному просторі, який стає визначальним для тих, хто в ньому знаходиться одночасно. **Метою нашої розвідки** є аналіз літературного портрета Харкова 1920-х — 1930-х років у мемуарах українських спогадовців, життя яких було прямо чи опосередковано пов'язано з цим містом в аналізований нами період часу.

Місто пережило дві революції, громадянську війну, інтервенції перших десятиліть ХХ століття. 1919 року більшовики проголосили його столицею України, що 1923 року було закріплено офіційним рішенням РНК УССР та Президії ВУЦВК. Завдяки столичному статусу Харків 1920-х років в одному місті в один час

зібрав багато непересічних постатей, творців нової інтелектуальної, культурної реальності.

Місто парадоксально поєднало в собі дві взаємопротилежні сторони. З одного боку, всесильний державницький апарат, представлений численними урядовими установами, органами безпеки, промисловими управліннями, професійними спілками, які регламентували та жорстко контролювали побудову нового постреволюційного радянського життя. З іншого боку, розвій вільного інтелектуального, мистецького життя, яке, своєю чергою, теж творило нову постреволюційну реальність.

З 1920-х років у місті розташувалися ВУЦВК, ЦК КП(б)У, Раднарком, штаб Південно-Західного фронту. За спогадами Юрія Шевельова, корінного мешканця Харкова, переїзд до міста державних органів влади значно змінив його ментальний ландшафт: «Начальниками були комісари, вони керували, бо мали на те мандати, вони видавали декрети, вони здійснювали реквізиції й конфіскації, вони ждали миру без анексій і контрибуцій. Самі робітники навіть стали пролетарями, а їхні класові вороги були буржуазія й поодинокі буржуа. У програмі була реконструкція країни, щоб збудувати соціалізм і комунізм, знищивши капіталізм і рештки феодалізму» (Шевельов, 2001) (тут і надалі зберігаємо авторський стиль письма. — Т. Ч.).

1 червня 1923 року, після появи в порядку денному засідання політбюро ЦК КП(б)У пункту «Харків як столиця України», у місті запрацювала Академія наук, Український фізико-технічний інститут та інші наукові установи, де працювали знані науковці того часу (більше про це в автобіографіях Дмитра Багалія, Михайла Грушевського, Дмитра Затонського, Юрія Шевельова).

Одночасно було проведено реформу освіти. Із закритого 1920 року Імператорського Харківського університету (нині Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна) постають численні інститути — Юридичний інститут, Медичний інститут, Ветеринарний інститут, Фармацевтичний інститут, Інститут народного господарства, Інженерно-економічний інститут, Інститут політичної освіти, Харківський інститут народної освіти (ХІНО), усього було створено двадцять три нових вищих навчальних закладів на базі колишніх факультетів Імператорського Харківського університету.

Згадки про «новий» столичний, Харків знаходимо в багатьох автобіографів, зокрема Василя Минка, автора автобіографічної повісті «Моя Минківка» та книги спогадів «Червоний Парнас: сповідь колишнього плужанина». Описуючи свою поїздку до міста 1921 року, він

полишив цікавий топографічний портрет тогочасного Харкова: «Вікно моєї кімнати на четвертому поверсі виходило на широку площу. У центрі її стояла незграбна дерев'яна будова — трамвайна диспетчерська <...>. Праворуч через усю площу червонів довжелезний транспарант з написом: “Мир хатам, війна палацам!” А ліворуч, на березі Лопані, стояв великий багатопверховий будинок з вивіскою по довжині всього фасаду. На червоному тлі було виведено: “Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет”. ВУЦВК... Найвищий орган Радянської влади на Україні» (Минко, 1981, с. 175).

За словами авторитетної дослідниці української літератури 1920-х років Ярини Цимбал, «Харків, а ще радше метаморфози, що їх він переживав протягом якихось десяти років, справді захоплював, заворожував і “диктував” себе яко тему», унаслідок цього місто доволі швидко отримало свою літературну біографію, «харківський текст» міцно ввійшов до художньої літератури, «у тогочасному Харкові концентрувалося літературне життя і письменники не могли не звертатися до образу й теми міста, жителями якого вони були, тому кожен другий урбаністичний твір — про Харків» (Цимбал, 2010, с. 55). Літературна біографія міста відтворювалася також у численних автобіографічних текстах, що писалися та видавалися протягом ХХ століття в Україні та за її межами.

Частина автобіографів (як, наприклад, Майк Йогансен, Юрій Шевельов) були корінними харків'янами, нова історія міста творилася на їх очах, і у своїх автобіографічних творах вони могли порівняти життя Харкова різних періодів його існування. «Харків як тема великого полотна цікавить мене давно, і цікавить не тому, що я його найкраще знаю, в ньому народився, провів дитинство, вчився. Звісно, це теж має значення, але тема про Харків переважає над іншими головно тим, що на цьому сьогоденньому місці індустріальних велетнів, колишньому збіговищу й зборищу купців, більш ніж на якомусь іншому позначилася творча і життєдайна сила пролетаріату. Там, де було старе місто з напіврозваленими халупами й величезними смітниками, постало нове й гігантське місто, що дорівнює, а де в чому й перевищує європейські. Хто знає старий Харків, той не скаже, що це перебільшення. Я вже не кажу про колосальні зміни в житті, які сталися за цей час. Навіть на наших новобудовах я не спостерігав таких дивовижних метаморфоз у житті, як у Харкові» (Йогансен, 1936, с. 2).

Інші автобіографи (як, наприклад, Володимир Гжицький, Докія Гуменна, Василь Минко, Юрій Смолич, Василь Сокіл, Володимир Сосю-

ра) приїхали в Харків, коли він став столицею України, тому їх автобіографії мають згадки про перше знайомство з містом, про перші враження від нього. Для них, як, наприклад, для Василя Минка, пореволюційний Харків асоціювався, перш за все, із столицею радянської України, «символом нового життя, кращого майбутнього та невідворотності революційних перетворень у соціальній, економічній, духовній сферах буття людини» (Минко, 1981, с. 39), бо «найяскравіші сторінки вітчизняної історії початку ХХ століття писалися в цьому слобожанському місті: тут жили й працювали Микола Хвильовий, Лесь Курбас, Олесь Досвітній, Володимир Сосюра та інші; тут утворилися й транслювали свої ідеї літературно-мистецькі організації ВАПЛІТЕ, визнаний світом театр „Березіль”» (Минко, 1981, с. 39).

Юрій Шевельов, своєю чергою, був переконаний, що тогочасне місто не було пристосоване для того, щоб бути столицею: «Велике індустріалізоване село Харків не було збудоване для того, щоб бути столицею України, тим менше, воно надавалося для цього, що новий режим був режимом нечуваної перед тим централізації й бюрократизації життя. Зокрема з припиненням приватної ініціативи на всі підприємства, крім дрібного ремесла, постав центральний апарат, що мав керувати кожним заводом, фабрикою, торговельним закладом. Цей апарат треба було десь примістити» (Шевельов, 2001).

Брак помешкань для розміщення органів державного управління, управлінь промисловими об'єднаннями, для життя людей, які щодня прибували до столичного міста, був дуже відчутним, і про це згадували всі без винятку автобіографи. «В місті в суті речі було тільки два великі й модерно обладнані будинки — “Саламандра” й “Росія”. Правда, вони були житлові будинки, і їхні ванни, кухні й комори не надавалися до установ, але великого вибору не було. Вирішено викинути з “Саламандри” всіх мешканців і передати всі мешкання “главкам”, потім “трестам”. <...> Це був час так званого “ущільнення”, родина не повинна була мати більше, ніж кімнату, і було це щастя, коли вона могла мати кімнату. Кухні всі стали комунальними. На інші кімнати давали, кому трапиться, ордер, і раптом мешкання ставало скупченням родин, що не мали одна з одною нічого спільного, а кухня ставала комунальним пеклом» (Шевельов, 2001).

1923 року постали рядки українського поета Павла Тичини, який, приїхавши до столичного міста, питав у нього: «Харків, Харків, де твоє обличчя?» І поступово, завдяки численним бу-

дівництвом, воно почало з'являтися. «Старий неоконкретний Харків, купецько багатопверховий у центрі і злиденно одноповерховий на околицях <...> поволі змінював те обличчя. Попервах, коли з'являлася нова будова, це було подією номер один. Такими будовами-подіями були: палац ВУЦВКу, що постав у 1922 році на майдані Тевелева, на місці колишнього будинку дворянського зібрання; біржа (не біржа праці, а фондова, що існувала при непі) — 1925 рік, сонячно-стрункий Держпром, який зводився на вигоні за університетським садом. Одночасно там і там з'являлися нові житлові будинки» (Минко, 1981, с. 270).

Протягом 1920-х — 1930-х років сформувався новий архітектурний вигляд міста, було споруджено новий центр міста з найбільшою площею Європи — площею Дзержинського (нині майдан Свободи), навколо неї вибудували комплекс будівель у стилі конструктивізму (більше про це можна дізнатися з проекту «Конструктивізм. Харків») — Держпром (Будинок державної промисловості), Будинок проєктів, Будинок кооперації, перші радянські хмарочоси, які стали символом могутності країни. «Незвичний план його побудови був викликаний необхідністю вписати споруду у півколо круглої площі. Будинок Держпрому складається з трьох Н-подібних блоків з довгими, радіально розташованими корпусами, з'єднаними своєрідними переходами-містками. Існує легенда, що різна висота його блоків відповідає нотах “Інтернаціоналу”. Залізобетон, з якого будувався Держпром, був відносно новим матеріалом, тому методики розрахунку його конструкцій розроблялися безпосередньо під час будівництва» (Формування української ідентичності в міському середовищі, 2006).

Паралельно, у цей же час, також у стилі конструктивізму, будувався комплекс інших міських споруд (адміністративних, освітніх, житлових), зокрема, безпосередньо за Держпромом було вибудовано житловий квартал «Новий побут», відомий зараз як «Задержпром'я» (сучасні проспекти Науки, вулиці Чичибабіна, Ромена Ролана, Культури міста Харкова).

Незважаючи на велику розбудову міста, на ентузіазм мешканців від творення нової постреволюційної радянської дійсності, типовим кольором міста Юрій Шевельов визначав сірий: «Сірість опанувала поведінку людей і їхню одягу, і це гармонійно ввійшло в міський пейзаж. Зникли жіночі капелюшки, ніхто й подумати тепер не міг вийти на вулицю з вуалем на обличчі, забувся манікюр. У чоловіків так звана кепка заступила капелюхи. Краватки стали рідкісним явищем. Забулися

сюрдути, поширилася так звана толстовка або звичайна сорочка, звісно, не вишивана. Зимом і в чоловіків і в жінок панувала ватянка, ознакою нової еліти в процесі формування стала шкірянка. <...> У сірому місті не випадало бути кольоровим, люди мали стати сірими, і вони стали» (Шевельов, 2001).

За згадками Василя Сокола, «культурне життя столиці розвивалося бурхливо, динамічно, перспективно і різноманітно. Літературне життя буяло в дискусіях, усних і друкованих» (Сокіл, 1987, с. 69). Дослідник українського літературного життя 1920-х років Ростислав Мельників відзначав, що «ще з літа 1921 року в Харкові, столиці Радянської України, довкола газети «Вісті ВУЦВК», редагованої відомим поетом Василем Елланом-Блакитним, у недалекому минулому провідним діячем партії українських есерів (боротьбистів), гуртуються Володимир Коряк, активний учасник літературного процесу перших революційних років, колишній однопартієць Еллана й у недавньому минулому царський політкаторжанин, Микола Хвильовий, доброволець Першої світової, повстанець проти гетьманату й комуніст з 1919 року, Володимир Сосюра, шойно демобілізований червоноармієць, а ще не так давно козак армії УНР, та магістр Михайло Йогансен, — усі майже ровесники, з такими різними й водночас характерними долями, залюблені у слово і сповнені творчої, кипучої енергії та віри в себе, в українське слово, в оновлену Україну. Саме за їхньої безпосередньої участі та сприяння розпочинається літературний процес, що вже нині потрактовується літературознавцями як одне з найцікавіших явищ в історії української літератури» (Мельників, 2013, с. 15–16).

Значну роль у літературному житті тогочасного Харкова відігравали Будинок Блакитного, Селянський будинок, квартал під умовною назвою «Літературний Ярмарок», літературні локуси, які згадуються більшістю спогадовців, що писали про тогочасне місто.

Історія цих літературних локусів розпочалася з невеликого приміщення, розташованого в центральній частині міста за адресою вулиця Сумська, 13, де в той час розміщалися редакції газет «Вісті ВУЦВК» та «Селянська правда». Редактором газети «Вісті ВУЦВК» був Василь Еллан-Блакитний. Він став фундатором спілки пролетарських письменників «Гарт» і в невеликому приміщенні редакції робив перші літературні вечірki українських письменників. Тут же було зорганізовано спілку селянських письменників «Плуг», головою якої став Сергій Пилипенко. Згодом постають й інші літературні об'єднання — ВАПЛІТЕ (Вільна Ака-

демія Пролетарської Літератури), ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників, з якої пізніше постала Спілка радянських письменників України), «Авангард», «Нова генерація», «Молодняк» та інші. Як відзначав Ростислав Мельників, «кожна з організацій мала свій друкований орган, які формувалися згідно з художньо-естетичними й політичними уподобаннями» (Мельників, 2013, с. 18).

За згадками Василя Сокола, «найвидатнішим центром культурного і взагалі громадського життя не лише Харкова, а фактично, всієї України був Будинок Блакитного» (Сокіл, 1987, с. 69), розташований на вулиці Каплунівській, 4 (нині вулиця Мистецтв, 4). «У ньому відбувалися усі головні події, пов'язані з розвитком тодішньої української літератури. Тут у бурхливих пристрастях точилися запеклі диспути, — на той час особливо гостро викликані бойовими памфлетами Миколи Хвильового <...>. Неодмінним учасником і активним промовцем був Микола Скрипник. А на особливо відповідальні зібрання приходило одразу по кілька секретарів ЦК та членів уряду» (Сокіл, 1987, с. 70). Будинок Блакитного було знищено 1934 року разом з його багатомісною бібліотекою, що містила безцінні матеріали з історії тогочасної української літератури.

1929 року тут відбувся Всесвітній з'їзд прогресивних літераторів капіталістичних країн, серед учасників якого були французькі письменники Анрі Барбюс та Ромен Ролан. У Будинку Блакитного неодноразово виступав Максим Горький. Саме в цьому будинку відбувся легендарний більярдний двобій Майка Йогансена з Володимиром Маяковським, в якому останній програв і змушений був лізти під стіл, про що згадували майже всі тогочасні спогадовці.

Спілка селянських письменників «Плуг» у 1922 році теж отримала окреме просторе приміщення на 200 осіб на першому поверсі колишнього недорогого готелю з кімнатами для селян, що приїжджали на місцеві ярмарки, за адресою площа Рози Люксембург, 4 (нині Павлівський майдан, 4). Цей локус був відомий тоді під назвою Селянський будинок. Тут теж відбувалися літературні вечірki, відомі під назвою «плужанські понеділки», за головуванням Сергія Пилипенка. 1932 року спілку, а відтак і Селянський будинок було зліквідовано.

Кварталом «Літературний ярмарок» називали район центральної частини міста від Сумської вулиці до вулиці Пушкінської, від Театральної площі до площі Миросицької, це було місце, де були розташовані численні редакції газет і журналів, велике «Державне видавниче об'єднання України». За спогадами

Юрія Смолича, «на тротуарах цих трьох кварталів завжди можна було зустрітися з ким-небудь з письменників та редакційних працівників: тут обмінювались літературними новинами й редакційними сенсаціями. Тут можна було “продати” й “придбати” вірші, поеми, оповідання, п’єси й романи» (Смолич, 1968, с. 25). З 1928 року назву «Літературний ярмарок» отримав також літературний альманах колишніх ваплітян та їх прихильників. Виходив з грудня 1928 року до лютого 1930 року.

Восени 1926 року з Києва до Харкова переїжджає театр Леся Курбаса «Березіль». Поява цього театру в Харкові була сприйнята містянами неоднозначно. За згадками Юрія Шевельова, першу виставу театру харків’яни не прийняли, зала була майже порожньою, але з часом Леся Курбас і його труп змогли завоювати любов публіки і кожна прем’єра театру ставала справжньою подією в культурному житті міста.

За спостереженнями Василя Сокола, це була «пора ентузіастичних захоплень! Перший український театр опери! Перший державний театр! Українізація! Урбанізація! Творимо нову культуру, новий театр, нове мистецтво!» (Сокіл, 1987, с. 65), «свобода відносин, свобода поведінки, свобода творчості, свобода дискусій, — тобто все, що властиве демократичним устроєм» (Сокіл, 1987, с. 82).

«Читаємо реклямну сторінку: в театрі “Березиль” з 29 листопада по 5 грудня 1927 року йтимуть — оперета М. Йогансена та О. Вишні (за Саліваном) “Мікадо”, драма І. Дніпровського “Яблуневий полон”, трагедія Карпенко-Карого “Сава Чалий”, ексцентріяда В. Ярошенка “Шпана”, мелодрама В. Гюго “Король бавиться”. Оголошуються нові прем’єри: “Бронепоезд” В. Іванова та “Седі” В.С. Моема, в якій, як потім напише Микола Хвильовий: “безумствувала Ужвій і ‘Березиль’ давав ілюзію екзотичної зливи”» (Сокіл, 1987, с. 66).

Харків’яни врешті-решт сприйняли новаторський театр Леся Курбаса, його сміливі режисерські рішення, оригінальне трактування акторами ролей, барвисте оформлення сцени. «Вистави “Березоля” дійсно були святами українського культурного життя тих часів. І всі нетерпляче чекали нових прем’єр, нових творчих відкриттів славетного театру, керованого Лесем Курбасом» (Сокіл, 1987, с. 76).

Наприкінці 1920-х років «квартирне питання» стало надзвичайно важливим для тогочасних письменників, які, в основній своїй масі, жили в невеликих і незручних зйомних кімнатах чи були ущільнені в комунальних квартирах. Скажімо, Павло Тичина, який переїхав з Києва до Харкова, щоб очолити журнал «Чер-

воний шлях», жив у маленькій редакційній комірчині.

У середині 1920-х років письменники, що постійно мешкали тоді в Харкові, звернулися до уряду з проханням побудувати їм кооперативний будинок. Уряд дав згоду, частину коштів на будівництво кооперативного будинку для літераторів виділяла держава, решту письменники мали зібрати самостійно й виплатити протягом п’ятнадцяти років. 1927 року розпочалося зведення цього будинку в Нагорному районі Харкова (тоді ще околиці міста) в Байрачному провулку (пізніше вулиця Червоних письменників, нині вулиця Культури, 9). Будинок було збудовано в стилі харківського конструктивізму.

1930 року будівництво було завершено, і 66 квартир отримали своїх перших власників. Будинок був споруджений у формі літери С, через що отримав назву «Слово». Зі спогадів одного з перших мешканців цього будинку Володимира Гжицького: «Будинок письменників “Слово” заслуговує на пильну увагу і добру пам’ять. Шістдесят шість письменників з родинами жило в цьому прекрасному будинку. Це була наче одна велика сім’я. За три роки, що я прожив у ньому, не пригадую якогось конфлікту між родинами чи окремими особами. Над домом, здавалось, витає ангел миру. <...> У “Слові” мешкали люди різних літературних угруповань, але це не могло відбитись на людській ввічливості. Зустрічаючись на подвір’ї чи в місті, мешканці взаємно приязно вітались як культурні люди, хоч, може, й були принципові антагоністи» (Гжицький, 2011, с. 305–306).

«Веселий, дружній, радісний був будинок. Відкритий для всіх, гостинний» (Сокіл, 1987, с. 85), — писав ще один перший мешканець цього будинку Василь Сокіл, який одночасно зазначав, що «будинок цей чекає літописця, який спроможеться розповісти все, що зв’язане з ним від перших днів і до останнього часу. Я, признаюсь, нездатний на це, бо неможливо вмістити в один твір усі недовгі радості перших років з нескінченними трагедіями, що відбувалися в стінах цього знаменитого і Богом проклятого будинку» (Сокіл, 1987, с. 84). Літописці цього будинку згодом з’являться. Історію життя літературного будинку протягом перших семи років його існування випишуть Володимир Гжицький, Юрій Смолич, 1966 року з’являться спогади Володимира Куліша «Слово про будинок “Слово”». Уже в наші часи поставнуть інтернет-проекти «ProSlovo» і «Конструктивізм. Харків». Про історію цього будинку і його перших мешканців 2017 року буде знято документальний фільм режисера Тараса Томенка «Будинок “Слово”», 2019 року Тарас Томенко

зніме однойменний художній фільм. Харківський літературний музей підготує й видасть настільну гру, присвячену будинку «Слово» і його мешканцям.

З автобіографій перших мешканців цього будинку постає його докладний опис: «Будинок мав п'ять поверхів та 68 мешкань. Мав і п'ять сходових кліток, або під'їздів, як їх називали у "Слові". Кожний під'їзд мав вихід на вулицю й на двір. <...> Кожне мешкання складалося з п'яти або чотирьох кімнат. Кімнати виходили вікнами на двір й на вулицю. <...> Усі мешкання мали лазничку, вбиральню, кухню з невеличкою піччю і її треба було опалювати вугіллям, або деревом. <...> Будинок мав центральне парове ogrівання» (Куліш, 1966, с. 10),

Серед перших мешканців будинку «Слово» були передусім письменники, поети, драматурги, художники, композитори, актори, люди, які добре один одного знали, які разом творили нову реальність. «Всі ми подавали великі надії... Мали великі надії. То ще була пора великих надій і нездійснених сподівань. І навіть дехто вірив (як і я грішний) — пора великих можливостей» (Сокіл, 1987, с. 88). І вони цими можливостями активно користувалися, завдяки чому літературний процес того часу «нині потрактовується літературознавцями як одне з найцікавіших явищ української літератури» (Мельників, 2013, с. 28). Численні історії кохання, полювання, бешкетування перших мешканців будинку «Слово» обросли подробицями в автобіографіях українських авторів. З цього приводу можна проглянути автобіографії Остапа Вишні, Майка Йогансена, Валер'яна Поліщука, Володимира Сосюри, спогади Володимира Куліша, Володимира Гжицького, Докії Гуменної, Юрія Смолича, Василя Сокола та ін.

Вільний розвиток літератури та мистецтва протривав до кінця 1920-х років і вже 1930 року державна система почала посилювати каральні міри. Один за одним відбувалися гучні публічні судові процеси, учасників яких звинувачували в шпигунсько-шкідницькій контрреволюційній діяльності.

1930 року на сцені тодішньої Столичної опери (Харківського театру опери) відбувся сумнозвісний процес СВУ, квитки на який безплатно роздавали через профспілки службовцям, робітникам, студентам. Свідками цього процесу були багато людей, тому він є задокументованим у багатьох спогадах очевидців. «На лаві підсудних, бачте, сиділи шкідники в різних галузях життя: науки, культури, медицини, освіти, промисловості, сільського господарства з детальними розгалуженнями — агрономії, насінництва, машинізації, тваринництва, буря-

ківництва тощо. Сиділи на сцені оперного театру головні ватажки, під керівництвом яких, мовляв, діяли сотні й тисячі членів злочинних організацій по школах, інститутах, колгоспах, лікарнях, фабриках... Скрізь і всюди вони "чинили запеклий опір соціалістичному будівництву, прагнули дезорганізувати і руйнувати за вказівками західних розвідок весь державний лад". Процес СВУ закінчився відомим присудом» (Сокіл, 1987, с. 89–90).

З 1931 року починаються масові арешти, люди починають зникати без вісті один за одним: «Невеликії п'ять років, від 1931-го до 1936-го багато в Харкові лиха нароби́ли. Погасили усе добре, запалили лихо... Голосними подіями були самогубства — Миколи Хвильового в травні і Миколи Скрипника в липні 1933 року, <...> усунення Курбаса й перейменування "Березоля" на казенний Театр ім. Т. Г. (так, обов'язково Т. Г., Тараса, мабуть, звучало б надто націоналістично) Шевченка. Але не менше, а може, більше страшними в своїй для нас тоді незрозумілості й безглуздості були події тихі, зникання людей ночами, зникнення організацій та інституцій, непевність — сьогодні моя черга? Чи завтра? А може, ніколи?» (Шевельов, 2001).

Людей могли арештовувати випадково, не знайшовши когось вдома (а план арештів треба було виконувати) чи сплутавши прізвища, арештовували не тих людей, на кого було виписано ордер. Так, замість Василя Минка було заарештовано й відправлено на заслання Василя Мисика.

Згортаються експериментальні театральні постанови, ліквідуються літературні організації, скорочується кількість літературних газет, журналів, альманахів, починаються відкриті для публіки партійні чистки, під час яких звинувачений визнавав прилюдно всі свої гріхи перед радянським суспільством. «Грішник кається і обіцяв виправитися, а кожний з присутніх мав право і був заохочуваний скористатися з того права виступити проти грішного і розкаяного, навести інші його протипартійні вчинки або вислови, каяття проголошено нещирим і неповним, обвинувачений мав не тільки виказати всі свої провини, а й "виявити їхнє методологічне коріння". Ці прилюдні тортури словом затяглися на години й години, глибоко в ніч, тривали багато днів, доводячи жертву до гістерики й одчаю, а обвинувачів до садистичного шаленства» (Шевельов, 2001).

1933 року кардинальним чином змінюється й життя мешканців будинку «Слово». Розпочинається період державного контролю, нагляду, заборон і обмежень. «Щодалі — щосуворіше. Контроль і нагляд — це лише ступінь до оста-



точної розправи з негодними людьми. Почалися масові арешти, тюрми, заслання. І розстріли» (Сокіл, 1987, с. 101).

Справжня трагедія будинку «Слово» розпочалася наприкінці квітня 1933 року, коли було заарештовано Михайла Ялового, друга й однодумця Миколи Хвильового. 13 травня 1933 року Микола Хвильовий закінчує життя самогубством. Мешканці будинку перестають ходити один до одного в гості, грати у волейбол на подвір'ї, полювати, небезпечним стає зустрічатися більше двох осіб. Закривається Будинок Блакитного. Настають, словами Василя Сокола, «темні ночі, чорні дні». За будинком «Слово», за кожним його мешканцем встановлюється суворий контроль за всіма законами каральної машини.

За згадками Василя Сокола, «з точки зору караючих органів це була фортеця націоналістичної контрреволюції, середовище антирадянських змов, бастион шпигунської діяльності резидентів усіх, які тільки тоді були можливі, іноземних розвідок» (Сокіл, 1987, с. 110). «Маючи всіх пишучих українців в одній купі, легше було контролювати їхнє життя-буття. НКВД мало тут свої вуха та очі, за допомогою яких знало дуже докладно про все, що діялося в будинку. До цього треба додати телефони, які в тих часах приватним особам було просто неможливо дістати. І раптом одного дня, хотіли ви чи ні, їх запроваджено в усіх мешканнях. Чи варто згадувати, що на слідстві проти того чи іншого письменника його телефонічні розмови наводили слово в слово як доказ для обвинувачення» (Куліш, 1966, с. 12).

Один за одним починають зникати мешканці будинку. Удень зазвичай арештовувати не приходили. Щовечора мешканці будинку прислухалися до шуму, намагаючись зрозуміти, за ким прийшли цього разу. Лягали спати в напрузі із заздалегідь приготованими речами. Психологічна напруга зростала, не всі її витримували. Володимир Сосюра потрапив у психіатричну лікарню (відому в Харкові під назвою «Сабурова дача»), перед цим покаючись «у несвідомості» перед каральною машиною: «Коли почалися арешти українських радянських письменників, то мені страшно стало, що розбивалася моя віра в людей. Я, ми знали дану людину як хорошу, чесну, радянську, — раптом вона — ворог народу. І так удар за ударом, і все в душу. Душу народу, бо письменники — виразники народної душі. Я вірив тому, як офіційно трактувалися смерть Хвильового і Скрипника, і щиро сказав, що я любив цих людей і що мені дуже тяжко розчаровуватися в них. Що я засуджую їх самогубство, як жах відповідаль-

ності перед Трибуналом Комуни, як ганебне дезертирство. Секретар райкому сказала, що виступи Куліша, Досвітнього і Касьяненка незадовільні, а мій виступ вона визнала щирим, і що він задовольняє її. З цим погодилися інші» (Сосюра, 2010, с. 152).

Виїхати з будинку, втекти в інші місцевості, за спогадами автобіографів, було неможливо, бо це автоматично було б потрактовано як визнання власної провини. Двері під'їздів, що виходили на вулицю, наглухо зачинили, біля двірей під'їзду, що виходили у двір, постійно чергували співробітники НКВС. Будинок поринув в атмосферу страху, підозрілості, поступово перетворюючись на мертвий будинок. У цей час він отримує від місцевих мешканців назву «Будинок попереднього ув'язнення», а згодом — «Крематорій».

Небезпечним для мешканців було ведення его-документів (щоденників, листів, спогадів, автобіографій), кожен особистий документ міг стати обвинуваченим матеріалом у подальшій судовій справі.

Багато років потому, з відкриттям архівів КДБ і оприлюдненням матеріалів слідчих справ (див. Архів Розстріляного Відродження), дослідники отримали більше інформації про долю мешканців будинку «Слово». Згідно зі статистикою, протягом 1933–1938 років було репресовано мешканців 40 квартир з 66, 33 з них було розстріляно, з них 11 (Леся Курбаса, Миколу Куліша, Григорія Епіка, Олексу Слісаренка, Михайла Ялового, Валер'яна Поліщука, Валер'яна Підмогильного, Антіна та його синів Богдана й Остапа Крушельницьких, Андрія Панова) було розстріляно в урочищі Сандармох у Карелії в один день — 3 листопада 1937 року, кількома днями раніше в Сандармосі було розстріляно Майка Йогансена, ще двоє мешканців будинку загинули на засланні. Одиницям вдалося вижити й повернутися додому багато років потому.

Протягом радянської доби згадки про репресованих українських письменників 1920-х — 1930-х років були заборонені, їхні літературні твори були вилучені зі шкільних та університетських програм і підручників, бібліотек і книгарень.

1934 року столицю України переведено до Києва, починається планомірна побудова свідомого радянського суспільства. Харків стає потужним промисловим, науковим, освітнім, торговим, транспортним центром, який на лютий 2022 року налічував півтора мільйони жителів, неодноразово був визнаний кращим українським містом для життя, мав повний комплект нагород Ради Європи. Протягом

Другої світової війни місто пройшло через окупацію та руйнацію. Значних пошкоджень Харків зазнав й продовжує зазнавати через російсько-українську війну нині.

Період 1920-х — 1930-х років, докладно вписаний в аналізованих нами українських спогадових творах ХХ століття, лишився одним з найвизначніших етапів життя міста. Цей період визначив вектори подальшого розвитку Харкова, сформував його сучасний портрет. Харків 1920-х — 1930-х років, згідно зі свідченнями мемуаристів, був містом, яке поєднувало в собі державницький апарат і тотальний кон-

троль, з одного боку, та розвій вільного культурного життя, з іншого. Місто активно розбудовувалося, змінювало свій архітектурний вигляд. Активними учасниками інтелектуальних перетворень ставали тогочасні митці — письменники, драматурги, актори. Літературне картографування міста було продовжено в его-текстах вже наступних поколінь автобіографів, зокрема, сучасне життя міста можна простежити за мемуарними текстами Сергія Жадана. Відтак вивчення спогадового портрета Харкова інших періодів його розвитку може стати об'єктом подальших наукових студій.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Розстріляного Відродження: матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920–1930-х років / упоряд., передм., приміт. та комент. Олександра й Леоніда Ушкалових. Київ: Смолоскип, 2010. 456 с.
2. Багалій Д.І. Автобіографія. 50 літ на стороні української культури. *Юбілейний збірник на пошану академіка Дмитра Йвановича Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ядесятих роковин наукової діяльності*. Київ, 1927. С. 1–146.
3. Вишня О. Моя автобіографія. Харків: Книгоспілка, 1927. 16 с.
4. Географія і текст: літературний вимір / за ред. Тетяни Черкашиної. Харків: Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2022. 214 с.
5. Грушевський М. Автобіографія. Київ, 1926. 32 с.
6. Гуменна Д. Дар Евдотеї: іспит пам'яті. Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1990. Т. 2: Жар і крига. 346 с.
7. Гжицький В. Спогади про минуле. *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія*. Київ: Laugus, 2011. Т. 6. С. 258–351.
8. Затонский Д. История одной судьбы. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2007. 356 с.
9. Йогансен М. Автобіографія Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу «Літературного ярмарку». *Вибрані твори*. Київ: Смолоскип, 2009. С. 716–718.
10. Йогансен М. Книга про місто індустріальних велетнів. *Літературна газета*. 1936. 12 червня. С. 2.
11. Конструктивізм. Харків. URL: <https://constructivism-kharkiv.com>
12. Куліш В. Слово про будинок «Слово». Торонто: Гомін України, 1966. 68 с.
13. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди). Харків: Майдан, 2013. 256 с.
14. Минко В.П. Моя Минківка. *Вибрані твори*. Т. 1. Київ: Дніпро, 1981. С. 13–218.
15. Минко В.П. Червоний Парнас. *Вибрані твори*. Т. 1. Київ: Дніпро, 1981. С. 219–348.
16. Поліщук В. Дороги моїх днів. *Блажен, хто може горіти...* Рівне: Азалія, 1997. С. 6–26.
17. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця. Київ: Рад. письменник, 1972. 204 с.
18. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває. Київ: Рад. письменник, 1969. 284 с.
19. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Київ: Рад. письменник, 1968. 286 с.
20. Сокіл В. Здалека до близького. Едмонтон: Канадський інститут українознавчих студій, Альбертський університет, 1987. 358 с.
21. Сосюра В. Третя Рота. Київ: Знання, 2010. 352 с.
22. Формування української ідентичності в міському середовищі: історія та сучасність. *Wilson Center*. 28.11.2006. URL: <https://www.wilsoncenter.org/event/formuvannya-ukrayinskoyi-identichnosti-u-miskomu-seredovishchi-istoriya-ta-suchasnist>
23. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба. *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18. С. 54–61.
24. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і докруги). Т. 1: В Україні. Харків; Нью-Йорк: Вид-ня часопису «Березіль»; Вид-во М.П. Коць, 2001.

25. Autobiographie littéraire en Angleterre (XVII–XX siècles). Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2000. 280 p.
26. Collot M. Tendances actuelles de la géographie littéraire. *La théorie littéraire en questions*. 2021. T. 10. № 1. P. 37–43. <https://doi.org/10.4000/hrc.5514>
27. Dupuy L. L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2019. 194 p.
28. Le Moi et l'Espace. Saint-Etienne: L'Université de Saint-Etienne, 2003. 464 p.
29. ProSlovo. URL: <https://proslovo.com>
30. Westphal B. La Géocritique. Paris: Éditions de Minuit, 2007. 278 p.

## REFERENCES

1. *Arhiv Rozstrilianoho Vidrodzhennia* [Archive of the Executed Renaissance]. (2010). Kyiv [in Ukrainian].
2. *Autobiographie littéraire en Angleterre (XVII–XX siècles)*. (2000). Saint-Etienne [in French].
3. Bahalii, D. (1927). Avtobiohrafia [Autobiography]. In *Yubileinyi zbirnyk na poshanu akademika Dmytra Ivanovycha Bahaliiia z nahody simdesiatooi richnytsi zhyttia ta piatdesiatykh rokovyn naukovoii diialnosti* (pp. 1–146). Kyiv [in Ukrainian].
4. Collot, M. (2021). Tendances actuelles de la géographie littéraire. *La théorie littéraire en questions*, 10(1), 37–43 [French]. <https://doi.org/10.4000/hrc.5514>
5. *Constructyvism. Kharkiv*. (2020). [in Ukrainian]. <https://constructivism-kharkiv.com>
6. Dupuy, L. (2019). *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*. Pau et des Pays de l'Adour [in French].
7. *Formuvannia ukrainskoi identychnosti v miskomu seredovishchi* [Formation of Ukrainian Identity in the Urban Environment]. (2006, November 26). *Wilson Center* [in Ukrainian]. <https://www.wilsoncenter.org/event/formuvannya-ukrayinskoyi-identychnosti-u-miskomu-seredovishchi-istoriya-ta-suchasnist>
8. Gzhytskii, V. (2011). *Spohady pro mynule* [Memories of the Past]. In *Spadshchyna* (Vol. 6, pp. 258–351). Kyiv [in Ukrainian].
9. *Heohrafia i tekst* [Geography and Text]. (2022). Kharkiv [in Ukrainian].
10. Hrushevskii, M. (1926). *Avtobiohrafia* [Autobiography]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Humenna, D. (1990). *Dar Evdotei* [The Gift of Eudothia]. Vol. 2, Baltimor, Toronto [in Ukrainian].
12. Kulish, V. (1966). *Slovo pro budynok «Slovo»* [A Word about the “Slovo” House]. Toronto [in Ukrainian].
13. *Le Moi et l'Espace* (2003). Saint-Etienne [in French].
14. Melnykiv, R. (2013). *Literaturni 1920-ti* [Literary 1920s]. Kharkiv [in Ukrainian].
15. Mynko, V. (1981). Chervonyi Parnas [Red Parnassus]. In *Vybrani tvory* (vol. 1, pp. 219–348), Kyiv [in Ukrainian].
16. Mynko, V. (1981). *Moia Mynkivka* [My Mynkivka]. In *Vybrani tvory* (vol. 1, pp. 13–218), Kyiv [in Ukrainian].
17. Polishchuk, V. (1997). Dorohy moikh dniv [The Roads of My Days]. In *Blazhen, khto mozhe hority* (pp. 6–26). Rivne [in Ukrainian].
18. *ProSlovo*. <https://proslovo.com>
19. Sheveliov, Yu. (2001). *Ya — meme — meni... (i dovkruhy)* [I — me — my (and around)]. Vol. 1, Kharkiv, New York [in Ukrainian]. [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady)
20. Smolych, Yu. (1968). *Rozpovid pro nespokii* [A Story of Restlessness]. Kyiv [in Ukrainian].
21. Smolych, Yu. (1969). *Rozpovid pro nespokii tryvaie* [The Story of Restlessness Continues]. Kyiv [in Ukrainian].
22. Smolych, Yu. (1972). *Rozpovidi pro nespokii nemaie kintsia* [A Story of Restlessness Has No End]. Kyiv [in Ukrainian].
23. Sokil, V. (1987). *Zdaleka do blyzko* [From far away to near]. Edmonton [in Ukrainian].
24. Sosiura, V. (2010). *Tretia Rota* [The Third Company]. Kyiv [in Ukrainian].
25. Tsymbal, Ya. (2010). “Harkivskii tekst” 1920-kh rokiv [The “Kharkiv Text” of the 1920s]. *Literaturoznachi obrii*, 18, 54–61 [in Ukrainian].

26. Vyshnia, O. (1927). *Moia avtobiohrafia* [My autobiography]. Kharkiv [in Ukrainian]
27. Westphal, B. (2007). *La Géocritique*. Paris [in French].
28. Yohansen, M. (1936, June 12). Knyha pro misto industrialnykh veletniv [A Book about the City of Industrial Giants]. In *Literaturna hazeta*, 2 [in Ukrainian].
29. Yohansen, M. (2009). Avtobiohrafia Maika Yohansena, toho Yohansena, shcho ozdobyv prolohom, epilohom ta intermediamy 133 knyhu «Literaturnoho yarmarku» [The Autobiography of Mike Johansen, that Johansen Who Provided the Prologue, Epilogue, and Interludes of the 133rd book of “The Literary Fair”]. In *Vybrani tvory* (pp. 716–718), Kyiv [in Ukrainian].
30. Zatonsky, D. (2007). *Istoriia odnoi sudby* [A Story of One Destiny]. Kyiv [in Russian].

**Tetiana Cherkashyna,**

V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine)

ORCID iD 0000-0002-6546-4565

e-mail: tetiana.cherkashyna@karazin.ua

**THE MEMOIR IMAGE OF KHARKIV IN THE 1920s AND 1930s  
IN UKRAINIAN MEMOIR LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The article is devoted to the study of the memoir image of Kharkiv in the twenties and thirties of the last century in Ukrainian memoir literature. Kharkiv is a large city in the north-east of Ukraine, which in 1923 became the capital of Ukraine, absorbing the best of what was then in Ukraine, and a major industrial, economic, scientific, cultural, and educational centre. The city is actively developing. New architectural landmarks in the style of constructivism are appearing. The city, on the one hand, had a powerful state apparatus that controlled all spheres of the country's life, and on the other hand, it had an active development of free intellectual and cultural life. The city of that time quickly received its own memoir biography, and its appearance and specifics of inner life became the subject of numerous memoir reflections. In particular, the memoirs, autobiographies, autobiographical novels, and novels of Dmytro Bahalii, Ostap Vyshnia, Mykhailo Hrushevskii, Dokiia Humenna, Volodymyr Gzhytskii, Mike Johansen, Volodymyr Kulish, Vasyl Mynko, Valerian Polishchuk, Yurii Smolych, Vasyl Sokil, Volodymyr Sosiura, and Yurii Shevelev are the subject of this study. Some of the autobiographers (such as Mike Johansen and Yurii Shevelev) were native Kharkiv residents, while others (such as Volodymyr Gzhytskyi, Dokiia Humenna, Vasyl Mynko, Yurii Smolych, Vasyl Sokil, and Volodymyr Sosiura) came to Kharkiv when it became the capital of Ukraine, so the memoir portrait of the city is written both in its evolution and from the standpoint of first perception and understanding/misunderstanding. The memoirs literary map the city, paying much attention to its literary and artistic loci, mentioned are often the quarter with the conventional name “Literary Fair”, the “Blakytnyi House”, the “Peasant House”, the “Berezil Theatre”, and the “Slovo House”. Since 1931, the city's life has changed dramatically, with mass arrests and high-profile court cases, such as the SVU trial in the Kharkiv Opera House. In 1934, the capital of Ukraine was moved to Kyiv, and Kharkiv continues to develop as a powerful industrial, scientific, and intellectual centre.*

**Key words:** Kharkiv, memoirs, autobiographies, literary cartography, autogeobiography, Ukrainian memoir and autobiographical literature.

*Стаття надійшла до редакції 11.04.2023.*

*Прийнято до друку 21.09.2023.*

*Наукове видання*

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

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

**Збірник наукових праць  
(філологічні науки)**

**№ 22, 2023**

*Kubg.edu.ua*

Науково-методичний центр 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.Ю. Столітня,*  
*Т.В. Нестерова, Н.В. Клименко*

Підписано до друку 22.11.2023 р. Формат 60x84/8.  
Ум. друк. арк. 9,07. Наклад 100 пр. Зам. № 3-63.

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

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