

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 23

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Ідентифікатор медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа R30-03702 від 11.04.2024,
присвоєний Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 9 від 20.06.2024)

Головний редактор:

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

Заступник головного редактора:

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

Випусковий редактор:

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

Редколегія:

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

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

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

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

Нежива Людмила Львівна — професор кафедри початкової освіти Факультету педагогічної освіти Київського столичного 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 столичного 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 столичний університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: litp@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.23>

© Автори публікацій, 2024

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2024

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

Media identifier in the Register of Media Entities R30-03702 dated 11.04.2024,
issued by the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting

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 Metropolitan University
(*Rec. № 13 dated 11.04.2024*)

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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 Metropolitan 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 of 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 Ohiienko 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 History of Ukrainian Literature, 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 Metropolitan 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 Metropolitan University
Tel: +38 (044) 426-46-60
E-mail: litp@kubg.edu.ua
Website: <https://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.23>

© Authors of publications, 2024

© Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2024

ЗМІСТ

<i>Олена Анненкова. Диптих А.С. Баєтт «Янголи і комахи» як взірєць постмодерністської вікторіани</i>	6
<i>Олена Бондарєва. Двобій історичних наративів у драмі: українська оптика (за п'єсою Ігоря Юзюка «Там під чорним лісом... Banderado»)</i>	15
<i>Микола Васьків. Нотатник Вячеслава Медведя як «дзеркало» формування митця</i>	24
<i>Григорій Ключек. «Ефект потоку» як важливий чинник художньої енергетизації Шевченкового поетичного тексту (на матеріалі аналізу поезії «Доля»)</i>	39
<i>Олена Кретова, Інга Богданова. Дискурс травми і трансформації пам'яті в романі Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько»</i>	50
<i>Надія Левчик. Борис Грінченко: поет, ліричний герой, епоха</i>	59
<i>Ілля Мокряков. Іронія та ідилія: стильова єдність двох світів у повісті С. Андрухович «Літо Мілени»</i>	69
<i>Марина Штолько. Ретроспекція в поемі «Дорошенко» І. Калинець</i>	74
<i>Вадим Юрченко. Концепт «максималізм» у критичних працях Є. Сверстюка та І. Дзюби</i>	80

CONTENTS

<i>Olena Annenkova</i> . Diptych “Angels and Insects” by A. S. Byatt as a Sample of Postmodern Victoriana	6
<i>Olena Bondareva</i> . Opposition of Historical Narratives in the Drama: Ukrainian optics (based on the play by Ihor Yuzyuk “There under the black forest... Banderado”)	15
<i>Mykola Vaskiv</i> . Vyacheslav Medvid’s Notebook as a “Mirror” of the Artist Development	24
<i>Hryhorii Klochek</i> . “Flow Effect” as an Important Factor of Artistic Energising of Shevchenko’s Poetic Text (based on the analysis of the poem “Fate”)	39
<i>Olena Kretova, Inha Bohdanova</i> . Discourse of Trauma and Transformation of Memory in the Novel “Extremely Loud & Incredibly Close” by J. S. Foer	50
<i>Nadiia Levchyk</i> . Borys Grinchenko: Poet, lyrical subject, and epoch.	59
<i>Illia Mokriakov</i> . An Irony and an Idyll: Stylistic unity of two worlds in S. Andrukhovich’s short novel “Milena’s Summer”	69
<i>Maryna Shtolko</i> . Retrospection in the Poem “Doroshenko” by I. Kalynets	74
<i>Vadym Yurchenko</i> . The Concept of “Maximalism” in the Literary Studies by Ye. Sverstiuk and I. Dziuba	80

Олена Анненкова,

Український державний університет імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

ДИПТИХ А.С. БАЕТТ «ЯНГОЛИ І КОМАХИ» ЯК ВЗІРЕЦЬ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ВІКТОРІАНИ

У статті аналізується диптих А.С. Баєтт «Янголи і комахи» з огляду на специфіку функціонування в ньому вікторіанського коду, який складає основу оригінальної вікторіани сучасної британської письменниці. «Янголи і комахи» обрані як особливий і показовий зразок рецепції, рефлексії та інтерпретації сучасними британськими письменниками культурно-історичної та мистецько-художньої спадщини вікторіанської епохи. У новелах диптиха «Янголи і комахи», зокрема в «Морфо Євгенії» та «Шлюбному янголі», продемонстрований продуктивний діалог із вікторіанством та одночасно концептуальні зсуви в його осмисленні та висвітленні тих аспектів життя вікторіанців, що перебували на маргінесах вікторіанських нарративів у ХІХ столітті. Вікторіанський код фундує особливу архітектуру диптиха, що визначило мету цієї розвідки — з'ясувати особливості вікторіанського коду та принципи його репрезентації у творі.

А.С. Баєтт реконструює вікторіанську епоху через стилізацію і пастиш. Авторка створює широку панораму вікторіанства, фіксуючи найприкметніші риси його духовної та матеріальної культури: ключові ідейно-філософські тенденції та антиномії, наукові й релігійні суперечки, вікторіанські цінності, особливий вікторіанський побут, маєтки та інтер'єри, традиції і звичаї, розподіл чоловічих та жіночих ролей у соціумі й сім'ї, коло повсякденних інтересів і дозвілля. Водночас вікторіанство реінтерпретується крізь призму постмодерністської візії і за допомогою постмодерністської стратегії письма. А.С. Баєтт фокусує свою увагу на маргіналізованих чи взагалі замовчуваних у літературному вікторіанському дискурсі темах, порушуючи, зокрема, табуовані за тих часів проблеми гомосексуальних та інцестуальних стосунків, відтворюючи різні типи жіночих характерів, фіксуючи появу нового типу жінки — незалежної, самодостатньої, розумної. А.С. Баєтт актуалізує традицію класичного реалістичного вікторіанського роману ХІХ століття (датування подій, точні вказування місць дії, зосередженість на деталях речового світу, портретах і пейзажах в їхніх конвенційних функціях), проте робить це мовою, доступною для сучасного читача, маючи за мету дати змогу своїм сучасникам не лише глибше пізнати історію та збагатити уявлення про вікторіанську епоху, зруйнувавши стереотипи, а й через розуміння минулого краще усвідомити причини теперішніх проблем і негараздів. Встановлені в «Янголах і комах» вагомий й конститутивні складники вікторіанського коду визначають оригінальність дослідження, а його аналіз дає змогу констатувати наявність «вікторіанського тексту» в обох новелах диптиха, що робить твір А.С. Баєтт яскравою і самобутньою енциклопедією вікторіанської доби.

Ключові слова: А.С. Баєтт, «Янголи і комахи», диптих, вікторіана, вікторіанська епоха, вікторіанський текст.

А.С. Баєтт є однією з найяскравіших сучасних британських авторок, яка відома своїми великими за обсягом окремими романами та циклами романів, численними збірниками малої прози й літературно-критичних статей. Її творчість вирізняється різноманітністю тематики й глибиною охоплення життєвого матеріалу, який вона подає як постмодерністська письменниця, в авторській манері якої нарівні з постмодерністськими рисами письма відчут-

ною є прихильність до класичної літератури та її старих форм. Принаймні, як зауважує сама А.С. Баєтт: "I like the old forms, where the writers criticized had space to be read, not paraphrased" (Byatt, 1999, p. 6). Письменниця відома своєю великою увагою і захопленістю літературою та культурою Англії вікторіанської епохи, що їй вона присвятила багато своїх творів. Найвідомішим з них є роман «Володіти», за який вона у 1990 році отримала Букерівську премію.

Набагато пізніше, у 2009 році, з'явився ще один великий роман цієї авторки «Дитяча книга», а між ними двома, у 1992 році, був написаний її диптих з дивною та утаємниченою назвою «Янголи і комахи». Всі ці твори є даниною серйозній зацікавленості А.С. Баєтт англійським вікторіанством, яскравим явищем англійської культури XIX століття, яке вплинуло на всю подальшу культуру й літературу не лише Великої Британії. Інтерес до вікторіанства як феномену англійської культурно-художньої спадщини є в новітній літературі Британії настільки потужним, творів, у яких сучасні автори звертаються до проблем вікторіанської епохи, так багато, що сучасні дослідники мають підстави говорити про явище «вікторіанського відродження» (Ю. Скороходько, О. Тупахіна), яке переживає сучасна британська проза. Дійсно, після модерністського заперечення здобутків вікторіанської епохи починаючи з 2-ї половини XX століття увага до вікторіанства з боку британських інтелектуалів лише зростала, що мало безліч вагомих причин, серед яких передусім слід назвати такі ключові: Англія була та залишається країною усталеної спадковості, а саме за вікторіанських часів вона здобула міцний авторитет на міжнародній арені як держава розвинутого парламентаризму, потужної економіки, прогресивної науки й передових технологій і зазнала справжнього підйому культури взагалі й літератури зокрема, що продовжується і зараз і чим британці надзвичайно пишаються. Англійці вважають, що у надрах вікторіанства, у його духовних і морально-етичних цінностях та проблемах криються витoki страхів і сподівань їхнього сьогодення та що розуміння історичного минулого уможливить краще усвідомлення ними тенденцій теперішніх часів і майбутнього. Вікторіанська художня література також відіграє у цьому свою велику роль, адже саме ця література, з її «всезнаючим і богоподібним голосом, з її вагомим реалізмом, її хронологічними сюжетами, її основоположною моральною впевненістю, її роллю буржуазного епосу», і «донині залишає свій тривкий відбиток на британській літературі» (Бредбері, 2012, с. 22), своєрідність якої полягає у тому, що британські автори пишуть свої твори на перехресті постмодерністської і реалістичної естетичної мови, хоча, звісно, ознаки постмодерністського письма в ній є надзвичайно виразними: це і витончена гра з читачем, і захопливий іронічний пастиш, і ускладнена інтертекстуальність. При цьому гострота соціально-моральної проблематики й традиційності реалістичного нарративу також мають вагоме значення, сильно приваблюючи сучасного британського читача,

закоріненого в традиції класичного англійського роману. Вікторіанська епоха набуває міфологічних рис, стаючи символом непорушних і чітких морально-етичних та естетичних основ життя, які можуть слугувати орієнтиром для сучасного культурно-літературного простору. Це дає підстави для переосмислення вікторіанської епохи, яка стає предметом плідної полеміки й діалогу, дає змогу зустрітися історії та сучасності, щоб укотре продемонструвати єдність і сталість європейської гуманістичної культурно-літературної традиції.

Творчість А.С. Баєтт, яскравою представницею сучасної британської прози, не є частим об'єктом вивчення з боку українських літературознавців. Здебільшого вони називають лише деякі твори письменниці (частіше за все її резонансний роман «Володіти») у загальному переліку багатьох інших, які розглядаються в контексті досліджень сучасного історіографічного роману. «Янголи і комахи» ними майже не згадується, хоча цей диптих є надзвичайно продуктивним і показовим для вивчення саме особливостей відтворення у ньому «вікторіанського тексту» (О. Толстих). У західному літературознавстві навпаки інтерес до творчості інтелектуалки Баєтт є потужним і постійним. На Заході виходять дисертаційні дослідження, численні статті та рецензії на її твори, зокрема і на «Янголів і комах». Хоча слід визнати, що і в роботах європейських дослідників значна і не виправдано більша увага приділяється лише першій частині диптиха, яка називається «Морфо Євгенія», і майже не дослідженою залишається її друга, насичена філософськими роздумами та культурними нюансами, частина під назвою «Шлюбний янгол». Серед важливих праць, присвячених диптиху «Янголи і комахи», назвемо такі: статті польських дослідниць А. Буди «У постмодерному дзеркалі: інтертекстуальність в “Янголах і комахах” А.С. Баєтт» (Buda, 2015), А. Приморац та І. Балінт-Федварські «Гендерні трансформації і вікторіана в “Морфо Євгенії” А.С. Баєтт» (A. Primorac, I. Balint-Feudvarski, 2011), а також розвідки М. Лакі «“Морфо Євгенія” А.С. Баєтт: прологмени в майбутні теорії» (M. Lackey, 2008), Х. Хансон «Подвійний голос метафор: Морфо Євгенія А.С. Баєтт» (H. Hansson, 1999), Дж. Старок «Янголи, комахи та аналогія: Морфо Євгенія А.С. Баєтт» (J. Sturrock, 2002/03). Вже назви цих досліджень вказують на те, наскільки жвавими є дискусії навколо цієї складної книги англійської письменниці, адже науковці вивчають нарративні стратегії та стилістичні особливості цього твору, аналізують його філософські, наукові й культурно-історичні контексти

та підтексти тощо. Проте у цих роботах не зверталася увага на особливості саме «вікторіани» А.С. Баєтт, втіленої в «Янголах і комах», хоча їхній «вікторіанський текст» є тим підґрунтям, на якому базується вся архітектоніка твору. **Метою статті** є вивчення рис та особливостей відтворення вікторіанського коду в диптиху А.С. Баєтт «Янголи і комахи».

Польська дослідниця А. Тринецька слушно відзначила, що «парадоксально, але неовікторіанські тексти відображають вікторіанське минуле і водночас сучасну епоху. Літературна ревізія стає вдвічі значущою не лише як пригадування минулого, але також і як прославляння теперішнього і визнання історичного контекстуалізму» (Трунієска, 2015 с. 259). Баєтт посідає в ряду сучасних британських авторів, які пишуть у парадигмі неовікторіанського роману, помітне місце, і вона є саме тією письменницею, яка підтверджує справедливості цієї тези. Вікторіанську епоху вона вивчила досконало і як філологиня, і як досвідчена й вдячна читачка, і як талановита, з розвинутою уявою і художнім смаком письменниця. Вікторіанство є для неї джерелом натхнення і знань, філософських міркувань та розмаїтих емоцій. Вона сама казала про це так: “We’re still living at the end of the Victorian era, at least philosophically, in the way we try to understand the world. We’ve moved on technologically, but the foundations of our ideas are still there, if you think of Freud or sexuality, or Darwin and the naturalists. It all turns around the idea of the death of Christianity, the disappearance of God, and I think morally our world doesn’t quite know what has been put in its place” (цит. за: Тупахіна, 2014, с. 21).

Вікторіана «Янголів і комах» є особливою, специфічно баєттівською. Вікторіанством просякнута вся книга, обидві її новели, які нерозривно зв’язані між собою цілим комплексом тем і проблем, героями, системою художніх прийомів, деталей, стилістикою та візерунками смислів, духовно-інтелектуальних ідей і переживань. Вікторіанство Баєтт вишукано відтворює та одночасно живо вигадує, вона піддає його ревізії та витягає на світ сьогодення його маргінальні й лімінальні проблеми, вона ним любить і вивчає, вона його стилізує і водночас оригінально створює за допомогою передачі свого власного, індивідуального розуміння і витонченої, стилістично бездоганної мови. Вікторіанська атмосфера оприявнюється в обох новелах на рівні фабули та образів, інтелектуально-філософських дискусій і духовних шукань, морально-етичних та гендерних проблем, особливих прикмет вікторіанського побуту. Все це разом моделює своєрідне обличчя

вікторіанства і також його сучасне сприйняття та усвідомлення. Прикметною особливістю вікторіани Баєтт є те, і тут не можна не погодитися з А. Приморац та І. Балінт-Федварські, що письменниця «відтворює вікторіанську епоху з повагою — її пастиш звично увиразнює внутрішнє життя її головних героїв, показуючи їх відвертими і серйозними» (Primorac, Balint-Feudvarski, 2011, p. 223).

Стилізація вікторіанства є органічною, невимушеною. Баєтт вдається з легкістю створити ефект максимальної автентичності. Вона зображає «століття матеріалізму» (Byatt, 1993) з філігранною витонченістю, малюючи строка-ту й насичену панораму доби, за якої матеріалістичне, наукове сприйняття світу стикалося із супротивом з боку християнського містицизму, де дарвінізм співіснував зі спиритуалізмом, де науковці-натуралісти поширювали свої ідеї поряд з містиками-сведенборгіанцями, а раціоналісти пробували вживатися з романтиками-ідеалістами. Це було століття, за якого плотське пронизувало духовне, а духовне натикалося на матеріальне, земне й сексуальне, і ці взаємодії визначали самотність цієї внутрішньо напруженої епохи.

Особливий кодекс і код вікторіанства підтримується на рівні героїв диптиха. Показово, що Баєтт вводить у тексти новел як вигаданих, так і справжніх історичних постатей. Лорд Альфред Теннісон був одним із ключових поетів вікторіанської епохи, поетом-лауреатом, улюбленцем королеви Вікторії. Життєва і творча доля цієї особистості міцно з’єднана з його близьким другом, романтиком Артуром Галламом, який помер дуже рано й смерть якого стала імпульсом для написання Теннісоном великої поеми «In Memoriam». Цей твір є визнаним шедевром англійської літератури, він відбиває ключові думки й переживання людей вікторіанських часів. Артур Галлам та закохана в нього Емілі Теннісон, рідна сестра Альфреда Теннісона, є також повноправними героями новели «Шлюбний янгол», завдяки яким дух епохи відтворюється з іще більшою реалістичністю. Письменниця, ставлячи цих людей в центр художнього твору, висвітлює їхнє життя ніби з нового ракурсу, показує їхнє життєве обставини очима сучасної людини, розповідає про них сучасною мовою, і це наближає їх до нас, вони стають більш живими і зрозумілими. До речі, тема гомосексуальних зв’язків, яка вочевидь перебувала на маргінесах вікторіанських дискурсів, також є тонким нюансом новели «Шлюбний янгол», який не оминає Баєтт, а, навпаки, на який делікатно, але прозоро натякає, пишучи про стосунки Альфреда Теннісона

та Артура Галлама так: «якщо говорити відверто, у той день на галявині вони з Артуром відчували особливу радість любові <...> вони кохали один одного, як Давид та Йонатан, то було дивне кохання, любов до жінки поступалася йому силою» (Wyatt, 1993). Ці два герої пов'язані з сестрою Теннісона — Емілі. Вона мала одружитися з Артуром, і так би сталося, якби рання смерть не забрала його. Дев'ять років глибокого й щирого трауру за Артуром виявилися випробуванням для Емілі, за які вона зрозуміла, що хоче спробувати жити повним, земним життям, через що погодилася стати дружиною закоханого в неї капітана Річарда Джессі. Він полонив її своєю мужністю, розважливостю і пристрасним коханням. Якщо романтичний Артур бачив у ній прекрасну «лісову фею» (Wyatt, 1993), називав її «тремтливою квіткою» (Wyatt, 1993), то Річард Джессі захоплювався Емілі як чоловік із крові й плоти та відчував у ній земну жінку, яку хотів зробити щасливою і знав, що з нею буде щасливий сам — «яка жива і вродлива при свічках міс Теннісон» (Wyatt, 1993).

Здебільшого жінки в новелах письменниці характеризуються у властивих вікторіанській епосі дефініціях, наприклад, Ліліас Папагай — «жінка розумна і добропорядна» (Wyatt, 1993), леді Алабастер — добрий домашній янгол, так само як і місіс Греншоу, сестри Алабастер — зовні цілком добродішні леді, а ось Софі Шікі має справжні здібності серйозного медіума й самостійна, як її подруга Ліліас. Вирізняється у диптиху образ Метті Кромптон, яка є утіленням нової жінки, не типової вікторіанки. Вона незалежна, розумна й наділена різними непересічними здібностями. Метті з живою цікавістю вивчає світ, займається наукою і розвивається, добре розуміється на людях, здатна на рішучі кроки й не зважає на суспільну думку. Її характер та вчинки свідчать про те, що насправді образ вікторіанки є набагато складнішим, ніж ми його собі уявляли. Вільям Адамсон захоплюється саме її живим розумом, талантами й знаннями (вона знає латину й давньогрецьку мови, обізнана в англійській літературі), він розуміє, що саме ця жінка, а не дружина Євгенія, буде гідною супутницею в його неспокійному житті дослідника-натураліста. А Євгенія Алабастер є тією героїнею, за допомогою образу якої письменниця уводить у диптих тему інцестуальних і подружніх стосунків, даючи змогу сучасному читачеві зазирнути в спальні вікторіанців, показати той бік життя чоловіків і жінок, про який не писали цнотливі вікторіанські письменники і вся правда про який не виносилася на загальне. Однак, крім інцесту, у якому жила Євгенія зі своїм братом у власному родинному будинку,

вона, красива, спокуслива та аморальна, зображена як той тип вікторіанки, життєві інтереси якої не виходили за межі фізіологічної природи жінки та формальних обов'язків, закріплених за дружинами.

А.С. Баєтт показує вікторіанське суспільство, у якому велике значення мали жінки, принаймні в сімейно-домашніх відносинах саме вони відігравали першу й вагомую роль. У «Морфо Євгенії» продемонстровано, що будинок Алабастерів живе навколо леді Алабастер та її дочки: вони народжують дітей, вони визначають правила, а чоловіки виконують функцію запліднювачів і займаються своїми чоловічими справами. Водночас образи Метті Кромптон, Ліліас Папагай, Емілі Теннісон засвідчують, що жінки є не лише тілом для народжування дітей, а що вони мають власні амбіції, серйозні бажання, мрії і можливості для їх реалізації, що вони не гірше за чоловіків можуть думати, читати й навчатися, що вони здатні пережити й відчувати так само глибоко та повно, як і чоловіки. В обох новелах відчувається іронічний голос письменниці, сучасної жінки, яка не приймає традиційний вікторіанський погляд чоловіків на місце жінки в суспільстві й житті. Чоловіче й жіноче, сфери чоловічої і жіночої діяльності протиставлені в новелах. Чоловіки — це Розум й активність, ясність і чіткість, вони перебувають у пошуках смислу та істини, а жінка — це плоть життя, вона має надихати чоловіків, саме тому, іронізує Баєтт, вікторіанці вважали, що жінкам слід менше займатися міркуваннями (Wyatt, 1993). Думка про неважливість і непотрібність для жінки жити інтелектуальним життям з'являється у двох новелах, причому висловлюють її різні за духом чоловіки: і прогресивний натураліст Вільям Адамсон, і романтик-ідеаліст А. Галлам: «Ви багато думаете...» (Wyatt, 1993). Однак письменниця передає звичай тих часів і показує, наскільки чітко було розподілено ролі та обов'язки в вікторіанських родинях: чоловіки займалися виключно «чоловічими» справами, інтелектуальними заняттями й полюванням, а жінки залишалися на своїх жіночих половинах: вони, звісно, повинні потроху читати, грати на музичних інструментах, малювати, але їхня діяльність все одно обмежена домом і домашніми справами. Жінки народжують дітей, і велику кількість дітей, як-от леді Алабастер і її дочка Євгенія, як бідоласна місіс Герншоу, у якої постійно помирають діти, і не намагаються втручатися в справи своїх чоловіків, хоча приходять їм на допомогу, коли вони цього потребують.

Чоловічі характери, спосіб життя чоловіків, їхні заняття та інтереси також цілком вклада-

ються у вікторіанську систему правил: Вільям Адамсон — науковець, Гаральд Алабастер — священник, містер Хок — диякон Новоєрусалимської церкви, Альфред Теннісон й Артур Галлам — поети, і всі вони ведуть між собою філософсько-інтелектуальні дискусії і бесіди, що відповідають запитам вікторіанської епохи. Це питання про науку й релігію, про віру та смисл життя, про місце й призначення людини в цьому житті. Саме ці болючі питання епохи й закладені в назву диптиха «Янголи і комахи». Вчення Ч. Дарвіна, публікація його робіт значно похитнули усталені погляди вікторіанців на життя і смерть, природу й Бога, примусивши інтелектуалів шукати міцніші, ніж наука й звична віра, основи для земного існування людини. Важким було прийняття того факту, що природа безжалісна й байдужа до своїх дітей, вона прекрасна, але не має обраних. Однак і зміни, які несли нові часи, були надто глобальними, щоб не помічати їх і не думати про них. Ці переживання охоплюють Гаральда Алабастера, який постійно веде науково-теологічні дискусії з Вільямом і не може прийняти факт смерті й тління, чорної порожнечі, і Вільям, хоч він і науковець-натураліст, також думає про Бога й не заперечує його. Він лише не приймає жорстокості Бога, адже з дитинства йому показували не добру, а злу й жорстоку релігію, за яку карали та вбивали. Він не може дати відповідей на питання пастора, однак говорить, що «можливо, таїна і є Бог. Доведено, що таїна ця — матерія: ми існуємо і ми розумні, але матерія залишається таємничою за своєю природою, як би ми не намагались розібратися у закономірності її метаморфоз» (Byatt, 1993).

Зображення речового світу в диптиху підпорядковано висвітленню прикмет вікторіанського повсякденного, побутово-приватного життя. Важливе місце в першій частині диптиха займає зображення вікторіанського маєтку Брідлі-холла, який, безумовно, має устрій, схожий на мурашник, однак, у той же час це прекрасний, у готичному стилі побудований старовинний маєток, де кожний «займав своє конкретне місце і жив у певний спосіб» (Byatt, 1993) відповідно до усталених традицій і ролей, як їх звично розподіляли в вікторіанському домі. Господарі мали свої спальні, кабінети, вітальні, «а в темному світі за дверима людської мешкали слуги — від дворецького та економа до посудомийок і хлопчиків на побігеньках» (Byatt, 1993). Маєток розташовувався у прекрасній місцині поряд із лісом і річкою, були там чудові зелені галявини, де вся родина збиралася для відпочинку й розваг; були в ньому стайня, господарчі приміщення, де можна було працювати, і домова церква.

Голова «благочинної англійської родини» (Byatt, 1993) Гаральд Алабастер був, як і належало молодшому синові шляхетної родини, священником. Він читав проповіді для членів сім'ї та слуг, і вся родина починала день з ранкової молитви, при цьому в церкві всі, пани і слуги, займали чітко відведені місця — «чоловіки справа, жінки зліва — на задніх лавках» (Byatt, 1993). Леді Алабастер, яка народила більше десяти дітей і всіх жіночої статі, часто погано себе почувала й нібито не мала фізичних сил слідкувати за домом, однак саме вона «була силою, що організує всю родину» (Byatt, 1993): у її кімнату приходили економ, кухар, садівник і гувернантки за розпорядженнями, саме їй діти демонстрували свої успіхи в навчанні. Вона була уособленням вікторіанського ідеалу — справжнім «домашнім янголом» — і турбувалася про заміжжя своїх старших доньок, яким вже було час одружитися, що завдавало немало клопоту батькам, адже важливо було закріпити свій статус у суспільстві й не залишитися старими дівами.

Коло занять, описаних у диптиху, також відповідає вікторіанським часам: у маєтку Алабастерів джентльмени й леді влаштовують вистави, гуляють у лісі, танцюють під чудову музику й наряджаються, читають і розважаються, граючи у вітальні в різні ігри, розгадуючи шаради, виїжджаючи на полювання. А в Маргіті, великому курортному місті на південному сході Англії, де відбувається дія «Шлюбного янголу», люди проводять спиритичні сеанси, захоплюються спиритуалізмом, читають містичну літературу, розмірковують і дискутують на теми земного й потойбічного життя, що красномовно та повно передає сучасним читачам англійські реалії далеких 60–80-х років XIX століття.

Інтер'єри як знаки вікторіанства, які наявні в диптиху, виписані ретельно й передають дух і моду вікторіанської епохи. Ось, наприклад, кабінет Гаральда Алабастера: «шестикутної форми, з дерев'яними панелями на стінах і двома вирізьбленими в каміні глибокими вікнами у пізньому готичному стилі; стеля, також кам'яна, сірувато-жовтого кольору, складалася з менших за розміром шестикутників і була схожою на бджолині стільники. У його центрі було незвичне вікно для денного світла, яке нагадувало ліхтар Ілійського собору, а під ним — широкий, величезний готичний стіл, через що кабінет мав вигляд дорадчої кімнати капітулу. Вздовж стін стояли високі книжкові шафи, в яких було повно книг у лискутих шкіряних палітурках, і тумби з місткими висувними шухлядками. Під скляним верхом однієї з шестикутних тумб блискучого червоного дерева завмерли, прикуті шпильками, метелики...» (Byatt, 1993). Цей кабінет відби-

ває характер господаря та вид його діяльності: це людина з духовним саном, яка багато думає і читає, при цьому людина, що живе в достатку й розуміється на гарних речах, тому й меблі в Гаральда Алабастера з коштовного червоного дерева, які підкреслювали статки господаря, велика кількість шаф з книжками, що знову ж таки увиразнювало інтелектуальні заняття голови сімейства. Або опис спальні Вільяма в будинку Алабастера: «У кімнаті з готичним склепінням були цілком сучасні зручності: ліжко червоного дерева з різьбленим візерунком з листя плюща та ягід падуба, на якому лежала перина, набита гусячим пухом, і м'які вовняні ковдри, а зверху — вміло розшите тюдорівськими трояндами білосніжне покривало» (Byatt, 1993). Тут все є релевантним епосі: поширене й символічне червоне дерево, улюблена вікторіанцями готика, традиційні для англійців троянди у поєднанні з сучасним комфортом.

Як і було заведено в вікторіанських будинках, кімнати чоловіків відрізнялися від оздоблення жіночої половини помешкання: кімната леді Алабастер «була типово дамською, з гранатово-червоними шпалерами, на яких видно було рожево-кремові гілочки жимолості. Червоні щільні оксамитові штори закривали сонячне світло <...> У кімнаті була купа подушок, розшитих хрестиком по вовні, квітками, фруктами, блакитними метеликами і червоними птахами — шовковою ниткою по атласу. Поруч з леді Алабастер завжди лежали п'яльця...» (Byatt, 1993). Цей опис примушує перенестися у вікторіанське повсякдення, він нагадує, що вікторіанці любили червоний колір, масивні меблі з червоного дерева, які підтримували й засвідчували належний статус господаря, а також дає змогу дізнатися про коло вподобань вікторіанок: вишивання шовком по атласу, п'яльця, подушки, квіточки — все це нагромадження речей було неодмінною прикметою вікторіанського інтер'єру.

Увага вікторіанців до свого повсякденного побуту проявлялася у дрібничках, у яких поєднувалися англійські традиції (квітковий або рослинний малюнок, листочки падуба) і тогочасне мистецтво. Опис софи, предмета інтер'єру в будинку Емілі Теннісон, точний і не поступається своєму об'єкту, адже малюнок домашньої софи належить видатному поету, художнику й дизайнеру вікторіанської епохи В. Моррісу: «Широка і пухка софа з високою спинкою, на якій сиділи Емілі Джессі і місіс Герншоу, була обтягнута набивною матерією. Її малюнок виконав Вільям Морріс; візерунок з чорних гілочок, які на перший погляд непорядковано сплелися, повторювався з геометричною періодичністю на таємничому темно-зеленому тлі» (Byatt,

1993). Варто пригадати й традицію чаювання, яка включала, окрім неодмінної бесіди, і приємні побутові дрібнички, сервізи, столові прибори тощо: місіс Джессі «розливала чай у чашки, розписані гірляндами з м'яких рожевих бутонів та яскравих незабудок» (Byatt, 1993).

Загальновідомим є той факт, що за часів вікторіанства національні традиції отримали своє нове дихання та остаточне закріплення, і ця традиційна англійськість, її риси та особливості не пройшли повз увагу письменниці. Так вона описує весілля Євгенії та Вільяма: «...весілля було по-справжньому англійським, дуже буколічним. Євгенію і Ровену одягнули як сестер — але не близнючок — у білі шовкові сукні з довгими мереживними шлейфами; одна була щедро прикрашена рожевими бутонами, інша, сукня Євгенії, — кремово-золотистим мереживом. На обох були корони з розеток і намиста з перлин. Обидві тримали букети з лілій і троянд <...> За ними йшли маленькі дівчата з рожевими і золотими стрічками у волоссі, в білих тюлевих сукнях <...> вони несли корзини з квітковими пелюстками, щоб обсипати ними молодят» (Byatt, 1993). У цьому деталізованому описі ми бачимо всі неодмінні прикмети вікторіанського весілля, традиції якого були започатковані заоханою в принца Альберта королевою Вікторією: білі сукні, весільні букети, маленькі дівчатка з квітами — все, як було заведено тоді й збережено досі сучасними англійцями.

Окрім зовнішніх, культурно-історичних прикмет вікторіанської доби, самий текст диптиха зберігає певні риси вікторіанського роману, віддаючи данину традиції, і водночас у творі А.С. Баєтт дозволяє собі те, що лише було намічено деякими представниками вікторіанської літератури. Зокрема, письменниця називає конкретні місця, де відбувається дія, і датує події у двох новелах, завдяки чому читач чітко розуміє, про які часи йдеться: дія в «Морфо Євгенії» триває з 1859 по 1964 роки («Вільям покинув Англію на рік пізніше за Воллеса і Бейтса — у 1849, а повернувся у 1859-му») (Byatt, 1993), новела «Шлюбний янгол» переносить читачів у 1875 рік. Баєтт також ретельно виписує деталі речового світу, даючи розлогі описи будинків, одягу, зовнішності своїх героїв, наслідуючи традиції Ч. Дікенса, В.М. Текерея, Джордж Еліот й інших письменників-вікторіанців, і передає дух епохи не лише через властиві добі інтелектуальні дискусії і морально-етичні питання, але й деталі вікторіанської побутової культури. Актуалізація вікторіанського світосприйняття є важливою в контексті репрезентації епохи. Героїня другої новели «Шлюбний янгол» Ліліас Папагай у душі

культурої письменниці середини ХІХ століття Джордж Еліот була «великою майстринею сплітати картину з розрізнених тонких ниток слів, почуттів і поглядів <...> Місіс Папагай любила історії. Вона плела їх з чуток і спостережень; <...> вона постійно старалась не пропустити жодної плітки, дізнатися про все, щоб досягнути хитросплетіння доль, простежити причинно-наслідкові ланцюжки чужих життів» (Byatt, 1993). У такий спосіб А.С. Баєтт увиразнює властивий письменникам-реалістам вікторіанської епохи погляд на світ як взаємопов'язаний і взаємозумовлений, світ як павутиння, де кожен член суспільства невидимими, а буває і очевидними, нитками пов'язаний з кожним іншим його членом.

Сучасного звучання вікторіана А.С. Баєтт набуває і завдяки тому, що письменниця не лише пише нібито зсередини минулої доби, відчуваючи її суголосність із сучасними проблемами, у яких живуть британці, а й тому, що вона дозволяє собі заглянути нібито за лаштунки вікторіанства й сказати чітко та відверто, не дотримуючись правил та умовностей, неодмінного лицемірства й зайвого святенництва, що ними також характеризувалася вікторіанська епоха, про те, про що тодішні, вікторіанські, джентльмени й леді воліли не говорити. У «Морфо Євгенії» А.С. Баєтт пише про шлюбне життя Вільяма Адамсона, а не завершує оповідь на самому факті весілля героїв. Революціонеркою в цьому питанні стала улюблена Баєтт Джордж Еліот, яка у своєму романі «Міддлмарч» на прикладі декількох родин детально розповіла, як насправді жили сімейні пари після шлюбу, однак зробила це так, як дозволяли ті часи. Баєтт пише про життя після весілля, не озираючись на умовності, і розмірковує про Вільяма: «Чи жив він довго і щасливо? Весільним бенкетом закінчилася казка...» (Byatt, 1993). Вона розповідає як про складнощі шлюбного життя, розвіюючи стереотипні читацькі ілюзії, так і про речі, про які не можна було говорити в вікторіанські часи: інцест, який мав місце в родині поважних Алабастерів, про плотське взагалі й плотське задоволення зокрема, яке отримувало молоде подружжя Адамсонів після шлюбу в темряві своєї спальні («перші тижні спільного

життя їхні тіла розмовляли одне з одним мовою розплавленого золота...» (Byatt, 1993)), або про почуття чуттєвої насолоди, яке відчувала Емілі до ідеального Артура Галлама; про гомосексуальність, що приписується прив'язаності А. Теннісона й А. Галлама, «цей вид любові»; вони обидва знаходили в шекспірівських сонетах рядки, які могли б подарувати одному на знак любові і вдячності» (Byatt, 1993). І навіть більше: письменниця включає в новелу «Морфа Євгенія» відверту сцену в ліжку, яка супроводжує опис першої шлюбної ночі Вільяма та Євгенії (Byatt, 1993), а таких «відвертостей» ніколи не можна було зустріти в жодному вікторіанському романі.

Отже, зазначеним нами в цій розвідці не вичерпується вікторіана А.С. Баєтт, представлена в «Янголах і комах». Визначення ознак вікторіанського коду в диптиху дає змогу констатувати, що в обох новелах наявний «вікторіанський текст». Письменниця відтворює вікторіанську епоху за допомогою стилізації і пастишу. Атмосфера вікторіанства створюється через зображення яскравих панорам доби: вікторіанський маєток, вікторіанські інтер'єри, добротне сімейство, розподіл жіночих і чоловічих ролей у суспільстві й родині, коло повсякденних занять та інтересів, спосіб життя і традиції. У диптиху зберігаються окремі риси вікторіанського роману (датування подій і конкретні назви місць дії, реалістичні деталі речового світу, портрети й пейзажі). Водночас письменниця звертає увагу на те, що було замовчуваним, маргіналізованим за вікторіанських часів. Все це дає підстави висновувати, що твір «Янголи і комахи» можна вважати оригінальною художньою енциклопедією вікторіанства. Враховуючи серйозність і постійне збільшення кількості творів британської сучасної літератури, у яких автори звертаються до вікторіанського минулого, слід говорити про неовікторіанський роман як яскраву й значущу тенденцію новітньої британської прози та широкі потенційні можливості подальших літературознавчих розвідок, спрямованих на вивчення особливостей неовікторіанської парадигми сучасного постмодерністського історіографічного роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бредбері М. Британський роман нового часу. Київ: MSBrand Corporation Agency, 2012. 374 с.
2. Тупахіна О. Жанрові моделі вікторіанської літератури у постмодерністському інтер'єрі роману Грема Свіфта "Ever After". *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2014. № 8. Т. 2. С. 21–26.

3. Buda A. In the Postmodernism Mirror: Intertextuality in *Angels and Insects* by Antonia Susan Byatt. *Journal of Language and Cultural Education*. 2015. Vol. 3 (2). Pp. 66–70. <https://doi.org/10.1515/jolace-2015-0015>
4. Byatt A. S. *Angels & Insects: Two Novellas*. Random House of Canada, Limited, 1993. 304 p. <https://bookreadfree.com/436559/10726411.ampl>
5. Byatt A. S. *On Histories and Stories: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1999. 196 p. <https://www.slideshare.net/FarijulBari/on-histories-and-stories-selected-essays-by-as-byatt-farijulbarigmailcom>
6. Hansson H. The Double Voice of Metaphor: A. S. Byatt “Morpho Eugenia”. *Twentieth Century Literature*. 1999. Vol. 45. No. 4. Pp. 452–466. <https://doi.org/10.2307/441947>
7. Lackey M. A. S. Byatt’s “Morpho Eugenia: Prolegomena to Any Future Theory”. *University of Minnesota Morris, College Literature: John Hopkins University Press*. 2008. Vol. 35. Issue 1. Pp. 128–147. <https://doi.org/10.1353/lit.2008.0011>
8. Primorac A., Balint-Feudvarski I. Gender Subversion and Victoriana in A. S. Byatt’s “Morpho Evgenia”. *Zbornik radova filozofskoga fakulteta u Splitu*. 2011. № 4. Pp. 221–235.
9. Sturrock J. Angels, Insects, and Analogy: A. S. Byatt’s “Morpho Eugenia”. *Connotations*. 2002/03. Vol. 12.1. Pp. 93–104.
10. Tryniecka A. The Revisionary Influence: Neo-Victorian Fiction and the Past Redemmed. *Athens Journal of Philology*. 2015. Vol. 2. Issue 4. Pp. 255–264. <https://doi.org/10.30958/ajp.2-4-4>

REFERENCES

1. Bradbury, M. (2012). *Brytanskyi roman novoho chasu* [The Modern British Novel]. Kyiv: MSBrand Corporation Agency [in Ukrainian].
2. Tupakhina, O. (2014). Zhanrovi modeli viktorianskoi literatury u postmodernistskomu interieri romanu Hrema Svifta “Ever After” [Victorian Genre Models in Postmodern Interior of Graham Swift’s Novel “Ever After”]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 8(2), 21–26 [in Ukrainian].
3. Buda, A. (2015). In the Postmodernism Mirror: Intertextuality in *Angels and Insects* by Antonia Susan Byatt. *Journal of Language and Cultural Education*, 3(2), 66–70 [in English]. <https://doi.org/10.1515/jolace-2015-0015>
4. Byatt, A. S. (1993). *Angels & Insects: Two Novellas*. Random House of Canada, Limited [in English]. <https://bookreadfree.com/436559/10726411.ampl>
5. Byatt, A. S. (1999). *On Histories and Stories: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press [in English]. <https://www.slideshare.net/FarijulBari/on-histories-and-stories-selected-essays-by-as-byatt-farijulbarigmailcom>
6. Hansson, H. (1999). The Double Voice of Metaphor: A. S. Byatt “Morpho Eugenia”. *Twentieth Century Literature*, 45(4), 452–466 [in English]. <https://doi.org/10.2307/441947>
7. Lackey, M. (2008). A.S. Byatt’s “Morpho Eugenia: Prolegomena to Any Future Theory”. *University of Minnesota Morris, College Literature: John Hopkins University Press*, 35(1), 128–147 [in English]. <https://doi.org/10.1353/lit.2008.0011>
8. Primorac, A., Balint-Feudvarski, I. (2011). Gender Subversion and Victoriana in A. S. Byatt’s “Morpho Evgenia”. *Zbornik radove Filozofskoga fakulteta u Splitu*, 4, 221–235 [in English].
9. Sturrock, J. (2002/03). Angels, Insects, and Analogy: A. S. Byatt’s “Morpho Eugenia”. *Connotations*, 12(1), 93–104 [in English].
10. Tryniecka, A. (2015). The Revisionary Influence: Neo-Victorian Fiction and the Past Redemmed. *Athens Journal of Philology*, 2(4), 255–264 [in English]. <https://doi.org/10.30958/ajp.2-4-4>

Olena Annenkova,

Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

DIPTYCH "ANGELS AND INSECTS" BY A. S. BYATT AS A SAMPLE OF POSTMODERN VICTORIAN

Attention in this research is focused on the A. S. Byatt's diptych "Angels and Insects". The article analyses the specifics of the Victorian code functioning in the diptych, which forms the basis of the original Victoriana of a modern British novelist. "Angels and Insects" is chosen as a special and demonstrative example of the reception and interpretation of the Victorian era's cultural, historical and artistic heritage by modern British writers, and "Angels and Insects" demonstrates a productive dialogue with Victorianism and, at the same time, conceptual shifts in its understanding and highlighting of the problems of Victorian life that were on the margins of Victorian narratives. Since the Victorian code defines the diptych's architectonics, then the purpose of the article is a study of the Victorian code features and peculiarities of its representation in the diptych "Angels and Insects" by A. S. Byatt. In the article we used such methods as hystorical-literary and historical-cultural, as well as elements of gender analysis method.

A. S. Byatt reproduces the Victorian era with the help of stylization and pastiche. The atmosphere of Victorianism is created through the depiction of a vivid panorama of the Victorian: key Victorian ideological and philosophical trends and antinomies, scientific and religious controversies, Victorian values, a special Victorian lifestyle, estates and interiors, traditions and customs, the distribution of male and female roles in society and the family, the circle of everyday interests and leisure.

At the same time, Victorianism is reinterpreted as postmodern vision and with the help of a postmodern writing strategy. A. S. Byatt draws attention to what was hushed up and marginalized in Victorian times, raising the topics of incestuous and homosexual relationships, creating different types of Victorian women, including images of the new Victorian woman (Matty Crompton, Emily Tennison): intelligent, talented, and independent. A. S. Byatt updates the classic realistic Victorian novel's tradition (dating events and specific names of action's places, realistic details of the material world, portraits and landscapes), but does so in a language accessible to the modern reader. The identification of the Victorian code key components in the diptych constitutes the originality of the study. The analysis of the Victorian code in "Angels and Insects" makes possible to state that there is a "Victorian text" in its both novellas. All of the above gives reason to conclude that "Angels and Insects" can be considered an original artistic encyclopedia of Victorianism.

Key words: A. S. Byatt, "Angels and Insects", diptych, Victorian, Victorian era, Victorian text, the Victorians, Victorian type, Victorian everyday life.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Олена Бондарева,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

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

ДВОБІЙ ІСТОРИЧНИХ НАРАТИВІВ У ДРАМИ: УКРАЇНСЬКА ОПТИКА (ЗА П'ЄСОЮ ІГОРЯ ЮЗЮКА «ТАМ ПІД ЧОРНИМ ЛІСОМ... BANDERADO»)

У статті п'єсу Ігоря Юзюка «Там під чорним лісом... Banderado» проаналізовано з позицій різних історичних та ідеологічних наративів щодо руху українського національно-визвольного опору. Концептуальну метафору «бандерадо» (з іспанської — «прапорonosці») драматург виносить і в заголовок твору, і тиражує у змістових характеристиках його окремих частин (усього 8 вставок-banderado з різними сюжетами про індивідуальний героїзм українців від козацтва до перших порадянських років). Тому драму Юзюка можна розглядати як змістовну наративну полеміку з романом Олеся Гончара «Прапорonosці», адже Гончар осмислює роль українських воїнів як органічного сегмента совєцького війська, яке визволило країни Європи від гітлерівського фашизму, але на багнетах принесло туди сталінський соціалізм. Фонетична співзвучність концепту «banderado» з прізвищем одного з очільників українського національно-визвольного руху розгортає дискурс самого Степана Бандери, який не стає безпосереднім персонажем п'єси, але про якого постійно йдеться у її діалогах. Ігор Юзюк показує, як обидва тоталітарні режими — і гітлерівський, і сталінський — намагалися використати й скомпрометувати Бандеру та його прихильників, як використовували у своїх інтересах «колоніальне військо» українців та не зважали на колосальні людські втрати, адже «їх не рахують, ними розраховуються». Розглядаючи українську територію як мультифронтирну зону, що під час Другої світової війни опинилася на закланні у двох тоталітарних режимів, драматург прагне створити нові наративи як самої війни, так й українського національно-визвольного опору. Кожна нова п'єса про Бандеру зараз буде актуальною, адже від початку повномасштабної російської агресії саме ім'я Степана Бандери стало для українців символом єднання, спільного опору та знаком вивільнення від гіпнозу розмитої психоделічної ідентичності.

Ключові слова: драма, війна наративів, діалог текстів, психоделічна ідентичність, поле свідомості.

Натомість вступу. У маркуванні тематики п'єси «Там під чорним лісом... Banderado» на сайті UKRDRAMAHUB маємо такі позиції: «Війна в Україні, Друга світова війна, ОУН-УПА». Анотацію до цієї п'єси Ігор Юзюк розпочинає емоційними рядками: «Що таке нація? спільна територія, мова, культура, традиції, віра... Так, звісно. А ще — пам'ять... Про славне і ганебне, про звитяжне і малодушне, про пасіонарність і конформізм, про тих, які піднімали прапор, і тих, які зраджували йому» (2011). Уже в наведеному фрагменті ми вловлюємо акцентовану алюзію на відомий образ радянських бійців як прапорonosців та мимоволі згадуємо про роман Олеся Гончара під такою назвою. Автор п'єси наголошує, що створив її текст у 2011 році «як передчуття різних подій, що чекають Україну в майбутньому» (Юзюк, 2011).

Закамуфльований діалог з «Прапорonosцями» Олеся Гончара відбувається у п'єсі через семантику «бандерадо» — дивного слова, яке озвучує сучасний бізнесмен на сеансі в психоаналітика: виявляється, що в нічні видіння до нього приходять різні люди, які називають себе цим словом. Психоаналітик звертається до словника та з'ясовує, що «це слово перекладається як... прапорonosці... Бандерадо — а значить прапорonosці — в армії іспанських королів були найпочеснішими воїнами, символами війська» (Юзюк, 2011). Проте нашому бізнесменові сняться не іспанці, а українці різних поколінь. Водночас фонетично це слово відсилає нас до прізвища одного з очільників українського національно-визвольного руху — Провідника Степана Бандери. А заявлений жанр — «реквієм в чотирьох діях з прологом та епілогом» — знову переадресовує до «Прапорonosців» — твору,

який жанрово прийнято характеризувати як роман-реквієм.

Тут варто ретроспективно поглянути на те, як «Прапороносці» інтерпретуються у сучасному українському літературознавстві. Тамара Гундорова у теорії літературного кітчу розглядає цю трилогію Олеса Гончара, зокрема у першому її текстовому варіанті 1946–1948 років, як «типовий текст сталінської літератури», закономірно двічі відзначений сталінськими преміями: дослідниця погоджується при цьому, що «звичайно, і висока сталінська література мала свій людський вимір, свою зовнішню та внутрішню історію», проте наголошує, що не випадково саме образ «сталінської магістралі, сталінського шляху — стає центральним образом і визначає сенс усього зображуваного в романі, в якому йдеться про експансію сталінізму в Європу» на багнетях «справедливих армій», причому загальна тональність та кітчевість твору, на думку літературознавиці, не змінюються навіть у післясталінських авторських редакціях «Прапороносців», коли на місце викресленого «сталінізму» висувається ідея «патріотизму» (Гундорова, 2008, с. 195, 179, 195–196, 197). Як раз виключно крізь українську патріотичну призму роман «Прапороносці» інтерпретується у тритомній «Історії української літератури ХХ — поч. ХХІ ст.» за редакцією Володимира Кузьменка, де представлених у творі героїв радянської армії наділено «духовною красою, величчю діянь, благородством патріотичного подвигу» (2014, с. 151), тобто, в аналізі роману збережено всі штампи соцреалістичної критики щодо інтерпретації соцреалістичної ж літератури. Юрій Ковалів у десяти томній «Історії української літератури», навпаки, підкреслює, що розмисли героїв твору про «найпрогресивнішу армію світу», яка позиціонується письменником як «визволителька Європи», «навіть чи відповідали жорстоким реаліям війни»: «Ідеалізуючи своїх персонажів, письменник лишив поза межами роману чимало жахливих подій, пов'язаних з Червоною армією. У трилогії зайве шукати бодай натяк на СМЕРШ і “загороджувальні загони”, сваволю емгебістів й енкаведистів, брутальність і жорстокість радянського солдата-“визволителя” у ставленні до місцевого населення, протистояння радянським військам в Австрії й Словаччині Української національної армії...» (Ковалів, 2020, с. 498). Коли ми розуміємо, що Ігор Юзюк через діалог епох прочитає концепт «прапороносці» по-іншому, то стає очевидним, що іншими будуть не лише типи персонажів, але й акценти української версії Другої світової війни.

Психоделічна ідентичність. Успішний бізнесмен Мажорський у п'єсі Юзюка перебуває

у гарній фізичній формі, при нормальних матеріальних статках, але його мучать незрозумілі сновидіння, які не дозволяють чоловікові чітко усвідомлювати себе та вести комфортне життя. На цьому прикладі драматург розгортає розмову про перипетії української ідентичності, адже спробувати віднайти себе його рамковий персонаж може лише під гіпнозом, візуалізуювши свої сни, що пов'язані з героїзмом та зрадою різних поколінь українців.

Уже після повномасштабного російського вторгнення в Україну група істориків наголосили, що історія російсько-українських стосунків за останні 200 років — це «війна наративів», що для України та українців прискіпливе вивчення і переосмислення власного тривалого минулого — це запорука виживання, а «вершиною усвідомлення своєї історії є “гранднратив” — схема пояснення теперішнього через минуле», він «виконує роль провідної нитки, яка “зшиває” розрізнені фрагменти від найдавніших часів до сьогодення в єдину картину» (Волощук М. та ін., 2008). Дослідник підкреслює, що створення такого гранднративу є зараз надзвичайно важливим і для самих українців, і для західних спільнот, які підтримують український спротив російській агресії, оскільки «і українцям, і мешканцям Заходу вкрай важливо не просто знати, що Україна — не Росія, але й розуміти — чому» (Волощук М. та ін., 2008). Водночас він звертає увагу на те, що до висвітлення історичної ретроспективи України треба напрацювати нові концептуальні підходи, оскільки «схемою історії України, яка дозволяє впорядкувати множину фактів її минулого у логічну послідовність, є саме мультифронтирність. А існування Мультифронтиру на території сучасної України упродовж тривалого часу якнайкраще може пояснити певні особливості нашої держави — в ньому коріняться вади і чесноти, поразки і здобутки українського суспільства» (Волощук М. та ін., 2008).

Як ми побачимо наприкінці п'єси «Там під чорним лісом... Vanderado», сни успішного 45-річного бізнесмена Мажорського можуть бути спричинені тим, що він у карпатському селі купив спорожнілу хату в намірі збудувати на її місці туристичний комплекс, а життєва історія попередньої газдині цієї господині Марії тісно вплетена в національну сюжетіку українського опору та українських зрад, тож жінка приходиться у його підсвідомість разом із тими, кого знала і кого не знала.

Мажорський стає репрезентацією сучасного українця, який ніколи не задумувався про свою «українськість» та ціну, яку різні покоління українців заплатили за право жити у своїй

власній країні, а не бути підкореними й колонізованими. Герой кориться колонізаторам та заробляє статки на обслуговуванні їхньої імперської політики. Аби зрозуміти, що відбувається з психікою Мажорського, молода психотерапевтка вводить його в гіпнотичний стан, і основна сюжетна лінія, пов'язана з цим персонажем, відбувається на голотропному полі його підсвідомості. Трансперсональний психолог Станіслав Гроф доводить, що «у нашому звичному стані свідомості ми ідентифікуємо себе тільки з малим фрагментом того, ким ми є насправді», а в голотропних станах «маємо змогу вийти за межі цих вузьких рамок нашого тілесного еґо і заявити свої права на повну версію нашої ідентичності». Адже у таких станах мисленнєвий процес не сповільнюється, а «у наше поле свідомості можуть увірватися образи з іншого виміру існування, і такі переживання можуть мати дуже інтенсивний і всеохопний характер», при цьому візуальний простір можуть захопити «образи з нашої особистої історії, а також індивідуального і колективного несвідомого» (Гроф, 2019, с. 20).

Потрапляючи у модифікований голотропний часопростір, Мажорський своєю поведінкою проявляє не лише особисті, але й глобальні ідентичнісні риси, притаманні особам з мультифронтирних зон, які тривалий час не можуть визначитися із власною ідентичністю, — недовіру до влади і водночас страх перед її тиском, здатність до мімікрії, виправдання своїх неморальних вчинків, бажання комфортного забезпеченого життя без зайвих питань до свого минулого. До того ж у змінених станах свідомості люди «переважно дезорієнтовані, не знають, хто вони і де перебувають» (Гроф, 2019, с. 19).

Драматург перекидає Мажорського в різні історичні епохи, де йому разом із міфологізованими та реальними українцями належить самовизначитися у критичних ситуаціях. Коли йдеться про честь, гідність, любов до своєї землі, здатність стати на її захист — як особистий чоловічий вибір, базований на власних уявленнях про чесноти, Мажорський поводить як зрадник та боягуз: кидає шаблю і підбиває козака Івана здатися війську Потоцького, а потім у паніці тікає, залишаючи побратима самого битися до кінця; плазує перед більшовиками після бою під Крутами й не може зрозуміти мотивацію юних захисників-курсантів, які прийняли цей бій («*Мажорський (у паніці). Хлопче, скажи мені, скажи — чому?! Чому вас триста, всього тільки триста: молодих, зелених, необстріляних — приперлося сюди, під Крути? Де інші? Де регулярне військо? Де влада? Де ця бісова влада?!*») (Юзюк, 2011); намагається зупини-

ти Аделю Кунинську, яка залишає свою дитину та йде на війну («*Мажорський (спантелічено). Жінко, куди ти? У тебе дитина! Ти мати! Твій обов'язок — це твоя дитина, це твоя сім'я. Твоя хата скраю... Що тобі до світових конфліктів? Як ти так можеш?*») (Юзюк, 2011); категорично відмовляється іти в партизани ОУН («*Мажорський. Ні-ні... Ви знаєте — я не вояка. У мене і здоров'я слабке, і зброї я не знаю. І марно все це... Радянська влада прийшла надовго. Це я вам точно кажу!*») (Юзюк, 2011).

Коли ж Мажорському випадає нагода стати частиною влади колонізаторів, він, попри страх, веде себе по-іншому, адже вона не залишає слабким вибору, змушує їх постійно доводити свою лояльність, навіть ціною втрати власних принципів: тому герой з'являється в подібній та формі бійця НКВС з автоматом у руках і жене молодих українських хлопців форсувати Дніпро — без зброї, амуніції, без щонайменшого шансу вижити, та ще й чинить на них шалений моральний тиск («*Мажорський (з ненавистю, направляє зброю на Петра). Ти, сука, жив під окупантом, працював на нього. Ти є зрадник! Тепер маєш кров'ю змити цю ганьбу. Будеш атакувати фашиста на правому березі Дніпра. Зброю здобудеш в бою! І спробуй тільки повернути назад! Наш загороджувальний загін буде пильно за тобою приглядати*») (Юзюк, 2011); під час того, як совєцький подвійний агент Микола б'є та гвалтує молоду вчительку, Мажорський затуляє вуха, відвертається, а потім виконує його наказ і вбиває дівчину, розуміючи, що відтепер він назавжди цілком залежить саме від колоніальної влади; тож не випадковою є і його поява у Грузії, де він уже у формі російського десантника вбиває молодого українського добровольця, який під селом Шрома в 1993 році на боці Грузії захищав Абхазію від російського вторгнення (при цьому вже російськомовний Мажорський ідентифікує себе як «*хохол*», який страждає за державою СРСР, а його жертва — як «*українець*», який розуміє, що «*сьогодні Грузія, а завтра і до нас черга дійде*») (Юзюк, 2011).

З огляду на заявлений автором п'єси вік Мажорського (45 років, п'єсу написано в 2010–2011 роках) з усіх подій, які візуалізувалися у підсвідомості останнього, він міг брати участь хіба що у протистоянні в Абхазії, та й сам головний герой у пролозі говорить лікарці, що заради своїх статків багато разів «*фризував здоров'ям і навіть життям*» і що водночас люто ненавидить український «*проклятий народ*», який для нього — «*тупе стадо, бидло*» (Юзюк, 2011).

Власне, і звернутися по медичну допомогу чоловіка-ділка змушує постійне відчуття, що

йому й далі хочеться вбивати українців. У результаті гіпнотичних мандрів героя за межі свідомого психотерапевтка доходить невтішних висновків щодо можливості йому допомогти: *«Психоаналітик. Я вам пробую пояснити, що ваші свідомі дії — все те, що ви чините, ... як живете — входить в протиріччя з вашою генетичною природою. Якщо хочете, то це ваші предки бунтують проти вас... І тут нічого не поробиш. Лікування одне — необхідно щось міняти у своєму житті... Зараз я про інше... Я про душу... От скажіть: ви знаєте ким були ваші діди, прадіди, прапрадіди?.. Я вам наполегливо рекомендую — поцікавтеся... Поцікавтеся: ким були ваші предки, як жили, про що мріяли, за що молилися? Знайдіть їхні могили, впорядкуйте їх. Щиро помоліться... Відчуйте їх кров у своїх жилах. Можливо, вам відкриється інша істина, інший світ. Можливо, їхнє життя дасть ключ до розуміння того, як потрібно жити вам»* (Юзюк, 2011).

Окрім Мажорського, через всю п'єсу також проходять ще два образи — західноукраїнського селянина Миколи Бережного та його сестри Марії Клим, обидва теж дуже показові у плані нестійкої ідентичності. Те, що нависає над Мажорським у психоделічному часопросторі, з Миколою відбувається у часопросторі реальному: він намагається пристосуватися до будь-якої влади, стати для всіх потрібним і «своїм», а тому служить советам, прислужує німцям, намагається переконати українських партизанів, що не випадково погодився на посаду від окупантів: *«Та і селу краще зі мною. Я нікому зла не зробив, нікого не вбив, не скалічив, своїм завжди допомагав»*. Відпускаючи українського партизана Василя, він просить того: *«Доберешся до хлопців, скажеш їм, ... що я тобі допоміг. Щоб не чіпали в разі чого...»* (Юзюк, 2011). Але по ходу п'єси з'ясовується, що Микола — чи не найпотворніша алієнація українця, який у ситуації ексцесів, змін влади, потенційного вибору завжди здаватиме та вбиватиме своїх, особливо тих, хто має ідейні проукраїнські переконання. Німці про нього кажуть: *«... якийсь він слизький, незрозумілий, хоче бути добреньким для всіх — потенційний зрадник»* (Юзюк, 2011). Дуже показовим є момент, коли Микола пропонує своєму більшовицькому куратору список проукраїнського підпілля з числа його односельців: *«Тут вони всі: і хто у ліс пішов, і хто у селі їм допомагає, і їх родичі»* (Юзюк, 2011), — але у відповідь чує від того пораду віддати цей список гестапівцям: *«Зараз треба боротися з націоналістами руками німців: двох зайців убиваємо... Ні, навіть трьох: по-перше — руками німців очистимо район*

від націоналістів: в майбутньому нам роботи буде менше; по-друге — нехай німці, проводячи репресії, налаштовують місцевих проти себе; а по-третє — нехай зростає їх довіра до тебе. Більше їх довіри — більше твоїх можливостей допомогти у нашій справі. Зрозумів?» (Юзюк, 2011). Прагнення вижити, виконати забаганки своїх кураторів, забезпечити свою сестру робить Миколу не лише зрадником, але гвалтівником і вбивцею-збоченцем.

Марія, яка не поділяє запроданства свого брата, навіть не здогадується про реальний рівень його злочинів і дуже здивована, коли вперше чує про них. Вона мала чоловіка, який *«загинув у лісі»* (Юзюк, 2011), лишилася з немовлятком, впустила сховатися на горищі своєї хати молодого партизана Василя (але не з ідейних переконань, а з переляку), а потім поховала його розтерзане тіло, яке гестапівці кинули посеред села (теж не за геройський чин хлопця, а зі звичайних етичних міркувань). Марія пережила кілька різних влад, виростила сина, дочекалася онучку, але жила самотньо, постійно роздумуючи над тим, навіщо було пролито стільки людської крові: *«Марія. Оленко, хочу тебе спитати — невже тобі не прикро від всього цього, що діється? Невже твій Іван віддав своє життя за таку Україну? Невже ти втратила здоров'я, перенесла такі муки за таку волю? Невже ви всі прагнули цього? У тих самих кабінетах, що колись, сидять ті самі урядники. Ті самі, які вас мучили і катували, які вас ненавиділи і продовжують ненавидіти. Бо вороги ви їм! Тепер вони всі нарозумилися: жалісно співають про Україну, повбирали вишиванки, стали під жовто-сині фани. І все — на цьому їх Україна сталася. Невже така воля і така держава вартувала скільки крові, сліз, горя?»* (Юзюк, 2011).

Україна стає ще одним незаявленим, але постійно присутнім у п'єсі персонажем. Показово, що українці, віддаючи за неї життя, бачать її перспективу зовсім по-різному, і ця сегментованість та внутрішня ворожнеча постійно стояла на заваді консолідації зусиль і релевантного визначення ворогів та союзників.

Прапороносці vs Banderado. Якщо у творі Гончара прапороносці, представлені як єдина, ідеологічно цільна спільнота, чітко усвідомлюють свою політичну місію, у якій українці стають органічною і чи не найкращою частиною радянського війська, що не лише воює з фашистами, але й на багнетях несе соціалізм сталінського штибу в країни Європи, то вмонтовані в текст п'єси Юзюка 8 фрагментів, названих «Banderado», проблематизують єдність українців у війнах та національному опорі, показують українську націю багатого на сміливих геро-

ів-одинаків і в тягlosti українського спротиву всім, хто зазіхає на українську свободу та незалежність, закликають шукають як зразки позитивного героїчного досвіду, так і невивчені уроки історії, які нарешті треба осмислити й вивчити.

Адже у кожному з цих фрагментів ми бачимо гордих, героїчних людей, здатних дивувати світ, але здебільшого їхні подвиги або забуті, або оббрехані та знівельовані, або відомі дуже вузькому колу, а отже, їхня жертвовність на перший погляд виглядає намарно.

У Banderado 1 це історія козака Івана, який згадує, як, народжений у неволі, він став вільною людиною: *«Коли Богдан, піднявши своє військо, пішов на ляхів війною — вигукнувши: пам'ятайте, що у нас є шабля, і ще не вмерла наша козацька мати — то дав мені і тисячам таких, як я, надію. Надію на гордість, честь, волю. Я приєднався до нього. Далі були Жовті Води, Корсунь, Пилявиці... Була кров і важка козацька праця... А ось тепер — Берестечко...»* (Юзюк, 2011). З одного боку, йдеться про те, що «в самому серці мультифронтиру виникла найпотужніша фронтрна спільнота Західної Євразії — українське козацтво (Волощук М. та ін., 2008), а з другого — козак Іван у вирішальній битві лишається наодинці з ворогами, яких багато, і показаний як унікальний одинак-характерник, що відбивається від полчища ворогів самотужки: *«Ми билися доти, аж поки всіх не повбивали. Залишився я один... Захопив невеликий човен, і, вже не маючи змоги врятуватись, на воді продовжував відбиватись. Чотирнадцять куль вразило мене... Кров заливала очі, стікала у воду, а я продовжував відбиватись від кожного, хто хотів до мене наблизитись. <...> Нарешті, до човна підступили і проткнули мене своїми піками...»* (Юзюк, 2011). Важко сказати, чи драматург у цьому епізоді не ототожнює Мажорського, який кинув шаблю і втік, з самим Богданом Хмельницьким, що залишив поле бою під Берестечком, але у п'єсі однозначно глорифіковано індивідуальний подвиг українського героя-одинака.

У Banderado 2 йдеться про Аделю Кунинську — власне, нічого, окрім її листа своїй дитині та примітки драматурга, що *«оригінал листа Аделі Кунинської зберігається в Коломийському музеї історії міста»* (Юзюк, 2011). Навіть Мажорському вона не відповідає — витирає сльози та йде зі сцени. Вже з інших джерел ми дізнаємося, що йдеться про санітарку УСС, дружину священника УГКЦ у с. Турці о. Володимира Кунинського, яка, «відходячи 1914 р. на війну, вже будучи внутрішньо готовою до будь-яких можливих наслідків свого вчинку, залишила своїй малолітній донечці лист», що «зайвий раз

свідчив про соборницькі прагнення галичан» (Монолатій, 2008, с. 238–239), а під час голоду 1921–1922 років здала у фонд допомоги голодуючим 40 тис. польських марок та всі свої золоті речі (Назарчук, 2008).

У Banderado 3 ушавлено Григорія Піпського — гімназиста сьомого класу Київської української Другої гімназії імені Кирило-Мефодіївського братства, який прийняв смерть у бою під Крутами, будучи переконаним, що *«Нерівний бій закінчився нашим розгромом, але не нашою поразкою. Ми виграли свою війну, бо ворог нас не зламав. Здоровенні матроси, обізнані у військовій справі, нічого не змогли вдіяти з горсткою юнаків, які і гвинтівки правильно тримати не вміли, але для яких батьківщина виявилась дорожчою, ніж життя»* (Юзюк, 2011).

У Banderado 4 капітан червоної армії, полтавець Дмитро Карпенко, тікаючи з німецького полону, опиняється в Карпатах і свідомо вступає до ОУН, отримавши псевдо «Яструб», та включається у боротьбу спочатку проти німців, а потім проти НКВС: *«У військовій школі ОУН “Тигри” — викладав основи тактики і політичну підготовку. Командував сотнею “Сіроманці”. З осені сорок третього по літо сорок четвертого моя сотня пройшла з боями від Болехова через Раву-Руську до Любачівщини, де взяло під захист від Армії Крайова українське населення краю. За час рейду провів більше трьох десятків боїв з німецькими окупантами. З осені сорок четвертого, я командував куреня “Верховинці”. Під моїм командуванням знаходилось більше шести сотень бійців. Нашим новим ворогом стали війська НКВС <...>*

Я полюбив цих людей і не хочу, що би їх чекала доля моїх земляків. Я добре пам'ятаю колгоспи, і боротьбу з кулаками, і голод... Страшний голод. Не розумію до цих пір, як я вижив? Большевикизм несе смерть. То вже краще померти, як мужчина, зі зброєю в руках, ніж подихати голодною смертю, втрачаючи людську подобу» (Юзюк, 2011). Дмитру Карпенку не вдається забрати із собою переляканого Мажорського, якому він встигає розповісти, як і коли обірвалося його життя.

Доля іншого полтавця Петра Крутька у Banderado 5 теж трагічна, адже він пережив голодомор 1933 року, а в 1943 році його з односельцями забрали форсувати Дніпро під Києвом.

У Banderado 6 мученицьку смерть за те, що щось передала партизанам з лісу, приймає молода сільська вчителька Дуся, яка приїхала до Залуча з Вінниччини: це її гвалтує Микола та вбиває Мажорський. Драматург відтворює жахливу картину шматування її мертвого тіла, аби приписати цей злочин «бандерівцям», у що, звісно, у селі ніхто не повірив.

У *Vanderado 7* на знак протесту проти післявоєнного примусового зросійщення української нації «*на північному схилі Тарасової гори — Чернечої Гори...*» (Юзюк, 2011) у Каневі спалює себе Олекса Гірник з Калуша, а в *Vanderado 8* розповідається про вісімнадцятирічного УНСОвця Леоніда Ткаченка закатований російськими десантниками в Абхазії.

З одного боку, в українській свідомості мученицька смерть одинаків майже завжди дорівнюється до їхньої святості, з другого — одиничні зусилля навіть найвідчайдушніших патріотів не дають українцям омріяної свободи та незалежної держави, нерідко створюючи між ними зону зайвої внутрішньої напруги, внаслідок чого вони багато разів в історії говорили одне одному: «*Видиш, у нас різні України: у тебе — своя, у мене — своя. У твоїй Україні немає місця для мене, а у моїй — для тебе*» (Юзюк, 2011).

Проте дуже важливими вбачаються запропоновані драматургом історичні наративи про те, що до ОУН-УПА долучилися не лише місцеві мешканці західних сіл та містечок України, що перемога над гітлерівським фашизмом, здобута поколінням «прапороносців», не принесла українському народу можливості вільно жити на своїй землі, а, навпаки, ще більше узяла його від імперського центру, зрештою, українці були активними учасниками опору російським агресорам, які одразу після розпаду СРСР стали зазіхати на території інших суверенних держав.

Також показово, що вустами наляканих німецьких офіцерів Ігор Юзюк нагадує українському народу про його непересічне місце у світовій та європейській цивілізації: «**Генріх фон Фріч (вперто).** *О! Ти, Курте, не знаєш історії цього народу. Я вивчав в університеті історію східних племен і маю тобі заперечити — це непростий народ! Вони вміли обробляти землю, вирощувати хліб ще три-чотири тисячоліття до нашої ери; данину їм платили візантійські імператори; кров їхніх князів тече у жилах практично всіх монархій Європи; тут, у цих горах, вони зупинили монголо-татарські орди, які рвалися до Європи; їхнє військо у шістнадцятому — сімнадцятому століттях було одним із найкращих в Європі. Це непростий народ! Повір мені!...*» (Юзюк, 2011).

Довкруг табуйованого імені. Українська діаспора до художніх проєкцій образу Степана Бандери ставилася уважно ще за часів існування СРСР. Так, Леонід Полтава здійснив ціле дослідження, зазначивши, що ця тема — «це непочата цілина, непочатий край великої праці», що матеріал «вимагає дослідів і розшуків», а отже, огляд, «без сумніву, не буде вичерпним»,

проте «коли є підвалини, тоді наступникам буде легше будувати дім» (Полтава, 1979, с. 7). До Революції Гідності в драматургічних творів про Бандеру було небагато шансів знайти театр або бодай читацьку публіку в Україні. Так, драматург Андрій Бондаренко у 2010 році, тобто саме тоді, коли створювався аналізований текст п'єси Юзюка, вважав питання «Ким все-таки був Степан Бандера?» риторичним, залежним від того, у якому регіоні України проживають ті, хто дає на нього відповідь, тож пропонував змінити базове питання: «Наприклад, так — чи готові ви знехтувати своєю думкою про Бандеру заради мирного співжиття всіх українців — і східних, і західних?» та «зробити Бандеру суперечливим героєм якоїсь п'єси чи книжки чи ще чогось», що, на його думку, є значно краще, аніж ставлення до Бандери як до «суперечливого героя туманної історичної пам'яті» (Бондаренко, 2010).

Тож і І. Юзюк, створюючи у п'єсі своєрідний дискурс про Бандеру, поки уникає його персонажності. Проте ми бачимо бажання драматурга привернути увагу до цієї історичної постаті, що йому загалом удалося уже через винесення самого концепту «*Vanderado*» в назву та структурні частини свого драматургічного тексту — зрозуміло, що для українців — це стійка повторювана асоціація саме з постаттю Степана Бандери.

Але цим драматург не обмежився. Він здійснив спробу дезавувати один із ключових імперсько-російських міфів про бандерівців як пособників німецького фашизму та вбивць мирних українців, через що їх не можна було героїзувати, а навпаки — слід було боротися з будь-якими позитивними згадками про них. У п'єсі І. Юзюка є цікавий розлогий діалог між двома німецькими офіцерами, які стурбовані «*зростанням українського націоналістичного руху*» (Юзюк, 2011), а тому приділяють значну увагу можливості його локалізувати, скомпрометувати та використати у своїх інтересах. Парадоксально, але такі ж занепокоєння та завдання щодо українського руху національного опору бачать і структури совєцької влади.

Німці не приховують, що спочатку українські націоналісти повірили в можливість отримати українську державність: «*У сорок першому нас тут зустрічали, як визволителів. Українці були поряд з нами і готові були нам допомагати. Тому, що спочатку були ми — розвідка... І ми обіцяли їм відновлення їх держави. А потім прийшли ви — гестапо — і замість держави запропонували їм концтабори та в'язниці*» (Юзюк, 2011). Порівнюючи

український партизанський рух з аналогічним явищем у Франції, Польщі, Білорусії, вони вражені тим, що тут, на українських землях, взагалі немає поняття тилу — тут «фронт за кожним деревом, у кожному селі, у кожній хаті. На хвилю розслабився, на секунду забув про дисципліну — отримуй жмурика» (Юзюк, 2011). Один із високопоставлених німецьких офіцерів пригадує, що в липні 1941 року «входив в групу при полковнику Бізанце і у Краківі брав участь в переговорах з Українським Національним Комітетом» і «коли помічник держсекретаря Кундт заявив, що право відновлення держави і створення уряду України належить виключно фюреру, який завоював цю державу, то їх лідер — Степан Бандера — якимось металевим і неприємним голосом, без тіні сумніву і страху, заперечив: право на відновлення держави належить виключно українцям і нікому більше. І все... Як відрізав! Стало зрозуміло, що компромісу тут не досягнути. Або, або... Ми вибрали варіант конфронтації: посадили їх до концтаборів і отримали результат» — «вже восени сорок першого року прихильники Бандери почали вважати Німеччину головним ворогом України» (Юзюк, 2011). Драматург заперечує погляд на бандерівський рух як на маргінальне явище, яке не підтримувалося цивільним населенням — німці нажахані тим, що партизани контролюють сільську територію ледь не третини України. Водночас німцями оприлюднюється ще більш вражаюча історія, коли «більшовик Ковпак іде на Західну Україну і націоналісти — замість того, щоб громити його — домовляються з ним про нейтралітет. За нашими агентурними даними: Ковпак і бандерівці обмінюються інформацією; ковпаківський комісар Руднев, взагалі, частий гість у бандерівських барлогах; після розгрому червоної банди її бійці поповнюють ряди націоналістичних зграй; самого Ковпака рятують місцеві націоналісти — таємно переправивши через наші пости на Схід. Як це могло статися?» (Юзюк, 2011).

У п'єсі чимало уваги приділено самому праву українців мати свою державу. Ще в середині ХХ століття це здавалося геть нереалістичним, тож німці, з одного боку, були переконані, що «права українців на державу не визнаємо ми, їх не визнає Москва, їх не визнає світ» (Юзюк, 2011), тому розглядали рух під проводом Бандери як «рух приречених», а з другого, боялися цього явища як чину фанатиків, адже «фанатики позбавлені логіки життя — їм притаманна тільки логіка боротьби» (Юзюк, 2011). З метою «скомпрометувати націоналістів, зробити неможливим їх союз з нашими ворога-

ми» (Юзюк, 2011) німецьке командування реалізує ідею створення дивізії СС «Галичина», а більшовики вдаються до перевдягань та показових жажливих злочинів, начебто скоєних партизанами-націоналістами.

Німці прагнуть візуалізувати «ілюзію самостійного національного руху, незалежного військового формування» (Юзюк, 2011), і вони ж наголошують, що «рух Бандери виступає категорично проти участі українців в таких формуваннях. Нам необхідно нейтралізувати Бандеру. Треба місцевому населенню нав'язати думку, що Бандера агент Кремля. Потрібно на політичну арену вивести інших лідерів, з якими можна домовлятися, якими можна керувати. Неграмотний народ доки розбереться — у світі вже будуть інші політичні реалії» (Юзюк, 2011). Ця компрометація у п'єсі реалізована: Степана Бандеру публічно проголошено «агентом Москви», сталінським посіпакою, як, власне, і всю ОУН.

Кілька разів рефреноно повторюється думка, що українців у Другій світовій війні й Берлін, і Москва використовують як «колоніальне військо», у якому до солдатських життів є безжальне ставлення — «їх не рахують, ними розраховуються» (Юзюк, 2011).

Драматург не ідеалізує бандерівців, не приховує їхніх помилок та подеколи невинуватих жорстокості до зрадників, докопується до причин, чому українці відгукнулися на можливість здобити зброю у дивізії СС «Галичина» — бо усвідомлювали, що німців з їхньої землі все одно поженуть, а «москаль, коли прийде сюди, — прийде надовго. Я це знаю... Треба готуватись до війни з ним. Страшної війни!.. Тільки німці зараз, коли чують свою погибель, зможуть нам допомогти: навчити військовій справі, поведженню зі зброєю... Врешиті-решит, навчать воювати! Воювати, розумієш?» (Юзюк, 2011).

Як бачимо, у п'єсі самому Бандері не приділено чималого місця, його загопи багато хто із радикальніше налаштованих українців сприймає як «хлопців з лісу», які діють стихійно й не мають переможної перспективи. При цьому через окремі людські історії значно більше тексту відводиться зв'язчій жорстокості, з якою совєцька влада викорчувувала цей націоналістичний рух й особисто мстилася його учасникам та їхнім рідним.

Висновки. Не випадково в анотації до п'єси Ігор (Юзюк, 2011) ставить риторичне питання «Чи буває нація без пам'яті?». Пошукова робота драматурга є лише наближенням до того, аби відродити українську версію різних історичних подій, особливо тих, які пов'язані з іменами українських достойників, дуже тригерних для російських/імперських історичних

нартивів, а тому гранично демонізованих, оббріханих та знетронених у тій версії історії, відповідно до якої імперія «виховувала» багато поколінь українців у ненависті до самих українців. Степан Бандера, безумовно, є саме такою постаттю. Тож прагнення сучасних українських драматургів працювати над його образом сміливо можемо розглядати як стратегію створення власних історичних нартивів, позбавлених

імперського тиску та просякнутих антиколоніальною перспективою. П'єси про цю видатну особистість набувають особливої актуальності з огляду на те, що від початку повномасштабної російської агресії саме ім'я Степана Бандери стало для українців символом єднання, спільного опору та знаком вивільнення від гіпнозу розмитієї психоделічної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Степан Бандера — герой чи персонаж? *24 канал*. 2010. 9 квітня. https://24tv.ua/ru/stepan_bandera__geroy_chi_personazh_n1313456
2. Назарчук Д. Галичани не були сепаратистами. Інтерв'ю. *Голос України*. 2008. 2 липня. <http://www.golos.com.ua/article/187272>
3. Волощук М., Галушко К., Гоменюк І., Громенко С. та ін. Мультифронтир. Нова схема української історії. *Локальна історія*. 2022. 13 червня. <https://localhistory.org.ua/texts/statti/multifrontir-nova-skhemu-ukrayinskoyi-istoriyi/>
4. Проф С. Психологія майбутнього. Львів: Terra Incognita, 2019. 400 с.
5. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
6. Кузьменко В. (ред.). Історія української літератури ХХ — поч. ХХІ ст. У 3 т. Т. 2. Київ: Академвидав, 2014. 536 с.
7. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ — поч. ХХІ ст. У 10 т. Т. 7. Київ: Академія, 2020. 528 с.
8. Монолатій І. Цісарська Коломия. 1772–1918. Драма на три дії з життя другого міста Галичини габсбурзької доби. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2008. 308 с.
9. Полтава Л. Образ Степана Бандери в літературі і мистецтві. Нью-Йорк: Друкарня «Америка», 1979. 44 с.
10. Юзюк І. Там під чорним лісом... Banderado. Реквієм в чотирьох діях з прологом та епілогом. *Ukrdramahub*. 2011. <https://ukrdramahub.org.ua/play/tam-pid-chornym-lisom-banderado>

REFERENCES

1. Bondarenko, A. (2010, April 9). Stepan Bandera — heroi chy personazh? [Stepan Bandera — a hero or a character?]. *24tv.ua* [in Ukrainian]. https://24tv.ua/ru/stepan_bandera__geroy_chi_personazh_n1313456
2. Nazarchuk, D. (2008, July 2). Halychany ne byly separatystamy. Interviu [Galicians Were not Separatists. Interview]. *Holos Ukrainy* [in Ukrainian]. <http://www.golos.com.ua/article/187272>
3. Voloshchuk M., Halushko K., Homeniuk I., Hromenko S., et al (2022, June 13). Multyfrontyr. Nova skhema ukraïnskoi istorii [Multifrontier. A New Scheme of Ukrainian History]. *Localna istoriia* [in Ukrainian]. <https://localhistory.org.ua/texts/statti/multifrontir-nova-skhemu-ukrayinskoyi-istoriyi/>
4. Hrof, S. (2019). *Psykhohohiia maibutnoho* [Psychology of the Future]. Lviv: Terra Incognita [in Ukrainian].
5. Hundorova, T. (2008). *Kitch i Literatura. Travestii* [Kitsch and Literature. Travesties]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
6. Kuzmenko, V. (Ed.). (2014). *Istoriia ukraïnskoi literatury XX — poch. XX st.* [History of Ukrainian Literature of the 20th — beginning 21st century]. Vol. 2, Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
7. Kovaliv, Yu. (2020). *Istoriia ukraïnskoi literatury: kinets XX — poch. XX st.* [History of Ukrainian Literature: the end of the 19th — the beginning 21st century]. Vol. 7, Kyiv: Akademia [in Ukrainian].
8. Monolatii, I. (2008). *Tsisarska Kolomyia. 1772–1918. Drama na try dii z zhyttia druhoho mista Halychyny habsburzkoï doby* [Kolomyia of Kaiser. 1772–1918. A drama in three acts from the life of the second city of Galicia during the Habsburg era]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].

9. Poltava, L. (1979). *Obraz Stepana Bandery v literaturi i mystetstvi* [The Image of Stepan Bandera in Literature and Art]. New York: Drukarnia «Ameryka» [in Ukrainian].
10. Yuzyuk, I. (2011). Tam pid chornym lisom... Banderado. Rekviiem v chotyrokh diiakh z prolohom ta epilohom [There under the black forest... Banderado. Requiem in four acts with prologue and epilogue]. *Ukrdramahub* [in Ukrainian].
<https://ukrdramahub.org.ua/play/tam-pid-chornym-lisom-banderado>

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

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

**OPPOSITION OF HISTORICAL NARRATIVES IN THE DRAMA: UKRAINIAN OPTICS
(BASED ON THE PLAY BY IHOR YUZYUK "THERE UNDER THE BLACK FOREST...
BANDERADO")**

In the article, Ihor Yuzyuk's play "There under the black forest... Banderado" is analyzed from the standpoint of various historical and ideological narratives regarding the movement of the Ukrainian national liberation resistance. The playwright uses the conceptual metaphor "banderado" (Spanish "flag bearers") in the title of the work, and reproduces it in the content characteristics of its individual parts (a total of 8 banderado inserts with different plots about the individual heroism of Ukrainians from the Cossacks to the first post-Soviet years).

Therefore, Yuzyuk's drama can be considered as a meaningful narrative polemic with Oles Gonchar's novel "The Standard Bearers"; because Gonchar interprets the role of Ukrainian soldiers as an organic segment of the Soviet army, which liberated European countries from Hitler's fascism, but brought Stalin's socialism there with bayonets. The phonetic consonance of the concept "banderado" with the surname of one of the leaders of the Ukrainian national liberation movement unfolds the discourse of Stepan Bandera himself, who does not become a direct character of the play, but is constantly mentioned in its dialogues. Ihor Yuzyuk shows how both totalitarian regimes — both Hitler's and Stalin's — tried to use and compromise Bandera and his supporters, how they used the "colonial army" of Ukrainians in their interests and did not pay attention to the colossal human losses, because "they are not counted, they are counted". Considering the Ukrainian territory as a multi-front zone, which during the Second World War was on the brink of two totalitarian regimes, the playwright seeks to create new narratives both of the war itself and of the Ukrainian national liberation resistance. Every new play about Bandera will be relevant now, because since the beginning of the full-scale Russian aggression, the very name of Stepan Bandera has become for Ukrainians a symbol of unity, joint resistance and a sign of liberation from the hypnosis of a blurred psychedelic identity.

Key words: drama, war of narratives, dialogue of texts, psychedelic identity, field of consciousness.

Стаття надійшла до редакції 08.02.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Микола Васьків,

Науково-дослідний інститут українознавства (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

НОТАТНИК ВЯЧЕСЛАВА МЕДВЕДЯ ЯК «ДЗЕРКАЛО» ФОРМУВАННЯ МИТЦЯ

У статті аналізується зміст нотатника відомого українського письменника Вячеслава Медведя (1951 р. н.), у якому автор робив записи протягом 1973–1975 років, перебуваючи на армійській службі та працюючи в Закарпатській бібліотеці для дітей. Прагнення отримати альтернативну інформацію, засвоїти набуток різних культур виявилось в записах різномовних фрагментів, які письменник намагався вивчити (угорську, грузинську, вірменську). У нотатнику, крім незначної частки побутових записів, наводяться окремі ліричні твори, фрагменти віршів і прозових художніх текстів. В. Медвідь фіксує прізвища авторів та їхні твори, що їх треба обов'язково прочитати, виокремлюючи «американців» В. Фолкнера, Е. Гемінгвея, Дж. Селінджера, Г. Торо. Привертають увагу фрагменти, у яких письменник формулює власні психоаналітичні почуття, переживання, узагальнює їх, поєднуючи підсвідомі прагнення, статеve життя з художньою творчістю як їх сублімацією.

Ліричні й епічні тексти свідчать, що основні мотиви, образи, нараційні особливості творів В. Медведя сформувалися саме в період перебування в Ужгороді й армійських лавах, задовго до офіційної публікації першої збірки. Так само в ці роки письменник після вагань остаточно обирає шлях професійного літератора. На прикладі різних варіантів віршованих, прозових, есеїстичних текстів можна простежити, як відточується наративна майстерність, вміння опосередковано, через деталі відтворювати внутрішній світ персонажа.

Ключові слова: Вячеслав Медвідь, нотатник, текстознавство, фрагмент тексту, психоаналіз, мотив, образ, стиль.

Об'єктом дослідження у статті став **Нотатник** відомого українського письменника, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка (2003) Вячеслава Григоровича Медведя (1951 р. н.). Нотатник писався протягом 1973–1975 років, тому може бути важливим джерелом для вивчення еволюції та особливостей творчості автора, особливо її раннього етапу, що й стало **предметом аналізу** в статті.

Актуальність дослідження зумовлена потребою визначити витоки тем, мотивів, наративної специфіки тощо одного із провідних прозаїків української літератури другої половини ХХ — ХХІ століття, формування й розвитку його художнього світу в контексті української та світової класичної і тогочасної літератури на підставі об'єктивного джерела — **Нотатника** Вячеслава Медведя 1973–1975 років.

Мета статті — підтвердити гіпотезу про те, що основи ідіостилу прозаїка сформувалися ще в середині 1970-х років (перша збірка письменника «Розмова» була надрукована на кілька років пізніше, у 1981 році), у період його перебування в Ужгороді та під час армійської служби. У статті застосовуються такі **методи**

дослідження: біографічний — для інтерпретації фактів зовнішнього та внутрішнього буття В. Медведя перших 25 років життя; філологічний — для аналізу фрагментів, записів **Нотатника** як самостійних текстів та в їхніх зв'язках із подальшими друкованими творами письменника; психоаналітичний — для розгляду тих фрагментів, у яких ідеться про роздуми прозаїка щодо ролі сексуально-еротичних прагнень і переживань у житті людини, художній творчості, мотивації поведінки персонажів та в яких аналізуються крізь відповідну призму твори класиків світової літератури; рецептивний, коли йдеться про сприйняття Вячеславом Медведем творчості письменників-класиків, передусім тих, кого він вважає своїми попередниками, близькими для нього за змістовими й наративними домінантами.

Про дослідження ранньої творчості письменника, його прозопису до видання першої збірки «Розмова» (1981) та дуже багатой рукописної ліричної спадщини вже йшлося в наших попередніх публікаціях (Васьків, 2020; 2021), тому їхні положення не будемо повторювати у цій статті. Зосередимось на аналізі вмісту **Но-**

татника, лише інколи покликаючись на дві попередні наукові розвідки.

Коли йдеться про текстологію (текстознавство), то дослідники основним її завданням виокремлюють установлення найточнішого, найповнішого тексту твору, канонічного тексту тощо, керуючись тими чи тими критеріями. «Текстологія — <...> вивчає твори письменності, літератури та фольклору з метою встановлення їх точного, первинного вигляду для подальших наукових студій та публікації. <...> текстологи вирішують проблему так званого канонічного, або дефінітивного (кінцевого, остаточного) тексту, тобто такої його авторської редакції, що має стати загальноприйнятною для подальших видань цього твору» (Лексикон..., 2001, с. 559).

Приблизно під таким самим кутом зору розглядає текстологію Ю. Ковалів, одноосібний автор ще одного словника літературознавчих термінів. «Текстологія — <...> вивчає і встановлює історію тексту творів <...> з метою їх верифікації, подальшого дослідження, тлумачення, з'ясування походження, атрибуції, публікації» (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 467). На верифікаційній функції, визначенні загальноприйнятної редакції наголошують й автори підручника з теорії літератури (Галич, 2001, с. 15). Можливо, колись така проблема постане перед текстологами — дослідниками творчості Вячеслава Медведя. Проте **Нотатник** письменника, про який ітиметься у статті, містить мізерну кількість завершених творів, тому з боку встановлення «канонічного» тексту для нас він малоцікавий.

У підручнику з теорії літератури є ледь не принагідне зауваження про текстологію, дуже важливе для текстологічного аналізу **Нотатника**. «Текстологічне вивчення письменницьких рукописів, особливо тих змін і поправок, які автор вніс до своїх творів, допомагає проникнути в його художні секрети, з'ясувати еволюцію художньої свідомості» (Галич, 2001, с. 15). Щось подібне, теж на маргінесі, зустрічаємо й у Ю. Коваліва («У сучасній текстології діахронічне вивчення тексту покладено в основу синхронічного <...>» (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 468), однак надалі все зводиться знову до визначення найприйнятнішого вже для автора тексту («історичній оцінці підлягає авторська воля, при зіставленні кількох версій тексту перевага віддається свідомим змінам перед неусвідомленими, особливо зумовленими цензурою» (Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 468). Для нас текстологічне дослідження **Нотатника** буде цікавим якраз із точки зору вивчення «еволюції художньої свідомо-

сті» письменника, становлення його таланту, зростання мовленнєвої і наративної майстерності, визначення кола основних мотивів, тем, образів, моменту їх формування й розвитку тощо.

Нотатник як джерело біографії і творчого письменницького процесу суттєво програє епістолярію чи щоденникам. Міг би не програвати, якби було чітке датування, зазначення місця здійснення записів, якби нотатник містив розлогі записи з повним викладом думок, вражень, спостережень, узагальнень, із чітким визначенням приналежності художніх фрагментів до майбутніх творів чи вказівкою на доповнення або коригування раніше написаних. **Нотатник** Вячеслава Медведя до таких винятків не належить. Він дуже близький до традиційної макаронічної суміші побутових записів, не завжди зрозумілих натяків, алюзій, фіксацій фрагментарних вражень, планів на майбутнє, оцінок творів мистецтва чи творчості різних митців, завершених текстів чи лише окремих їхніх начерків, текстових чернеток, нотування образів-сигналів, які дадуть змогу легко відтворити значні сегменти тексту чи й цілі твори, тощо (записи найбільше відповідні поняттю «нотатки», яке передбачає великі відмінності в обсязі та змісті записів). **Нотатник** Вячеслава Медведя часів його служби в армії та короткого наступного періоду після цього є дуже цінним джерелом для відтворення окремих фактів біографії письменника того проміжку (дуже обмеженим у цьому плані джерелом), а головне — його пошуків, сумнівів, знахідок, письма, значна частина яких стала основою подальших творчих принципів, письменства, світогляду прозаїка й майже в незмінному вигляді збереглася до сьогодні.

Потрапив цей документ у мої руки майже випадково. Після довгих років знайомства, кількох років «щільної» роботи не лише над друкованими текстами Медведя, а й його рукописами мова вкотре зайшла про Ужгород, про Закарпаття, мультикультурний і багатомовний конгломерат цього краю. Якось, знаючи про потяг письменника ще з дитинства до засвоєння інших мов, спитав, чи було в нього прагнення вивчити якусь із мов цього регіону, а через неї долучитися до знайомства з тими мистецькими процесами через часописи, які були недоступними для читачів радянських газет і журналів. Думав, що це могла би бути передусім словацька чи чеська мова. Проте В. Медвідь уразив твердженням, що йому забракло якийсь рік-два для того, аби майже вільно спілкуватися угорською. Ця мова таки не проста для засвоєння, бо суттєво відрізняється лексикою та грамати-

кою від української. Тож у мене в голосі прозвучав сумнів, чи аж так упритул він наблизився до мови угорців. В. Медвідь, з ледь відчутними нотками образи, зіслався на свій **Нотатник**, у якому зафіксовані фрази та цілі фрагменти угорськомовних текстів із перекладом чи без нього. Запанувала багатозначна мовчанка: виявляється, що в нього є записник ще з середини 1970-х років, а шановний Вячеслав Григорович про нього анічирк! Тому вже не було жодної перепони, не приймалася жодна відмова, аби ця реліквія не потрапила до моїх рук.

Нотатник являв собою звичайний як на той, так і на наш час записник формату 14,5 x 9,5 см блякло-синього кольору із проклеваними, непрошитими, сторінками, які з часом повипадали, та згодом були вставлені на місце. Тож немає гарантії в тому, що якась частина й у повному обсязі зберегла первинну послідовність, а отже, й хронологію записів. Значною мірою відтворити останню допомагає датування, яке власник записника давав значній частині своїх нотаток. Крім цього, інколи можна здогадуватися про хронологічну послідовність записів чи їхнє приблизну дату, спираючись на сам зміст записів. Писав В. Медвідь дрібним, «бісерним» почерком, поєднуючи рукописні літери з друкованим, інколи вони з'єднуються на письмі, але частіше розташовуються в тексті окремо. Між буквами у словах є невеликі проміжки, між словами — дещо більші, однак не завжди різниця між цими проміжками була помітна, тому єдина проблема при читанні — визначити межі слів. Решта в текстах цілком приступна для сприйняття, тому рівень читабельності дуже високий.

Фактів «зовнішньої» біографії В. Медведя вкрай мало. Можна згадати адреси однополчан, які розкидані по **Нотатнику**. Проте наскільки близькими для автора були ці товариші по службі сказати важко. Це могли бути адреси як земляків, тобто призваних із України (як-от Івана Фриюка із закарпатської Колочави, а ще львівська, болехівська (на Івано-Франківщині), мукачівська), так і хлопців з різноманітних куточків СРСР (як-от Рустама Кобілова з Узбекистану, а також абхазька, ереванська, ленінградська, бакинська). Окремо можна згадати Гагіка Сафаряна (є і його адреса) та про спілкування з ним автора нотаток на лінгвістично-літературні теми, передусім щодо вірменської мови й літератури. Поруч із адресою Гагіка намальований профіль чоловічої голови, «кавказькі» риси якої і кучеряве волосся дають підстави думати, що це і є Сафарян. Ще в одному місці є короткий, записаний друкованими літерами від руки текст із підписом «*Нодари*», очевидно,

грузинською мовою, а далі, ймовірно, його переклад українською («*І тут буде моє ім'я моїми руками написано*») із зазначенням у кінці «(зі слів *Нодара Цакадзе*). 2.IX.73 року».

Через два тижні, за 15.IX.73, йде чималий текст грузинською на цілу сторінку **Нотатника**, потім наводиться грузинська абетка з українськими відповідними «буквами-звуками». Також є окремі групи лексем у перекладі з російської на грузинську мову. Серед звичних і часто вживаних «*здравствуй*», «*досвидания*», «*как дела*», «*отец*», «*мать*», «*идет дождь*», «*доброе утро*» також цілком зрозумілі в солдатському середовищі «*девочка*», «*я тебя люблю*». Щонайменше вересень 1973 року, коли В. Медвідь перебував у наметовому військовому таборі в Молдові, був періодом дуже сильного захоплення грузинською мовою.

Фіксуємо зацікавленість письменника вивченням чи хоч би знайомством із іншими мовами — вірменською, грузинською, а з попереднього періоду — ще й угорською та російською. Мабуть, наслідком спілкування із Сафаряном стала низка російськомовних рим із не завжди пристойними лексемами вже на перших сторінках записника: «*Понос — снос — покос — спрос — пылесос — SOS — капричоз — лоз — тоз — воз — нос — гавновоз*». Цю низку доповнив дистих усе тією самою російською, але із глузуванням над «кавказьким» акцентом: «*Но у нас бил рифм на нос, / а получил гавновоз*». Далі йдуть два рядки вірменською мовою, потім упереміж угорськомовні й вірменськомовні рядки, макаронічні «російсько-вірменські» вірші. Можемо здогадуватися про те, що йшов дуже активний пошук слів, розширення їхнього семантично-стилістичного, екзотичного тощо діапазону.

Увага до інших мов неодноразово спливає на сторінках **Нотатника**. Так, серед перших сторінок є запис двох куплетів угорської пісні мовою оригіналу з Refrénom. Отже, В. Медвідь записав їх з пам'яті. Щонайменше у двох прозових фрагментах ім'я однієї з персонажів, угорки похилого віку, написано щоразу угорською мовою: *Yuliska neni*. Також повідомляється, що оповідач цих фрагментів спілкувався з жінкою угорською мовою майже вільно (очевидно, в основі лежали якісь автобіографічні спогади, а протагоністом оповідача був сам автор, на що наштотує загальна особливість абсолютної більшості прозових творів Медведя). Все це переконує в тому, що угорську мову в Ужгороді Вячеслав Медвідь засвоїв непогано, а через неї, очевидно, й культуру, побут, повсякденне буття закарпатських угорців.

Указування дат і місць у записах дають, крім усього іншого, змогу простежити перипетії

армійської служби В. Медведя, химерно прокреслені бюрократично-абсурдистською системою Радянської Армії переміщення в «учеб-ку» в Волгограді, «навчальні» наметові табори в Молдові, в Азербайджан і Вірменію.

Ще серед зазначених у *Нотатнику* імен можна згадати шість жіночих — мешканок Ужгорода. Хто вони, яке місце займали в долі молодого бібліотекара — сказати дуже важко. Але «жіноче» питання, проблема міжстатевих взаємин, фізичних і платонічних, як переконанося далі, дуже непокоїла автора, змушувала його часто робити якісь записи із цього приводу.

Ще одна група імен — київські. Ідеться насамперед про працівників київських видавництв, літературно-художніх товстих журналів і газети «Літературна Україна». Це, наприклад, Петро Замковий — викладач В. Медведя в Київському інституті культури, а згодом — працівник Інституту історії АН СРСР. А ще Марія Лемберзька, Микола Поліщук, поруч із назвами часописів «Дніпро», «Вітчизна», «Літературна Україна». Такі записи наштовхують на думку про те, що вже в Ужгороді Вячеслав Медвідь не лише задумувався про друк своїх творів у київських періодичних виданнях, а й робив якісь конкретні кроки із цього приводу, шукав виходи на тих людей, які могли йому в цьому так чи так посприяти.

Також записи переконують, що літературна творчість для В. Медведя того часу не була лише спробою вилити на папір власний внутрішній світ, прославити своє ім'я. Це була неунікненна потреба, причини та спонуки якої він і сам пояснити не міг. Тому В. Медвідь запитує сам себе в *Нотатнику*: «Звідки ця необхідність (?) все покласти на папір?» У різних варіаціях, прозою й віршами, цей мотив буде повторюватися в записах молодого митця («і вітер не може вирвати / з рук пера / хоч як не жбурляє в очі»). Письменник пройде ще через певні сумніви щодо подальшого життєвого вибору (наприклад, військової кар'єри, наслідуючи батька), але опиратися оцій потребі — «все покласти на папір», уже не зможе, повністю зосередиться на письменницькій праці.

Наступною логічною ланкою здогадів є думка про те, що в Ужгороді письменник не лише збирав і фіксував враження, щось занотовував, мав ледь не випадкові зустрічі з місцевими чинними чи майбутніми митцями, а й визначився із власною подальшою письменницькою долею, мав уже якісь конкретні завершені тексти, з якими був готовий стукати у двері редакцій одразу київських, а не провінційних ужгородських часописів, та чимало задумів, начерків,

які продовжував шліфувати, розгортати, нарощувати в роки армійської служби. Завершені вірші та їхні фрагменти, прозові уривки переконують, що більшість із них починалася ще в Ужгороді. Вони про ужгородське буття, побутові негаразди, взаємини з жіноцтвом. Про рефлексії всього цього ідеться також і в значній частині начерків художніх текстів.

На момент початку військової служби Вячеслав Медвідь, як переконують записи та фрагменти творів, мав уже певну вироблену теоретичну й практичну систему (саме систему, а не набір) естетичних уявлень і поглядів. Очевидно, майбутній письменник перечитав чимало літературних творів, сформував власне коло класиків, тих, кого вважав вартими уваги, своїми літературними «вчителями» чи спорідненими за своїми поглядами на світ і принципами, способами, прийомами його відтворення, виокремлення й підсилення з нього важливого, на думку молодого митця, навіть якщо для більшості воно видається нецікавим, звичайним, буденним. Зрештою, саме буденність, повсякденність, через яку лише опосередковано пізнається найвагоміше, найсуттєвіше в бутті людини й спільноти, стає творчим кредо В. Медведя та єднає його з іншими подібного штибу митцями, як і мовно-стилістичні пошуки й експерименти.

У нотатці за 15.02.74, коли демобілізація вже була близькою, письменник (чи пак — майбутній письменник?) накреслює собі план-завдання, що саме йому треба доконечно прочитати для кристалізації свого ідіостилю. Запис робився у стовпчик, для спрощення запишемо його суцільними рядками. «Г. де Мопассан — онов. (певно, оновити. — М. В.) / Пр. Меріме — “Хроніка” / “Декамерон” / Дж. Селінджер “По (нерозбірливо. — М. В.)” / М. Твен — онов. (закреслено. — М. В.) армія 15.02.74 р. / все що стос. культури й історії Вірменії / Достоевський Ф.М. / “Фієста” Ernest M. Hemingway / ні весь Хемінгуей / і весь Селінджер / Деяких американців не слід ображати / Кафка — Ніцше — Пруст — Київ / М. Торо / історія Закарпаття / література — мистецтво / Ужгород».

Зацікавленість історією та культурою Вірменії (як і Грузії) притаманна письменнику й досі, хоча останні десятиліття перебуває на маргінесах його свідомості. Щось подібне сталося й із закарпатською історією, «літературою — мистецтвом», хоча поставлені В. Медведем собі завдання з їх осягнення свідчать про значну прив'язаність до Закарпаття, за відсутності поки перспективи виїзду до Києва, про намагання міцно врости в довкілля й культуру цього краю. Хоча бачимо й уже тверде переконання,

що йому доконечно потрібно до столиці. І не лише тому, що звідти значно ближче до матері. Мабуть, уже тоді письменник пов'язував саме з Києвом можливості друкуватися, перебувати у вирі мистецького життя, отримувати доступ до знакових видань.

Вражає те, що жодного українського письменника у списку не згадано. Можна припустити, що все вартує уваги у вітчизняній літературі письменник уже прочитав, хоча згодом з'ясується, що це не так. В. Медведь у київських бібліотечних розсипах відкрив для себе ту табульовану літературу (наприклад, Г. Косинку), яка прийде до широкого читацького загалу на роки десять пізніше. Проте відсутність українських письменників, їхніх творів у списку-«плані» кидається у вічі. Більше враження байдужістю до українських митців і зосередженістю повністю на західній «сюжетній» літературі, мабуть, справили на реципієнтів хіба що одкровення молодого Ю. Яновського про його коло читання й улюблених авторів.

Посилена увага не лише на теренах СРСР, а й у всьому тодішньому світі до Федора Достоевського як «одного з найвизначніших письменників усіх часів і народів» не оминула, як бачимо, й Вячеслава Медведя, який згодом таки дуже глибоко прочитав творчість російського класика. Можливо, глибше, ніж чимало літературознавців. «Шлях Достоевського; Бедные люди, все решта; дошукуватися “страшного”, може, й брідяться; щоб самоусвідомитись в останніх романах; і міг збутися ще якийсь “третій” Достоевський; це видно з його щоденників» (Медвідь, 2009, с. 109–110). Невідомо, коли прийшло розчарування від прочитаного, проте вже в есеїстиці 1990-х років це почуття вербалізоване. «Достоевський-бо помилявся в найголовнішому; думав, що світ хворий, а світ жив повнокровно» (Медвідь, 2009, с. 47). «Брати Карамазови, ідеологія російської нації; витравлення з себе татарщини; компіляція апокрифів і визначних класичних творів; Фауст, Розбійники й т. ін. Є цікава думка у Достоевського про цілісність слов'янської душі; але знов через татарщину; коли в інших націй ця цілісність була органічною» (Медвідь, 2009, с. 68) тощо.

Кожен, хто вважав себе у 1970-ті роки літератором-інтелектуалом, прагнув бути на гребені мистецької хвилі, знайти власний стиль, адекватний до сучасності, не міг оминати зазначеної Вячеславом Медведем «тріади»: «Кафка — Ніцше — Пруст». Дивує лише відсутність серед них Джеймса Джойса. Проте вже в Києві він ґрунтовно перечитав усе, що було перекладено російською-українською із творів цього письменника в «Иностранной литературе» за 1935–1936

роки, «Всесвіті» за 1966, а потім і 1975 рік. Під «М. Торо» у *Нотатнику*, очевидно, мався на увазі американський письменник Генрі Торо. Спираючись на знання біографії Вячеслава Медведя та його творчості, можна припустити, що цей «американець» привабив молодого митця дворічним усамітненням (сам Медвідь відзначав свій «Хворобливий потяг до будинків творчості, покинутих хат на селах, де можна хоч мить побути мовби поза часом і поза законом» (Медвідь, 2009, с. 23)), прагненням злитися з довкіллям, його пізнанням, що знайшло відображення в подальших текстах письменника.

А от велика увага до «американців», відчуття спорідненості з ними віддавна зародилися у В. Медведя, пройшли крізь усе життя й творчість митця і досі займають вагоме місце в його таблиці про ранги в літературі. Особливу роль український письменник відводив В. Фолкнеру й Е. Гемінґвею. Якщо спорідненість із першим зростатиме з часом (про нього теж є короткий запис, очевидно, за серпень 1973-го, у чітко окресленому еліпсі: «я ще пригадаю як у Фолкнера та дівчинка на штаниках слід від груші що вилізла на високе дерево аби дивитись у вікно»; прикметно, що про ці «штаниці» значно пізніше, у 2000-ні, часто провадив мову Михайло Григорів, окреслюючи сутність художнього мовлення й мистецтва загалом), то з Е. Гемінґвеєм цей зв'язок був сильнішим на початках. Тому в *Нотатнику* за день до укладання списку-«плану» літератури з'являється такий запис: «Коли я прочитую десь на сторінці газети чи журналу прізвище Ernest Hemingway мене проймає хвилювання про яке треба довго розповідати. Те ж саме трапляється якщо я зауважу десь прізвище чимось схоже до Hemingway я кілька років збирав про нього матеріал — книги, статті, газетні і журнальні вирізки — і тепер маю кілька товстих папок паперу.

Ось чому мене так інтригує це прізвище Hemingway. Він мені подобається як чоловік і як письменник В чомусь він випередив мене і повторив мене.

Ernest Hemingway
14.02.74 року
Баку»

(у тексті збережена авторська пунктуація).

Про жодну впливовість чи залежність Вячеслава Медведя від «американців» або інших названих і неназваних письменників не йдеться. Було творче засвоєння їхніх здобутків, можливо, навіть нараційне навчання, однак не заради наслідування, а заради трансформації, творення власного стилю — не менш оригінального та сильного. Про це в *Нотатнику* заявляє й сам В. Медвідь. Віршова верліброва

форма підтверджує, що написані слова були результатом довгого обміркування:

*«і Фолкнер і Хемінгуей
в однаковій мірі виснажили
літературу тому нам
залишається
або писати краще або облишити
ці дурниці».*

Якщо «ці дурниці» письменник не облишив, а ми знаємо, що не облишив, то, певно, вважав, що пише щонайменше не гірше за Фолкнера та Гемінгвея й не так, як вони.

Асоціативно можна долучати до захоплення «американцями», їх нібито відстороненою, нейтральною фіксацією, за прийомом «айсберга», глибинних різнорідних процесів через буденні, «дріб'язкові» зовнішні події і не-події, фразу в *Нотатнику* В. Медведя від 30–31.X.73, яка чи не єдина стосується українських письменників. «Величезний вплив на мою творчість справили слова П. Тичини: “Ми кажемо: сходить сонце”». Буденні, мовби повсякденні слова, за постійним уживанням яких приховалася висока поезія, і її треба зуміти знову «винести» на поверхню. Фраза «величезний вплив на мою творчість справили слова» свідчить про те, що це певний ключ до відчитання текстів Вячеслава Медведя.

Роздуми над сутністю мистецтва, літературної творчості опосередковано, параболічно знайшли вияв у міркуваннях про кольори та їхні сполучення, хоча мається на увазі, очевидно, пошук засобів творення і їх поєднання. Якщо дорослі катуються над таким пошуком, то діти не переймаються цією проблемою і просто сприймають природні поєднання кольорів чи здатні їх відтворити. Вочевидь, мистецтво має постійно пам'ятати свої витоки з «дитинства», коли просто відтворювало світ без жодного задуму й надзавдання, і повертатися до тих витоків. Ці міркування видавалися письменникові настільки важливими, що він поєднав їх прозове формулювання з віршованим:

*«жовтий зелений синій червоний сірий
кольори незбагненого світу незбагненні кольори
дорослі катуються думкою як ті кольори спо-
лучити (деякі викинувши а деякі додавши) а ді-
тей втішає те яка над містом і горами райдуга
(дитяча філософія 2 X 73 року Волгоград)»*

*«жовтий
зелений
синій
червоний
сірий
кольори незбагненого світу
незбагненні кольори*

*дорослі катуються думкою як ті кольори
сполучені*

*(деякі викинувши
а деякі додавши)
а дітей втішає те яка над містом
і горами райдуга».*

Знову асоціативно до цього ряду долучаємо нотатку письменника за лютий 1974 року, яка нібито стосується журналістики, а не літератури, дописів до газет.

*«З 3.02.74 року я почав цікавитись спортив-
ною пресою. Я зрозумів, що не треба гребувати
формою звіту про різні події (так, як це мо-
виться про футбол), і зрозумів, чому мені іноді
не вдавались дописи в різні газети. Але я пишу
про це з упередженням. Адже час минає і по цей
бік стіни і по той бік стіни кімнати, в якій жи-
веш.*

В. Медвідь.»

Друга частина нотатки свідчить, що змінився не лише світ, а й автор. І зараз його вже мало цікавлять колишні не дуже вдалі, як він вважає, «дописи в різні газети». «Форма звіту» значно важливіша для Медведя як для письменника. І знову в другій частині нотатки він фіксує, що «звітовість» уже не чужа для його письма. Журналістський інформаційний жанр звіту передбачає безпристрасне, об'єктивізоване (не об'єктивне, бо таке неможливе) відтворення низки подій, думок, висловів тощо в межах одного розлогого, тривалого в часі заходу. Ці події, думки, вислови тощо відбуваються в певній хронологічній послідовності, але не пов'язані логічними причинно-наслідковими зв'язками, поєднані лише опосередковано місцем, часом і принагідністю заходу. Звіт (як і замітка) подає лише інформацію, з якої читач має самостійно сформулювати власне ставлення до зображеного, «відчитати» зв'язки між зображеним та доволі лишнім світом, між інформацією та власним світоглядом, який може змінюватися або ще більше утверджуватися у своїй правильності. Видається, що автор жодним чином не намагається впливати й не впливає на читача, хоча сам відбір інформації, «важливих» чи «неважливих» деталей уже чинить вплив. Проте залишається можливість дуже широкого діапазону читачьких реакцій, хоча й регульованого текстовими, «інформаційними» параметрами.

Мабуть, до мистецько-світоглядних принципів письменника варто зарахувати і його роздуми, твердження щодо сексуально-еротичних проблем та їх висвітлення в літературі. Цілком закономірні для молодика 22–23 років. Про це свідчать, наприклад, розважання з цього приводу ще молодшого Валер'яна Підмогильного, який вирішував колізію між духовними запитами й тілесними потребами, коли юнацький по-тяг до сексу вимагає, попри будь-які перепони,

реалізації. Про те, що жінки, стосунки з ними, однолітками чи значно старшими, різні комплекси, фрейдистського стибу самокопання в собі дуже хвилювали В. Медведя в Ужгороді й в армії, **Нотатник** свідчить дуже промовисто. До речі, невідомо, чи в той час майбутній письменник щось знав про З. Фрейда й чи, тим паче, читав його праці, але його роздуми й висновки цілком уписуються в психоаналітичну методологію.

Уже згадувані шість ужгородських жіночих імен свідчать про складну павутину зв'язків із ними. Еротичні чи й навіть сексуальні мотиви у віршах і прозових фрагментах на сторінках **Нотатника** ще більше підтверджують це, особливо якщо врахувати, що маються на увазі, очевидно, різні прототипи персонажів-жінок. Про них, про повернення до Ужгорода й довгождану зустріч із однією з них (мабуть, найближчою) чи з кількома з них ідеться в Медведєвих верлібрах:

«несамовите в мені бажання швидше дійти до того дня коли я приїду в Ужгород зніму телефонну трубку і пошепки скажу: я... приїхав це буде кінець всим арміям і початок нових війн».

Наступним на цій самій сторінці йде запис від «15 IX 73», отже, ця безмірна туга за невідомою жінкою була ще вересневою 1973 року.

Про кохання, почуття до залишеної в Ужгороді жінки (самотньої або з кількарічною дитиною) ідеться в кількох віршах і прозових фрагментах **Нотатника**, інколи з дуже конкретними деталями. «Очі очам щось говорять/ але хіба мені зрозуміти/ все це»; «я знову загубив свій сором у віршах/ поставивши на чатах нерозсудливості/ єдине слово те/ яке я теж знайшов в твоїх очах/ ще з полиновим запахом того полину/ в якому брів я/ кривоногий і вухатий/ мільйони літ тому/ <...> маленькі пальці пам'ятаєш/ як вони соромились/ з твоїх долонь приймати подарунки/ я не встигав обтерти їх/ від пилу полинового/ ти не ганьбилась пестити їх/ подряпані замурзані/такі я мав тоді дитячі руки»; «як ти далеко від мене/ і як я тебе кохаю/ я зрозумів що жодного/ запаху (кольору) осені/ я не зміг убгати/ в юнацькі невмілі рядки»; «Хочеш,/ підемо сьогодні до мене/ і послухаємо гарну музику?// Я ніколи/ не зможу забути/ двох слідів від губної помади на скляниці/ з якої вона пила»; «Ти/ не питай мене/ як я тебе люблю/ бо словам і сам не вірю зроду/ бо тебе я іноді/ в ночах гублю/ як шукаю я до тебе броду». Про спілкування з жінками, прямі чи латентні вияви еротичного потягу до них, навіть на робочому місці в бібліотеці, про відвідування кав'ярень

із ними, з детальним відтворенням пустопорожніх нібито балачок, несуттєвих для інших, але таких знакових для закоханих подій-дрібничок чи предметів, також ідеться і в багатьох прозових начерках, які мали або не мали стати частинами більших за обсягом творів.

Інколи прозові тексти виходять за межі «звичних», відтворюючи ті чи ті сексуальні комплекси «Я»-персонажа, який прагнув близькості й одночасно боявся її (щось подібне у взаєминах із жінками було в уже згаданого молодого Тичини): *«лягаючи в ліжко вона зодягала білі шовкові трусики і білий трохи затісний ліфчик вона казала що я можу будь-коли (коли захочу) бути господарем в цьому ліжку але я не хотів порушувати прохолоди в тому ліжку коли вона йшла на роботу їй ніхто не міг сказати що це самотня жінка».*

Психоаналітичне пізнання й самопізнання приводять до перепрочитання літературних творів під відповідним кутом зору. Так, еротично-сексуальні латентні потяги спонукають по-новому подивитися на шекспірівського «Гамлета», на нібито маргінальні моменти в його тексті:

«О, Шекспір!

Ти воістину справжній мужчина і справжній письменник.

Тільки справжній мужчина міг сказати слова Гамлета до Офелії в яких горіло бажання (вважаємо — божевільне) лягти між ногами дівчини.

Чи не ці слова розпочали нову сторінку в художньому слові? Щось мало йметься віри, що є інше джерело для зображ. нинішніх д и в а к у в а т и х героїв...» Це відкриття так вразило молодого письменника, що він ще раз звертається до нього на сторінках **Нотатника**, вже у верлібровій формі. «14 XII 73 року, місто Баку.

Item,

Хіба бажання Гамлета

не лягти між ногами Офелії

не справило враження на

одну з тенденцій

в сучасній літературі. Далєбі!» (Закреслення відтворює відповідні зміни в нотатниковому оригіналі В. Медведя.)

Психоаналітичне зосередження на статевих стосунках, взаєминах між чоловіками й жінками і навіть між чоловіками й чоловіками переходить у ті твори й уривки, в основі яких лежить ужгородське буття В. Медведя. У **Нотатнику** чимало спогадів, передусім художніх, про батька й матір. Наведені вище міркування спонукають і ці спогади сприймати, крім усього, крізь психоаналітичну призму, насамперед через Едіпів комплекс.

Роздуми стосовно латентних сексуальних потягів, власні й чужі відкриття в цій царині ведуть письменника все далі й далі. Ось його міркування про нерозривний зв'язок садизму й мазохізму із сексом:

«Здається, Гегель промовив так:

“Російські жінки люблять, коли їх б'ють”.

З давніх-давен в людині сховані і садизм і мазохізм.

Нерозуміння питань сексу (найпростіших) приводить до того, що змушує нас говорити: “... жінки люблять, коли їх б'ють”.

Так, люблять.» (Оскільки В. Медвідь часто в **Нотатнику** вдавався до пропуску пунктуаційних знаків, то їх наявність відтворюю повністю, зокрема й перед лапками, які фіксують кінець цитати.)

Іноколи думку про те, що людські проблеми мають походження від сексуального невдоволення і, відповідно, через сексуальні взаємини можна вирішити значну їх частину, письменник висловлює опосередковано, «за дотичною», у художніх фрагментарних текстах. *«Після довгих робіт дивишся зверху на людей машини відпочиваєш насолоджуєшся набридне це тобі і йдеши шукати жінку (це щоб до осені сонця і надвечір'я була ще й жінка) а жінки не знаходиш ось чому псуються в людей нервові клітини».* Проте в якийсь момент В. Медвідь не стримується й відверто формулює те, про що більшість навіть думати боялася.

«Т. зв. “свобода чоловіча” є не що інше як втеча з соромом від жінки небажання її зрозуміти. Ми кажемо (чоловіки) що жінки гублять наші таланти нехтують нашими пошуками прагненнями тому ми беремо і тікаємо від жінок

Ми їх не розуміємо і тікаємо від них навіть тоді коли не слід тікати

Зрозумійте нарешті що після того як ви добре попрацювали (чи на виробництві чи в школі чи за столом коли писали оповідання) і хочете відпочити (для цього ви збираєтесь на полювання чи рибалку з друзями але без дружини), — після всього цього (якби ви тільки знали!) жінка (ваша дружина або ні) хотіла б аби ви (і вона б це зробила) загнули вікна зав'язали їй очі і робили з нею те чого вона боїться хіба що у сні

Вона хотіла б аби ви лишили їй напівголою і ремінцем сікли їй стегна (це розумію тільки я) аби потім ви припадали обличчям в те найзадушливіше найкраще місце в її тілі

— але ваша голова має бути завжди твердо! —».

Ми тепер цілком спокійно й навіть звично сприймаємо такий пасаж. Але для середини 1970-х це був своєрідний вибух бомби для психіки самого Вячеслава Медведя й тим паче

для психіки потенційних читачів цього тексту. Треба усвідомлювати, що «компетентні органи» й багато пересічних громадян могли «аргументовано», як вони би вважали, висувати звинувачення письменникові в продукуванні чи й поширенні порнографії. Мабуть, В. Медвідь це чудово розумів, тому й не подавав навіть віддалено подібні думки в текстах до друку. А можливо, із часом переконання в тому, що жодних власних думок, відвертих положень, тим більше — закликів, тез не повинно бути в тексті твору, переважило. Адже від кінця 1980-х років такі відверті «еротично-сексуальні» міркування стали звичними, їх можна було висловлювати, якщо не від власного імені, то хоч би вкласти в уста чи думки когось із персонажів. Якщо врахувати, що ті чи ті давні фрази, натяки, текстові фрагменти Вячеслава Медведя, зафіксовані в чернетках чи й роздумах митця, не зникали в небутті, могли несподівано зринуть і через десятки років, то дивує, чому ж такі популярні від часів «перестройки» міркування про секс і підсвідоме не повернули на сторінки творів письменника наведений вище «гостро еротичний» текст. Видається, що психоаналітичні первні в пізніших текстах митця стали глибоко латентними, але аж ніяк не відсутніми.

Друга надрукована збірка оповідань Вячеслава Медведя «**Заманка**» (Медвідь, 1984) значною мірою спирається на «ужгородський» текст, на трансформацію ужгородських спогадів. Вона була опублікована в 1984 році, однак сам письменник зазначив олівцем на першій її сторінці, що виходила книжка за власною його редакцією ще 1978 року. Отже, часова відстань від ужгородського періоду життя й усього з ним пов'язаного була невеликою. Поміж рядками «ужгородських» текстів можна відчитати все те ж саме психоаналітичне відтворення дилем і проблем персонажів, передусім тих, протагоністом яких був сам автор. Видається, як і в **Нотатнику**, письменник так і не зумів звести психоаналітичні порахунки зі своїми персонажами й собою, однак від цього збірка «**Заманка**» аж ніяк не втрачає художньої вартості. Вона залишається знаковою вже хоч би тим, що однією з перших повела мову про те, що хвилювало абсолютну більшість читачів і про що не прийнято було говорити. Крім того, книжка спонукала читачів самим шукати інтерпретаційне її тлумачення, розв'язання складних вузлів між сексуальним життям і духовним буттям, між «проблемами плоті» й літературною творчістю, шукати разом із автором.

Повернемося, однак, до **Нотатника**, більшу частину якого становлять поетичні та прозові тексти. Радше за все це начерки, перші

варіанти творів. Віршовані тексти переважно справляють враження, якщо не завершених повністю, то майже завершених. Прозові тексти є в основному уривками якихось більших творів, через певну кількість сторінок вони можуть продовжуватися у нотатнику в іншому фрагменті. Інколи буває важко встановити, чи наступний уривок хронологічно продовжує попередній, чи передує йому. Перський поет Гафіз одним із перших почав творити асоціативно-настроєву лірику. Двовірші-бейти в його газелях називають *розсіяними бейтами*, бо їхня послідовність може бути найрізноманітніша. Такими своєрідними розсіяними бейтами часто є фрагменти із *Нотатника* В. Медведя, коли від зміни їх хронологічної послідовності суттєво нічого не міняється. Пізніше це стане характерологічною рисою більшості творів письменника.

Лірично-поетичні тексти *Нотатника* значною мірою повторюють мотиви тих творів, які збереглися у віддрукованих рукописах Вячеслава Медведя. Це можуть бути спогади про найрідніших людей — матір і покійного батька: «*Ступив на поріг, / і тому позаду залишається вечір і осінь. / Дивно, / що всі гілки на деревах / ніяк не вирвуться з повітряних коридорів. / Дивився / на коричневий світер / дбайливо розвішений маминими руками. / Здається, / ось увійде твій батько / і махне рукою, / мовляв, не треба вмикати світла так для розмови краще*». Ось цей «світер» ще раз зустрінемо в *Нотатнику* як символ спорідненості, єднання через простір і час із батьками: мати зв'язала цей светр, який, очевидно, носив спочатку батько, і ліричному герою здається, що він і досі зберігає батьків запах. Ітиметься також у тому фрагменті про розмову з батьком без умикання світла та про запах светра («*я боюсь пригадати відчуття як пахне батьків коричневий світер / невже! / в цей осінній вечір*»). Згодом в епічних творах цей епізод розмови з батьком буде детально відтворений.

До тієї поезії про Голодомор, яка аналізувалася в рукописах письменника й уперше, як бачимо, з'явилася в *Нотатнику*, дається на початку примітка: («*голод, розповіла мама*»). Вона пояснює першоджерело цього мотиву й твору, а також свідчить про те, що з матір'ю ще школяр чи студент В. Медвідь мав дуже довірливі взаємини. Мати йому розповідала, зокрема, і про «заборонені» факти минулого. Свідомо й підсвідомо зосередженість на спогадах про неї, відчуття провини (знову Фройд!), яку він виливає на папір («*Скільки разів я обдурював матір? / Запитався я себе серед ночі (ні вже йшлося за неї)*») і про що згадувалося в аналізі

рукописів, теж уперше прозвучали в *Нотатнику*. Фраза «ні вже йшлося за неї» вказує на те, що це не перша фіксація внутрішніх переживань, самокопирсання і спокути з цього приводу.

Родинні спогади закономірно поєднуються зі спогадами коденськими, які разом будуть становити сюжетно-мотивну, образну основу подальших епічних творів Вячеслава Медведя. Одним із лейтмотивних образів у письменника, який асоціюється з радісним, майже щасливим захватом від спогадів про ідилічне буття в рідному містечку, буде образ місцевого базару, великої кількості коней, запряжених у сани чи вози. Знову цей образ, відтворений у віршах, уперше зустрічаємо в *Нотатнику*. Ліризований образ значно відвертіше передає радісно-піднесений пафос, який у прозових творах буде завуальованим, коли не кожен читач зуміє відчитати його: «*на новий рік та на свята зелені / найбільше я зазнаю пахоців рослин / біля базару де втоптані сніг коні стоять кольорові / щоб потім везти сани / на яких ялинки кошики плетені / і будуть сидіти жінки в квітчастих хустках / (дарма що тепер немає базару)*».

А далі після картини зимового базару без будь-якого більшого пробілу, як продовження асоціативних спогадів і відповідної настроєвості, йде відтворення зелених свят, коли буває рослинність і сповнюються її життєвою наснагою люди («*а на зелені свята / зілля люди несуть до жител своїх / всі / чи старі чи малі / але хоч по зілліні / візьмуть і принесуть в оселю / де живуть*»). Коднянські пейзажні замальовки, відтворення життєствердного буання зела кілька разів зустрічаються на сторінках *Нотатника*. Поезія (видається, що завершена) «*Лист як коліскова про зиму до сина*» постає синтезом таких коднянсько-пейзажних картин із родинними спогадами про найближчу людину — матір.

В одному із фрагментів згадується ледь не курйозна історія написання першої поезії В. Медведя (про Леніна «на обеліску»), коли вчителька закрила його разом з однокласником Льонею Перегудою в кабінеті з вимогою скласти вірш. Після цього він зажив у школі слави поета, що, можливо, теж було однією з додаткових спонук до творчості. Кілька фрагментів, віршами й прозою, оповідає про Миколу Кравчука, коднянського комуніста й місцевого керівника, про якого вперше Вячеслав написав нарис у випускному класі для районної газети (згодом у прозі письменник відтворить нібито дитячі враження від його похорону, від одного з перших зіткнень з невідворотністю й буденністю смерті). Пієтет до цієї людини був, во-

чевидь, дуже великим як до людини-легенди й до людини-творця: «коли такі люди/ беруть на долоні квітку,/ то вона наче посаджена/ в теплу землю./ Коли такі люди/ беруть до рук інструмент,/ то село переповнюється/ вишневим цвітом./ І день тоді робиться ширший». Можливо, саме тоді В. Медвідь отримав звістку про смерть земляка.

Вище ми вже згадували про ліричні твори чи фрагменти **Нотатника**, у яких ідеться про ужгородські спогади, жінок, почуття кохання чи сексуально-душевні потяги до жіноцтва Ужгорода. Інколи незацікавлене спостереження докільля поєднувалося із внутрішньою інтелектуально-образною роботою, що виливалося у віршові рядки. Ось, наприклад, на початку вірша зазначено «22 IX 73 / залізниця», що дає підстави припускати: подальші рядки стали результатом спостереження з вікна вагона за птахами, мабуть-таки горобцями. Хоча це лише припущення. «Пам'ятаєте / у Квітки-Основ'яненка / в одному оповіданні є / запитання / — куди подінуться горобці / як згорить батькова хата / на це питання бачиться варто / відповісти без глузу і сміху», — ці рядки свідчать про намагання вбачати за якимись буденними речами глибокі філософські узагальнення. Можливо, це асоціативні роздуми про власну «безхатність», певну житлову неприкаяність, яка потім вилетіється в багатьох творах в описи хати, у прагнення персонажів мати свою, власну хату, саме хату, а не квартиру?

Ще одним підтвердженням, що саме в Ужгороді, а потім під час армійської служби закладалося чимало, може, і більшість сюжетів, образів, мотивів, які в подальшому В. Медвідь опрацьовував, доопрацьовував і подавав читачеві у вигляді друкованих творів, є поезія «Заманка». Таку назву згодом отримала друга збірка оповідань письменника й однойменне оповідання в ній (Заманка — «давнє це українське слово, яке означає запросини на весілля (Автор)» (Медвідь, 1984, с. 6)).

«Сонечко високе
несповиті хмароньки
зачаїлась в березі
вербова насторога
що ж мені до тебе й до тої заманки
що ж мені до того
що в квітках дорога
Десь мені пробачиться
десь переболить мені
як вербове листячко
відсміються дні
Осінь 1973 року в Росії. 13–14. IX.»

Можемо констатувати майстерність Медведя-поета, який від білих віршів непомітно пере-

ходить до римованих із поєднанням паралельного та перехресного римування. Однак значно важливішим видається те, що письменник зовсім не згадує про сюжетні колізії майбутньої «Заманки», відтворюючи, і то дуже опосередковано, радше її мотиви, настрої: захоплені описи (проза збірки спонукатиме захват приховати поміж рядків), звернення до якоїсь «до тебе», «насторога», перетлілий біль від минулого вже кохання... Якщо вмонтувати цю поезію в уже відомий нам контекст усього **Нотатника**, то можемо відчитувати і глибоко латентні фрейдистські мотиви.

Щодо фрагментів епічних творів, то вони найчастіше групуються як частини одного більшого твору або ж навколо спільних персонажів. Зокрема, у двох уривках ідеться про мешкання головного персонажа, авторського alter ego, в Ужгороді в орендованому житлі. Власне, не скільки про героя, скільки про його орендодавицю, майже 70-річну етнічну угорку, яку названо в текстах *Yuliska neni*. Сам автор зазначає перед першим фрагментом: «це оповідання про те, що було в 1973 році в місті Ужгороді на вулиці Жовтневій упродовж неповного року». У тексті поданий портретний опис жінки, короткий виклад її біографії, а також натяки на сексуальне життя оповідача. Завершує цей фрагмент фраза про Юлішку-нені — «хороша вона жінка». Коротко про неї мовиться ще в одному уривку — про роботу жінки прибиральницею в бібліотеці (мабуть, звідси й знайомство оповідача з нею та потрапляння на квартиру). Проте це лише невелика «інтродукція» до розлогішої частини фрагмента, у якій ідеться про комсомольські збори бібліотечного осередку. Комсомольські збори, із синтезом набридливої, нудної демагогії та щирої, запальної віри у високі комуністичні ідеали, будуть відтворені як частина ще одного уривку — про оповідача й Григора.

Є також у **Нотатнику** один опис приватної садиби («старий двоповерховий будинок на привокзальній вулиці», скрипучі іржаві ворота, виноградник, напівзанадбаний сад), щодо якого складно з'ясувати — кого із найчастіше згадуваних персонажів він стосується. Можливо, це хтось із молодших жінок, до яких оповідач потрапляє в гості вечірньої пори. А може, це опис садиби якраз Юлішки-нені або ж ідеться про зовсім незнайомий нам будинок і садибу та про їхню належність комусь із умовних Медведєвих «персонажів».

Про ужгородський період й еротично-сексуальне становлення персонажа-оповідача йдеться ще в кількох фрагментах, де згадуються Валерія (Олександрівна) і Варя. Перший із них

має назву — «Місто після кохання». Герой-оповідач отримує романтизоване ім'я Сем. Щоправда, у репліці Валерії прозвучало реальне ім'я «Славочка», зменшувальна форма справжнього імені письменника. Певно, у Сема було якесь еротичне почуття, почуття закоханості до старшої за нього жінки, бо називає він її на ім'я й по батькові — Валерія Олександрівна. У пам'ять оповідача вривається дрібна деталь, яка для нього стає знаковою й натякає на велике бажання хоч трохи прислужитися об'єктові захоплення. Наприклад, пропонуючи їй свій теплий, пухнастий светр для виходу на вулицю в прохолодну погоду. Тому ще в одному фрагменті постає варіація того самого епізоду — нібито байдужа пропозиція светра, за якою приховувалося велике хвилювання, й поблажливо-зверхній тон жінки.

А паралельно в першому фрагменті пунктирно викладається історія зустрічі з уже значно молодшою жінкою, певно Варєю, бо сказано про неї — «дівчина Варя». Оповідач запрошений до неї в гості. Описується процес чаювання, за яким приховані ті самі еротичні інтенції. Оповідач звертає увагу на ноги дівчини («побачив округлі коліна»), потім він ще раз згадує в тому фрагменті «округлі коліна». Виникає певна латентна антиномія: з одного боку, «коліна» й усамітнення з дівчиною в кімнаті ніби штовхають до неминучого сексу, але на заваді цьому стоїть якась внутрішня перепона в душі оповідача, натяк на те, що це так і не сталося.

Є ще один фрагмент про буття чоловіків і жінок, проте він дуже короткий і невизначений, аби зарахувати його до когось зі згаданих раніше персонажів. Так, в інших уривках ідеться про те, що персонажі збираються чи вже перебувають у кав'ярні (ресторані). Проте в цьому фрагменті герої зібрані десь за столом, та чи це в ресторані, чи в чиемусь приватному будинку (є вихід до саду) визначити неможливо. Привертає увагу, натомість, метафорика, образність уривку, яка корелює з модерністськими традиціями. «Ще їх сиділо в плетених кріслах кілька жінок і чоловіків і вони намагались щось зробити якось зарадити своїй безпорадності але кожен уперто смакував напоєм не віднімаючи пальців від фужерів від їх холодної поверхні і ніхто ані словом не обмовився начеб-то був звичайний день в житті кожного з них».

Другу групу «ужгородських» фрагментів можна було би назвати групою естетичних пошуків і чоловічих взаємин. Традиційно вже є оповідач, прототипом якого легко визначити самого автора. І є другий головний персонаж, якого інколи названо Ярославом, інколи Мирославом (в обох скороченою формою

буде «Слава», тобто теж певне відсилання до прототипа-автора). Та переважно той другий, Інший, іменований Григором. Згадується про його недавно завершену військову службу, відповідну виправку й певний статус у бібліотеці, куди хлопець повернувся після строкової служби.

Можна припустити, що у Григорі поєднані демобілізований протагоніст-автор і його батько-офіцер (якого звали Григорієм і перед яким у сина на все життя залишився пієтет, як і перед його військовим минулим). А оповідач — це той самий протагоніст-автор, але видається, ще до військової служби (в одному із фрагментів він каже, що його не взяли на службу ніби через поганий зір), ще не сформований ні як особистість, ні як митець («який я є трохи сором'язливий великі вуха окуляри»). Два персонажі сприймаються ніби дві нерозривні половинки в уяві оповідача, який зізнається у великій симпатії, навіть любові до Григора: «(Прошу вас нехай не втомлює вас це моє замилювання Григором я трохи молодший од нього і не маю батьків ось тому й тулюся до нього завжди як до брата)». Якби не знати, що йдеться про «замилювання» іншою частиною себе та своїм батьком, можна було б припускати, що маються на увазі якісь гомосексуальні інтенції.

Уже в абзаці — своєрідній передмові — автор зазначає наративно-стилістичні особливості цих фрагментів: «це оповідання (“Хтось вирізьбив скіфа, смуги дощів”) я писав без уживання розділових знаків коли я передрукував його як належить згідно з граматику... нехай мене назовуть істом». Отже, маємо авторське твердження про модерністську стилістику оповідання з назвою «Хтось вирізьбив скіфа, смуги дощів», де й назва модерністсько-таємнича. Про вирізьблену то з дерева, то з іншого матеріалу фігурку скіфа згадується зовсім побіжно неодноразово, проте хто саме і яку саме скульптуру вирізьбив, так і не сказано.

Так само туманно-загадковими є згадування про самих скіфів, хоча відчуємо, що для персонажів останні чомусь є не менш важливі, ніж вирізьблена фігурка скіфа. Можемо лише припускати, що йшлося про небезпечні тоді пошуки етнічних витоків українців. Тому прадавні скіфи несподівано з абстрактних постатей раптом переливаються в конкретні образи найближчих родичів-коденців: «він раз від разу замислювався над своїми словами про скіфа і тепер все це мало для нього вже інший зміст бо скіф почасти набирав вигляду або діда Максима або батька якого забрало від них з матір'ю горілчане море траплялося ж і таке (про це він мені лише пошепки повідомив як братові рідно-

му) що той скіф був він сам і що стояв він серед степену на мокром полині». Однак несподівано скіфом в уяві поставав і армійський полковник («полковник робився скіфом»), хоча про його українське коріння не йдеться.

Із Григором оповідач обговорює можливу роботу в редакції газети, сюжети, готові фрагменти твору про армійські будні. Це при тому, що оповідач-письменник нібито в армії не був, тобто художня умовність переважає над правдоподібністю. Персонаж-оповідач про все, зокрема і про особисте життя, розпитує Григора, потім почуте переносить на папір. Найчастіше це діалоги в кав'ярні Григора з «Анкою» про все й ні про що (можливо, письменник вправлявся в такому важливому мистецтві, як вміння будувати діалоги й полілоги). Ще один діалог при поїданні морозива в кав'ярні (чи ресторані), де зачинений туалет, важко ідентифікувати: хто саме спілкується з дівчиною — Григір чи оповідач? Радше вже оповідача стосується традиційно довгий діалог із коротких реплік про те, чи личить дівчині нова зачіска, чому вона обрізала волосся, адже він їй заборонив це робити, тощо.

Зрештою, хто є учасником розмови — Григір чи «оповідач», — не суть важливо, бо не забуваймо: і той, і той є протагоністами автора. Значно важливіше, що в цих фрагментах прозаїк, очевидно, шліфував нараційну майстерність, ті чи ті «компетенції» в побудові тексту, його складників. Можливо, був намір колись «ужгородські» твори, частини яких зафіксовані в *Нотатнику*, надрукувати. Цілком імовірно, що письменник подавав їх до редакцій часописів чи видавництва, проте саме ці його тексти серед опублікованих зустрічати не доводилося.

Перехідним до «коднрянських» фрагментів творів був короткий абзац у *Нотатнику*, де настроєвість переплітається зі спогадом про батька, чи то про його, чи то про автору, чи то про загальну для всіх смерть, загалом про минуле: «*Перегортаючи на столі папери я боюсь того, як пахне батьків коричневий світер Невже в цей осінній вечір, коли я навмисне не причинив дверей і коли поззірване все листя в саду так легко пригадується смерть?*» Не лише опосередкована згадка про батька через образ батькового «світера» переносить нас на Житомирщину. Абзацові передуює присвята — «*Валерію Шевчуку*». Може, як шанованому землякові, може, як письменникові, чия творчість сприймається як певний еталон, а радше — й те і те. Тому можна припускати, що цей невеликий абзац — певне стилістичне наслідування чи пародіювання (у позитивному

значенні цього слова) Шевчукової нарації. Ще в одному фрагменті *Нотатника* цей абзац стає трохи розлогішим за рахунок асоціацій із батьковим светром, доповнень про окремі епізоди спілкування з рідною людиною.

Сьогодні ми могли би сказати, що традиційно медведівськими є фрагменти *Нотатника* (коли письменник шукав і вже майже знайшов себе), де йдеться про підлітка-оповідача, за яким угадується автор, про його батька, про односельчанина («одномістечківця») Плахотнюка. Це чотири фрагменти, які є частинами одного твору (у *Нотатнику* так і не завершеного). Ще два з них сюжетно й образно близькі до нього, можливо, ці уривки якимось чином мали увійти до структури єдиного тексту.

У першому фрагменті йдеться про те, як батько й син вибирають рибу з ятерів. До дрібниць відтворюються всі процеси, описується ставок, рослинність, снасті, живність, опосередковано відчитуємо взаємини між батьком і сином. Другий епізод починається повідомленням про те, що оповідач «*побачив на стерні чоловіка, він дивився туди, де батько виймав ятері*». Рух чоловіка до рибалок, впізнання в ньому «дядька Плахотнюка», короткі репліки привітання, заведення розмови (виконання фатичної функції) — речі настільки буденні, звичні, нічим не прикметні, що найчастіше про них під час бксіди чи в художніх текстах не згадують. Однак тут вони відтворенні так само до дрібниць, як у попередньому фрагменті — риболовля.

Далі «*дядько Плахотнюк присів навпочіпки*». Короткий діалог переходить у монологічну розповідь Плахотнюка про його риболовлю із сином. Наратор акцентує увагу на нібито недоречних деталях: як дядько, оповідаючи про риболовлю, зосередився поглядом на цигарці; опис не стільки батька, скільки його сорочки («*Батькова сорочка на спині трохи вибгала з і штанів, але батько не запахав її. В цій сорочці в клітинку він почував себе зовсім добре і затишно, хоч вітру стало більше*»), яка врізалася в пам'ять автора на все життя.

Наступний фрагмент починається із фрази «*коли він подивився, скільки було риби в мішку <...>*», потім монолог Плахотнюка знову продовжується. Мешканець Кодні в цьому фрагменті ще раз переказує початок розповіді, а потім повідомляє про кумедний епізод: у болотистому озерці до статевого органа сина присмокталася величенька п'явка. Наскільки цікавою була для зосередженого на вибиранні риби батька ця смішна, зі слів Плахотнюка, розповідь («*то сміху була повна хата, так всім було весело*»), можна здогадатися з опису його рухів

і міміки: «Батько слухав дядькову розповідь, не відриваючись від роботи, і увесь час кивав головою, згоджуючись з тим, що говорив дядько Плахотнюк, і ще й усміхався час від часу».

Чи то різновидом, чи то просто спорідненим фрагментом до переказаних щойно може бути відтворення риболовлі оповідача на самоті, поки батько був на роботі. Цей уривок майже повністю зводиться до пейзажного опису озерця, піску між берегом і плесом, листя, яке несе нібито відсутній вітер, стерні, очерету, Лисої гори, неба, й лише в кінці одним-двома рядками йдеться про підготовку до риболовлі.

А ще в одному уривку (абзац на шість-сім рядків) більшого тексту йдеться про те, як син допомагає батькові відпливти від берега рибалити. Як і в попередньо згаданому фрагменті, маємо «відсторонене», об'єктивізоване відтворення деталей, послідовне фіксування дій, короткі описи предметів, які нібито не мають якогось важливого значення. Для прикладу: «Хлопець допоміг батькові відштовхнутись од берега, а потім кинув у лодку весло, бо воно вислизнуло з батькових рук. Батько був у високих резинових чоботях і хотів вилізти з човна, аби підхопити з води весло, але як я вже зробив це за нього, то він усміхнувся. Вдень я залазив у воду, знявши сорочку та штани, і відтак шукав неглибоких місць, але тепер вода схолола, і було якось так наче перед дощем, то нащо батькові лізти в воду о такій порі». За цими деталями й описами опосередковано можемо відчитати особливі стосунки між батьком і сином, коли приязнь, симпатія, любов прямо жодним чином не виявляються і прориваються на поверхню лише у дрібницях.

Із наведеної цитати бачимо, що нарація ведеться то від третьої, то від першої особи, однієї і тієї ж персонажа «хлопця». Нараційне «я» вказує на те, що прототипом із уривка є сам автор. Це підтверджується біографією письменника та наступними творами. Однак у решті «коденських» фрагментів В. Медвідь уже не вдається до оповіді від першої особи. Як і в подальших друкованих творах збірок «Розмова», «Заманка», романів «Таємне сватання», «Збирачі каміння», розповідь іде від безсторонньої третьої особи, розгортається ніби сама по собі, переживаючись із невласне-прямою мовою, яку М. Бахтін називав опосередковано-опосередковуваним мовленням. Це саме можемо стверджувати й про «ужгородські фрагменти» *Нотатника* В. Медведя. Вже в них викристалізувався стиль письменника — автора «малої прози».

Певні зміни В. Медвідь зробить у «*Таємному сватанні*», текст якого зведе в один роман

дві перші збірки автора. Однак це не буде механічне з'єднання. У «*Розмові*» й «*Заманці*» обсяг речень, їхня довжина будуть співмірними з тими, до яких ми звикли в переважній більшості епічних творів української та зарубіжної літератури, нелітературних текстів тощо. Уже в «*Таємному сватанні*» речення об'єднуються, укрупнюються, стають незвично розлогими, аби в «*Крові по соломі*» стати майже безкінечними. В *Нотатнику* інколи важко з'ясувати, якого саме обсягу речення, бо В. Медвідь експериментував із униканням розділових знаків. Можна здогадуватися, що це «звичні» за обсягом речення, тим більше що в «коденських» фрагментах уже традиційна пунктуація і традиційного обсягу речення. Проте за бажання так само можна чітко сегментувати текст «*Крові по соломі*» на «звичні», значно коротші речення, між якими стоять коми чи крапки з комами. Треба віддати належне: у всіх друкованих творах, навіть у реченнях, які розпросторюються на багато сторінок, письменник дуже доречно, і головне відповідно до правил правопису, розставляє розділові знаки. Тексти в *Нотатнику* з відсутністю розділових знаків видаються певною даниною моді й одночасно експериментами з розмиванням кордонів між «звичними», невеликими за обсягом реченнями.

Тексти збережених рукописів, переважно машинописних, створених після демобілізації, можливо в Ужгороді, а мабуть, в абсолютній більшості вже після виїзду із Закарпаття, лише доводять: основні сюжетні мотиви, образи, стиль письменника, хронотопи його творів остаточно сформувалися ще за кілька років до публікації «*Розмови*». Вони зазнавали певних змін, доповнень, могли актуалізуватися через десятки років, проте постійно перебували й «опрацьовувалися» у свідомості чи підсвідомості письменника. *Нотатник* і машинописні післяармійські рукописи також свідчать про те, що українська література й читацька аудиторія поки втратили дуже цікавого поета, тому лірика В. Медведя потребує доконечного оприлюднення, потрапляння до читача.

У *Нотатнику*, як і в пізніших рукописах, є певні виправлення, вставки в тексти. Однак їх дуже мало, що може свідчити про таке: письменник довго виношував не лише колізії, перипетії, образи творів, а й тексти, аж до окремих речень, фраз. Цілком можливо, що він, як і Г. Косинка, у результаті такого довгого внутрішнього обмірковування знав тексти своїх ранніх творів напам'ять. Можливо, й інше: ми приписуємо В. Медведю те, чого насправді не було. Тоді можна стверджувати, що він писав

тексти у *Нотатнику* і друкував у рукописах дуже грамотно, майже без описок і одруківок, вони легко виливалися на папір. А потім письменник лише «шліфував» їх, уносив невеликі стилістичні виправлення.

Хоча повірити в це дуже важко. Видається, і тоді, у молодості, як і досі, Вячеслав Медвідь довго працює над текстами, пише їх дуже повільно, після того як уже подумки сформує загальну канву й великі фрагменти тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васьків М. Рукописний епічний доробок раннього Вячеслава Медведя (1970-ті роки). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. № 19. С. 14–25. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.19.2>
2. Васьків М. Становлення великого таланту: генеза творчості Вячеслава Медведя до збірки оповідань «Розмова». *DOUĂ DECENII de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere — Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca : volum aniversar*. Cluj-Napoca : Casa cărții de știință, 2020. S. 257–274.
3. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
5. Літературознавча енциклопедія. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
6. Медвідь В. Заманка. Книга прози. Київ: Молодь, 1984. 240 с.
7. Медвідь В. Тоталітарні пси свободи. Щоденники, есе, літературні мемуари. Кіровоград: Код, 2009. 488 с.

REFERENCES

1. Vaskiv, M. (2022). Rukopysnyi epichnyi dorobok rannioho Viacheslava Medvedia (1970-ti roky) [Handwritten Epic Works of the Early Vyacheslav Medvid (1970s)]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, 19, 14–25 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.19.2>
2. Vaskiv, M. (2020). Stanovlennia velykoho talantu: heneza tvorchosti Viacheslava Medvedia do zbirky opovidan "Rozmova" [The Genesis of Vyacheslav Medvid's Work in the Collection of Short Stories "Conversation": The Formation of Great Talent]. In *DOUĂ DECENII de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere — Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca : volum aniversar* (pp. 257–274), Cluj-Napoca, Casa cărții de știință [in Ukrainian].
3. Halych, O., Nazarets, V., & Vasylyev, Ye. (2001). *Teoriia literatury* [Literary Theory]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
4. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of General and Comparative Literature]. (2001). Chernivtsi: Zoloti Lytavry [in Ukrainian].
5. *Literaturoznavcha encyklopediia* [Encyclopedia of Literary Studies]. (2007). Vol. 2, Kyiv: Akademia [in Ukrainian].
6. Medvid, V. (1984). *Zamanka. Knyha prozy* [Lure. The Book of Prose]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
7. Medvid, V. (2009). *Totalitarni psy svobody. Shchodennyky, ese, literaturni memuary* [Totalitarian Dogs of Freedom. Diaries, Essays, Literary Memoirs]. Kirovohrad: Kod [in Ukrainian].

Mykola Vaskiv,

Research Institute of Ukrainian Studies (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

VYACHESLAV MEDVID'S NOTEBOOK AS A "MIRROR" OF THE ARTIST'S DEVELOPMENT

The article analyses the content of the notebook of the famous Ukrainian writer Vyacheslav Medvid (born in 1951), in which the author made notes during 1973–1975, while in the army service and working in the Transcarpathian Children's Library. The desire to obtain alternative information, to assimilate the achievements of different cultures was manifested in the recordings of multilingual fragments that the writer tried to study (Hungarian, Georgian, Armenian). In the notebook, in addition

to a small share of household records, there are individual lyrical works, fragments of poems and prose literary texts. Vyacheslav Medvid records the names of the authors and their works, which must be read, highlighting the "Americans" W. Faulkner, E. Hemingway, J. D. Salinger, H. D. Thoreau. Attention is drawn to fragments in which the writer formulates his own psychoanalytic feelings, experiences, generalizes them, combining subconscious aspirations, sexual life with artistic creativity as their sublimation.

Lyrical and epic texts show that the main motifs, images, and narrative features of Vyacheslav Medvid's works were formed during his stay in Uzhhorod and the army ranks, long before the official publication of the first collection. Likewise, during these years, the writer, after hesitation, finally chooses the path of a professional writer. Using the example of different versions of texts in poetry, prose and essays, it is possible to trace how the skill of narration, the ability to reproduce indirectly and in detail the inner world of the character, is honed.

Keywords: Vyacheslav Medvid, notebook, Textual Studies, text fragment, psychoanalysis, motif, image, style.

Стаття надійшла до редакції 07.02.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Григорій Клочек,

Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка (Кропивницький, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-2338-9974>
e-mail: klochek43@gmail.com

«ЕФЕКТ ПОТОКУ» ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ЕНЕРГЕТИЗАЦІЇ ШЕВЧЕНКОВОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ АНАЛІЗУ ПОЕЗІЇ «ДОЛЯ»)

У статті на матеріалі аналізу поезії Тараса Шевченка «Доля» досліджується художня функція такої особливості ритмомелодики поета як «ефект потоку». Зрозуміти ефект потоку як чинник художнього впливу допомагає вчення відомого американського психолога Міґая Чик-сентмігаї, викладене в його книзі «Потік. Психологія оптимального досвіду». Посилаючись на творчий досвід митців (композиторів, музикантів, письменників), психолог доводить, що вони, перебуваючи в стані потоку, який є станом натхнення, створюють естетично вартісні твори.

Здатність до поетичної імпровізації, яка часто набувала вибухового за інтенсивністю характеру, є однією з визначальних рис геніального художнього обдарування Шевченка. Поетична імпровізація — це стан натхнення, стан перебування у творчому потоці, коли автору вдається самовиражатися, творячи художньо вартісну річ. Із «Щоденника» поета (записи від 7, 8, 9 лютого) відомо, що поштовхом до створення триптиху «Доля», «Муза», «Слава» стало емоційне потрясіння, спричинене розривом стосунків з акторкою Катериною Піуною, з якою він мав намір побратися. Створення триптиху в режимі імпровізації було способом самовираження, «вилиття» почуттів, а значить, самозаспокоєння. Саме тому весь триптих має характер ліричного самоосмислення — найбільш відчутно він проявився в першій поезії триптиху «Доля».

Аналіз поезії «Доля» виявив пряму кореляцію потокової ритмомелодики з таким способом висловлювання як «потік свідомості». Одна з важливих ознак потокової ритмомелодики в поезії «Доля» стосується її інтонаційності, яка чутливо реагує на перебіг змісту. Визначальною особливістю «ефекту потоку» аналізованої поезії є те, що всі без винятку виражальні складові тексту (ритмомелодійні, мовні, композиційні...) реалізовані з дотриманням принципу оптимальності. Потоковий стан натхнення, стан естетичного піднесення, яке переживає поет, через свою виразно виражену потокову ритмомелодію наділений особливою здатністю впливати на читача — вводити його в такий же стан потоку, даруючи йому естетичне відчуття, яке переживав автор. Таким чином відбувається кореляція **автор — читач**.

Ключові слова: ефект потоку, ритмомелодика, поетика, потоковий стан, інтонаційність, художня енергія.

Актуальність проблеми. Огляд літератури. У своїй статті «Шевченкознавство і поетика Шевченка» (1944) Євген Маланюк зробив огляд досягнень тогочасної науки про художню майстерність автора «Кобзаря». І ці досягнення на його думку стосувалися переважно ритміки поезій Шевченка. Маючи на увазі поетику, Маланюк відзначив, що «цей розділ нашого шевченкознавства виглядає досить скромно. Це стосується перш за все проблеми Шевченкової поетики, яка, не зважаючи на порушення деяких аж надто екзотичних тем (“Соціологія Шевченкового епітету” — була й така праця), все ж досі тримається, сказати б, на трьох ки-

тах» — ними є Б. Якубський, Ст. Смаль-Стоцький та Ф. Колесса. А що ці дослідники займалися лише метрикою та ритмікою передусім і майже виключно, то, тим самим, розуміється, справа вивчення шевченкової поетики в цілому — є справою майбутнього.

Такий стан формального вивчення поетики Шевченка, що є в разючій диспропорції до інших розділів шевченкознавства, треба визнати, нас не дивує. Поетика Шевченка є занадто «твердим горіхом!» (Маланюк, 2024, с. 193–194).

Не дарма дозволяємо собі таке просторе цитування висловлювання Маланюка про то-

гочасний стан вивчення поезики Шевченка — у ньому виражена його здатність глибоко проникати в суть «речей та явищ». Бо ж і справді названі ним «три кити» заклали фундамент науки про поезику Шевченка. Борис Якубський, який, за словами Григорія Костюка, ще з «юнацьких літ був залюблений у теоретичні проблеми літератури і мистецтва» (Костюк, 2008, с. 159), був у 20–30-х роках провідним теоретиком літератури. Його праці «Наука віршування» (1922), «Форма поезій Шевченка» (1921), «Із студій над Шевченковим стилем (1924) фактично започаткували поезику Шевченкового віршування. В особі Філарета Колесси щасливо поєдналися обдарованості й знання вченого (фольклориста, етнографа, музикознавця, літературознавця) та музиканта і композитора — власне завдяки такому рідкісному поєднанню талантів та умінь він спромігся уобразити фольклорно-музичну першооснову ритмомелодики Шевченкової поезії.

«Хто хоче пізнати Шевченкову творчість, той мусить прочитати “Інтерпретації” академіка Степана Смалья-Стоцького» (Смалья-Стоцький, 2003, с. 25), — писав у передмові до другого видання цієї книги (Нью-Йорк, 1964) д-р Лука Луців. Євген Маланюк, який високо поцінував мистецтво інтерпретації Смалья-Стоцьким поезій Шевченка, особливо відзначив при цьому його статтю «Ритміка Шевченкової поезії» — вона і справді належить до найбільш значущих досліджень мистецтва віршування поета.

Зрозуміло, що в пізніші часи з’являлися праці з поезики віршування (Г. Сидоренко, Н. Чамата та ін.), які тою чи тою мірою розвивали та доповнювали вже напрацьовані концепції.

Проте з’являється питання: чому довгий час поезика Шевченка була звужена до проблем віршування і фактично ігнорувала її ейдологічну (образну) складову, яка за своєю виражальною значущістю не поступалася ритмомелодіці вірша і до того ж незважаючи на славнозвісну «геніальну простоту» Шевченкового тексту, була сповнена й досі не до кінця розгаданими «секретами художності»?

Відповідь на це питання, як видається, торкається таких двох чинників. Перший із них стосується того безперечного факту, що ритмомелодика поезій Шевченка й справді була наділена винятковою — порівняно з ритмомелодійними системами інших видатних поетів — виражальною енергією. На цьому наголошував Максим Рильський: «...провідна риса поезій Шевченка — музика, мелос, ритмічна могутність, метрична різноманітність» (Рильський, 1986, с. 317). А Віктор Петров, порівнюючи творчу сувору унормованість Шевчен-

ка-малюра із творчою розкутістю його як поета, писав: «Він діє в поезії як руйнік. Замість писати вірші ямбами, хорейми, дактилями згідно з усталеними нормами метрики, він писав їх фантастичними, своїми власними, жадними підручниками віршоскладання не передбаченими розмірами. Умовно коломийковим умовно колядковим. Він писав так, як пишуть неуки. Отже — як ніхто перед ним.

У цьому був для нього колосальний виграш. Надзвичайне скорочення шляхів. На відміну від інших новаторів, йому не довелося переборювати опору літературних доктрин, бо він зігнував їх з самого початку. Він не примушений був змагатися з шкільними, загальновишніми правилами й нормами, бо він волів їх обминути» (Петров, 2013, с. 1065).

Зрозуміло, що такі безприкладні інновації Шевченка неможливо було розпізнати користуючись кодами, що існували в тогочасному віршознавстві. Це й активізувало спроби в пізнанні та роз’ясненні особливостей віршування. Звідси й поява низки названих талановитих дослідників, які сконцентрували свої зусилля на дослідженні Шевченкової метрики й ритміки. Інша галузь поезики — ейдологічна — залишалась, фактично, неосяжною, тим більше, що «геніальна простота» Шевченкового висловлювання створювала ілюзію відсутності в його поетичних текстах якихось особливих засобів художнього впливу. Навіть Євген Маланюк з його талантом проникливого в суть речей та явищ аналітика, який до того ж був органічно поєднаний з його ж «практичним досвідом» як поета, поставивши у своїй уже згадуваній праці «Шевченкознавство і поезика Шевченка» питання про «моменти дальших дослідів у царині поезики Шевченка», не вийшов за межі віршування. Вказав на проблему «Шевченкових інтонацій» як на один з «найяскравіших феноменів у Шевченкових віршах», а також на дослідження строфіки, яке «може бути не менш цікаве і повчальне як і інші елементи Шевченкової поезики». «Та найбільш, либонь, ревелюційні наслідки, — зауважував він, — дасть студіювання Шевченкової синтакси (хоча б: “Ніхто любив мене, кохав і я тулився ні до кого”) та лексики, що адже ж була переломовим етапом у розвитку нашої літературної мови.

З лексики Шевченкової, може, й треба було б почати вивчення його поезики» (Маланюк, 2024, с. 194), — такими висновками завершує Маланюк свої міркування про перспективи вивчення поетичної майстерності Шевченка. Проблеми художньої образності поетичного слова ті висновки не сягали. Ні Маланюк, ні всі інші тогочасні названі й не названі ним дослідники

Шевченкової поетики жодного разу не послалися на опублікований наприкінці XIX століття геніальний трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості», у якому, переважно на матеріалі аналізу Шевченкової поезії, були застосовані принципово нові методологічні підходи до аналізу художності, які дозволяли розкрити «секрети» художнього впливу власне **образного** поетичного слова. Сутність такого методологічного підходу — моделювання з використанням інструментарію психологічної науки впливу художньо-образного слова на реципієнта. Трактат Івана Франка закладав основи рецептивної поетики як нової методологічної доктрини дослідження джерел художньої впливовості літературних текстів.

Щоб уявити реальні можливості такого методологічного підходу, вдамося до уявного експерименту — розглянемо можливості в дослідженні «секретів» генерування художньої енергії текстом знаменитої поезії «Садок вишневий коло хати...» Дослідник — спеціаліст з ритмомелодики — зверне увагу на тристопний ямб, який надає дещо уповільнено-мрійливої інтонації, яка гармонізує зі спогадальним настроєм цього твору, що був написаний у казематі «третього жандармського відділення» в один із травневих днів 1847 року. Серед іншого він відзначить функціональність паузи в останньому рядку твору («Затихло все. Пауза Тільки дівчата та соловейко не затих»).

Проте, якщо постане завдання охарактеризувати художні засоби (тобто «секрети» художності), які творять образний світ цієї поезії, то з'являться труднощі, а саме: виявляється, у поезії немає жодного епітету, жодної метафори чи будь-якого іншого художнього засобу із арсеналів, про які йдеться в посібниках з теорії літератури.

Вихід полягає в тому, щоб змоделювати ЯК, ЯКИМИ засобами текст поезії впливає на читача, викликаючи в його свідомості образно-зорові уявлення, що супроводжуються естетично забарвленими емоціями. Вдаючись до такого способу аналізу, дослідник починає відкривати для себе принципово нові, не зазначені в посібниках з теорії літератури прийоми здійснення художнього впливу. Так, наприклад, аналізуючи той же «Садок вишневий коло хати...», він відкриє для себе і зможе переконати інших у тому, що «секрети» художньої функціональності таких нібито звичайних понять, як «вишневий садок» і «хата» визначаються їх знаковістю, високим рівнем семіотичності, а значить, і здатністю апелювати навіть до підсвідомості читача, збуджуючи в ній асоціації архетипного характеру. Відкриється найвизначальніша осо-

бливість поетики цього поетичного шедедру — його «кінематографізм». Виявиться, що йдучи за текстом цього твору як за літературним кіносценарієм можна знімати настроєву кінострічку на тему: травневий вечір в українському селі XIX століття.

Але повернемося до теми ритмомелодики як важливої складової поетики Шевченка, на якій довгий час були сконцентровані зусилля наукового шевченкознавства. Незважаючи на цю зосередженість, треба визнати, що ця тема, як і будь-яка інша, що стосується не тільки віршів Шевченка, а й усіх інших складових його творчості, є невичерпальною.

Як про це вже йшлося, Євген Маланюк у статті «Шевченкознавство і поетика Шевченка» відзначив, що одним із найяскравіших феноменів у його віршах є «проблема Шевченкових інтонацій». На нашу думку, до цієї проблеми прямо дотична така особливість його ритмомелодики, яку доцільно визначити як «ефект потоку». Вперше ця особливість відкрилася нам у процесі знайомства з аналізом поезії «Хіба самому написати...» (Клочек, 2017, с. 72–88), у якій переконливо показано, що художній смисл у ній розвивається як «потік свідомості». Вживаючи цей вислів, автор статті зіставив розвиток художніх смислів у поезії Шевченка з канонічним розумінням потоку свідомості, що утвердився в модерній і постмодерній літературі (М. Пруст, Дж. Джойс та ін.). Різниця виявилася суттєва. Якщо у митців-прозаїків «потік свідомості» допускав такі ознаки як «хаос», «випадковість», «нелогічність», то в Шевченка-поета «потік свідомості» відбувався як динамічний, високоорганізований і водночас природно-органічний процес формування художніх смислів.

Якщо ж уважніше приглянутися до ритмомелодики інших поезій Шевченка, то легко переконатися в тому, що помічений у поезії «Хіба самому написати...» «ефект потоку» взагалі є характерною ознакою творчої манери поета. І тут необхідно звернути увагу на особливу здатність Шевченка до імпровізації, яка має прямий, визначальний зв'язок з потоковою ритмомелодикою його поезій. «Йдеться про ті специфічні риси його поетичного обдарування, які мають певну спорідненість з усною імпровізаційною творчістю і позначилися не тільки на характері його творчого процесу (темпи, стадіях), а й на стилі його поезії», — пише Юрій Івакін у «Нотатках шевченкознавця». І уточнює: «...найчастіше творчий акт відбувався у Шевченка бурхливо, “прискорено”, “миттєво” і в цьому розумінні імпровізаційно. Тоді поет перебував у стані надзвичайного творчого піднесення, інакше кажучи, натхнення» (Івакін, 1986, с. 210–211).

Але ж чому поняття «потік» супроводжуємо словом-визначенням «ефект». Зрозуміло, що йдеться про *ефект художності*. Тому, якщо вживаємо вислів «ефект потоку», то маємо на увазі художньо-виражальну, художньо-впливову функцію того «потокового» способу формування художніх смислів, що відбувається в синергетичній єдності з ритмо-мелодикою, яка теж наділена ознаками потоку.

Зрозуміти «ефект потоку» як чинник художнього впливу допоможе вчення відомого американського психолога Мігая Чиксентмігаї, викладене в його книзі «Потік. Психологія оптимального досвіду» (Чиксентмігаї, 2017), яка набула широкої популярності (перекладена понад 20 мовами, а її автор став одним із найбільш цитованих психологів).

Вирішуючи проблему природи щастя для людини, про умови та шляхи його досягнення, автор цієї книжки шляхом опитування величезної кількості респондентів різних національностей, спеціальностей, вікових категорій дійшов висновку, що особливе почуття задоволення людина отримує, перебуваючи в потоці здійснення (реалізації, творення тощо) важливих для себе справ. Серед численних прикладів перебування людини в стані потоку Мігай Чиксентмігаї відзначав, що чи не найбільш показовими є приклади митців (композиторів, музикантів...), які, перебуваючи в стані потоку, що є по суті станом натхнення, створюють естетично вартісні твори. Зрозуміло, що ті емоційно заряджені смисли, які вони втілюють у свої твори, набувають здатності передаватися майбутнім реципієнтам. Тобто він, реципієнт, сприймаючи твір, переживає тою чи тою мірою стан потоку, у якому перебував митець.

До історії створення поезії «Доля». Після такого доволі просторого вступу, який слугує методологічним базисом для наступного аналізу поезії «Доля», необхідно розглянути ще одне «вступне» питання, яке безпосередньо стосується того емоційного поштовху, що спричинило появу триптиху «Доля», «Муза», «Слава».

Майже в усіх спробах інтерпретувати поезію триптиху наводиться запис з «Журналу» від 9 лютого: «После безпутно проведенной ночи я почувствовал стремление к стихословью, попробовал, и без малейшего усилия написал эту вещь. Не следствие ли это раздражения нерв?» І майже ніхто при цьому не намагається знайти відповідь на питання про те, що спричинило ту «безпутно» проведену ніч і те нервово роздратування, а за цим — і сплеск натхнення, у результаті якого «без малейшого усилия» було створено той шедевральный триптих.

У поезії «Хіба самому написати...» (1849 р., Косарал) Шевченко, окрім всього, розпачливо висловився про свою самотність: «А все-таки її люблю / Мою Україну широку, / Хоч я по її і одинокий / (Бо бачте пари не найшов) / Аж до погибелі дійшов». Через рік, перебуваючи в Оренбурзі, він розпачливо пише про нереалізованість своєї мрії створити сім'ю, мати родину:

*А я так мало, небагато
Благов у Бога, тільки хату,
Одну хатиночку в гаю,
Та дві тополі коло неї,
Та безталанну мою,
Мою Оксаночку.*

Наведені цитати дають змогу зрозуміти ті неодноразові й, на жаль, невдалі спроби одружитися, створити сім'ю, до яких, повернувшись із заслання, вдавався Шевченко. І перша така спроба пов'язана з Тетяною Піуною — 16-річною акторкою Нижньогородського театру. Історія закоханості Шевченка в цю дівчину досить повно вичитується із «Щоденника». Майже в кожній біографії їй присвячено чимало сторінок — найбільше про стосунки Шевченка та Піунової написано О. Кониським (Кониський, 2014, с. 412–419). Володимир Поліщук проаналізував десятки поетичних та прозових творів, у яких здійснені спроби відобразити ці стосунки в художньо-образній формі (Поліщук, 2023).

Шевченко і справді був закоханий у молоду артистку — тут, звичайно ж, проявилася його емоційна натура митця. Він, пише О. Кониський, «не помітив, що на очі йому, найпаче на очі духові, пала полуда кохання, властива закоханим людям. Він не бачив, що його поїняло марево кохання, він забув різницю віку свого — йому йшов тоді 44 рік — і Піунівниного; забув, що голова його лиса і що Піунова дивитиметься на ту лисину, яку на лисину, а не яко на сяєво слави поета, на вінець його великого страждання за великі й святі ідеї добра, правди і волі людської!..» (Кониський, 2014, с. 414).

Саму ж Піуну та ставлення до неї поета чи не найбільш точно охарактеризувала Марієтта Шагінян: «Репертуар — водевільний, з танцями і співами; ролі — переважно наївних дівчат; обдарування — граціозне і ефемерне, з награною “вічною молодістю” при дуже тверезій обачливості і не малому життєвому досвіді для своїх 15 років. І цю дівчину, яка воскресила в пам'яті хворого і немолодого поета чарівність його першого кучерявого кохання, він хотів виховати і зростити великою, справжньою артисткою» (Шагінян, 1964, с. 166).

Закоханий поет вимальовував у своїй уяві щасливе майбутнє: він допоможе Піунівній влаштуватися акторкою в Харкові, одружитися

з нею і заживе щасливим життям в Україні. Вже й листа написав до керівника харківської театральної групи Щербини із запитом про можливість працевлаштування.

У коментарях до «Щоденника», виданого за редакцією С. Єфремова, читаємо: «Стосунки Піунової й усієї її рідні до Шевченка і дальша їх зміна тоді, коли посунулася уперед справа з переходом актриси до Харкова, показують виразно інтересантський їх характер. Цікавилась ця родина поетом лиш доти, доки він міг бути їй своїми впливами і знайомостями корисний. Піунови не перечили Шевченкові, не говорили одверто (“старик не высказал прямо своего мнения”), отягалися і вичікували, а закоханий поет нервувався, переходив од сумнівів та розпачу до надій, домагався відповіді — і зустрічав нещире крутіство» (Щоденні записки (Журнал) Тараса Шевченка, 2018, с. 717).

У «Щоденнику» за 7 та 8 лютого є записи про відвідини Шевченком родини Піунової. Поет був прийнятий «мамашою» вкрай недоброчливо: «Глупая мамаша так меня приняла, что я едвали когда нибудь решуся переступить порог моей милой протезе». Вочевидь, таке ставлення до Шевченка спричинило йому емоційне потрясіння: він інтуїтивно відчув, що його наміри створити сім'ю, його мрії зажити після десятирічної каторги щасливим сімейним життям в Україні зазнали краху. Звідси і «безпутно» проведена ніч, і нервова роздратованість — усе це дало поштовх до творчості як способу самовираження, «вилиття» почуттів, а значить, самозаспокоєння. Саме тому весь триптих має характер ліричного самоосмислення — найбільш відчутно він проявився в першій поезії «Доля».

Аналіз поезії «Доля». Автори усіх найбільш значущих інтерпретацій цієї поезії (Ненадкевич, 1956, с. 41–52; Новиченко, 2016, с. 128–131; Івакін, 1968, с. 240–242), так само як і всіх наступних частин триптиху, вдавалися до методу поглибленого, часом вельми винахідливого, коментування змісту. Наприклад, коментуючи перші три рядки поезії «Доля» «*Ти не лукавила зо мною; / ти другом, братом і сестрою / Сіроми стала...*», Євген Ненадкевич міркує: «Обертаючись до років дитинства, поет бачить одверту, часом сувору щирість долі, — щирість, яка виявляється в її дружньому і водночас родинно-братньому ставленні до сіроми-хлопця, що самотужки, залишений напризволяще по смерті батька, здобував життєвий досвід, науку малярства» (Ненадкевич, 1956, с. 43).

Розуміючи потребу та можливості такого способу аналізу поезії, все ж підємо іншим шляхом — він визначається потребою зрозуміти

«ефект потоку» як важливого чинника художньої енергетизації Шевченкового поетичного тексту. При цьому маємо взяти до уваги той висновок, якого ми дійшли, аналізуючи «потік свідомості» в поезії «Хіба самому написати...»: «секрети» художньої енергетичності Шевченкового поетичного тексту розкриваються, коли його «ритмомелодійна» складова розглядається в єдності зі «змістовою» складовою. І ритмомелодика, і зміст твору (його треба розуміти як **розвиток смислів**) перебувають в органічній єдності. Починаючи сприймати такий твір, реципієнт входить у потік, у якому *потокова* ритмомелодика органічно поєднана з *потоковим* розвитком смислів. Таке поєднання є синергетично взаємодіючим, тобто таким, що створює синергетичний ефект, про який з повним правом можна говорити як про «ефект потоку» — ефект художньої енергетизації тексту.

І «безпутно» проведена ніч, і нервова роздратованість — усе це від усвідомлення, що його наміри одружитися з юною жінкою, у яку він був закоханий, швидше всього не здійсняться. Відчуття самотності, яке не покидало Шевченка все життя (Барабаш, 2008, с. 233–255), загострилося. Це був душевний біль, який він, поет, міг вгамувати лише одним способом — виразити його поетичним словом і таким чином набути хоч якогось заспокоєння. Звідси — і той спалах натхнення, переживаючи який, він «без найменших зусиль» написав одна за одною поезії триптиху.

Процес натхненного творення для митця — це перебування в «стані потоку», який, за концепцією Мігая Чиксентмігаї, супроводжується відчуттям емоційного піднесення, яке тою чи тою мірою наближене до **відчуття щастя**. Таким чином відбувається погашення цим «відчуттям щастя» (треба розуміти його відносність) душевного болю, який переживав Шевченко.

Але ж чому триптих не спрямований на пряме, безпосереднє вираження свого душевного болю? Ні, власне таке рішення було б надто примітивним і, зрозуміло, що, керуючись своєю геніальною інтуїцією, Шевченко не вдався до такого творчого рішення. Натомість пішов іншим шляхом, а саме: відчуття душевного болю, викликане крахом надій позбавитися самотності, підштовхнуло його до осмислення свого життя, своєї долі. Звідси — і перша поезія «Доля», окремі художні смисли якої були продовжені в наступних віршах триптиху.

Аналіз цієї поезії, що породжена спалахом натхнення, яке розуміємо як перебування поета в «стані потоку», приводить нас до кількох важливих висновків — важливих саме тому, що

вони розкривають суттєві особливості поетики Шевченка, його творчої манери.

Перша з них: стан високого творчого піднесення, стан натхнення є станом потоку, у якому перебуває поет — і це все безпосередньо визначає ритмомелодику поезії, яка теж є потоковою: чотиристопний ямб надає розміреного, твердого, «потокового» ритму, інтонаційність якого органічно згармонізована з розвитком смислів:

*Ти не лукавила зо мною,
Ти другом, братом і сестрою
Сіромі стала. Ти взяла
Мене, маленького, за руку
І в школу хлопця відвела
До п'яного дяка в науку.
— Учися, серденько, колись
З нас будуть люде, — ти сказала.
А я й послухав, і учивсь,
І вивчився. А ти збрехала.
Які з нас люде?*

Потоковість розвитку смислу виявляється в стислому розгортанні біографічного, точніше, **автобіографічного** сюжету. Цей сюжет — максимально стисла розповідь про ключові моменти своєї долі: вчився в дяка, про навчання в Академії художеств не йдеться. Просто — «і учивсь, і вивчився».

Потоково-розповідна енергетика темпоритму посилюється як засобом переліку («*Ти другом, братом і сестрою / Сіромі стала*»), так і прийомами, які Є. Маланюк стосовно Шевченкової поетики визначив як «славетні переступи (анжамбеман)» (Маланюк, 2024, с. 195) — йдеться про перенесення фрази з попереднього рядка в наступний, наприклад:

*Ти взяла
Мене, маленького, за руку
І в школу хлопця відвела
До п'яного дяка в науку.*

Такі перенесення надають ритмомелодиці не тільки потокової стрімкості, а й органічно-природного звучання.

Друга особливість Шевченкової поетики, яка виразно спостерігається в аналізованому творі, стосується оптимальності в організації тексту. Здатність до оптимального вибору слова, так само як і здатність до оптимального вибору будь-якого художнього прийому (мовного, ритмомелодійного, композиційного, сюжетного...) у процесі творення художнього тексту є провідною ознакою істинного таланту. (Про це свідчить, зауважимо в дужках, спогад Анатолія Шевченка про Гр. Тютюнника, який довго, неймовірно довго — протягом тижня — шукав одне-єдине слово, яке точно передало назву осіннього дощу. — Див.: «Вічна загадка любові». Київ, 1983. — С. 446).

Оптимальна організованість Шевченкового тексту вражає своєю довершеністю. Тим більше, що поезія «Доля», так само як і всі наступні поезії триптиха, творилися в режимі експромту. У тексті поезії немає жодного моменту, який би викликав, навіть при найбільш прискіпливому розгляді, найменший сумнів в оптимальній організації тексту. Це є свідченням геніальної мистецької обдарованості Шевченка, яка виявляється в абсолютному **відчутті доцільності** кожного вжитого слова, в абсолютному ритмомелодійному слухові, який з винятковою чутливістю та винахідливістю реагує на художні смисли, що виражаються поетом. А ще — загострене відчуття гармонії, завдяки якому поезія твориться як організм, усі складові якого перебувають у гармонійній, синергетично взаємодіючій єдності.

Твір складається з трьох частин, кожна з яких — смисловий імпульс. Кожний імпульс — це енергійне, здійснюване в потоковій ритмомелодиці формування відносно завершеного художнього смислу.

Перший смисловий імпульс є найбільш протяжним (11 рядків) — це пояснюється тим, що він виражає біографічний сюжет. Виражає, як уже відзначалося, стисло, в енергійному потоковому темпоритмі. У цього виразне, поставлене немов «крапка» завершення: «*Які з нас люде?*» Власне, у цьому розпачливому питанні виявлено той розпач, те відчуття особистого нещастя, викликане крахом надій про одруження та створення сім'ї.

У наступних чотирьох рядках виражена спроба самозаспокоєння:

*Та дарма!
Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.*

І після цього самозаспокоїливого сенсу йде фінальний смисловий імпульс, що наділений катарсисним ефектом — відчуття очищення, відновлення, впевненості в краще майбутнє:

*Ходімо ж, доленько моя!
Мій друже вбогий, нелукавий!
Ходімо даліше, даліше слава,
А слава — заповідь моя.*

Таким чином доходимо висновку, що «потоковий» розвиток твору, який, на позір, є експромтно-стихійним, по суті, є високоорганізованим, бездоганно функціонуючим організмом.

Третя особливість поетичної майстерності Шевченка є особливо значущою у створенні художності. Ця особливість не входить до сфери поетики, тобто не є «художнім прийомом», «виражальним засобом», ні, вона стосується **змісту**. Йдеться про вираження **сутнісного, істинного**. Важливо відзначити, що про цю осо-

бливість, яка, по суті, є стрижневою в процесі генерування художньої енергії, поет висловиться в наступній поезії циклу «Муза», у якій звернеться до неї з таким проханням:

*Моя ти доле молодая!
Не покидай мене. Вночі,
І вдень, і ввечері, і рано
Витай зо мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду.*

Врешті-решт треба визнати, що однією з особливостей художньої обдарованості поряд з такими складовими таланту, як відчуття гармонії, розвинуті емоційний інтелект (здатність до емпатії) й образна уява, є здатність глибокого розуміння сутності речей та явищ. Треба погодитися з думкою, що правдивість і глибина художнього відображення життя є одним із найважливіших змістових критеріїв художності твору. «Образ, створений митцем, тільки тоді стає істинно художнім, якщо він вловлює найбільш характерні для відображуваного явища риси — тобто виражає його сутнісні ознаки» (Клочек, 1989, с. 48).

Сприймання такого згущеного в змістовому плані Шевченкового тексту, потребує від реципієнта інтелектуальної напруги, завдяки якій він наближається до розуміння сутнісного/правдивого смислу. І цей момент **заглиблення**, момент **розгадки**, момент **упізнання** (усі ці моменти в процесі сприймання художнього тексту, як правило, перебувають в єдності) є моментом творення естетичного враження.

Виявлення митцем сутнісного — це виявлення Правди/Істини. Наприклад, поряд із висловлюванням Шевченка «*В своїй хаті своя правда / І сила, і воля*» в його «Посланні...» є багато інших, не менш вражаючих своєю правдою/істиною, висловлювань — вони не підвладні часу, навпаки, його перебіг лише актуалізує їх. І так стосовно всього «Кобзаря». Сутнісне/правдиве проявляється в різних формах — то виразно, акцентовано, то менш помітно, приховано. Проте в усіх своїх проявленнях наявність правди, яка є проникненням у сутнісне, є одним із базових стрижневих чинників генерування художньої енергії твору.

Як же проявлена Правда/Істина в «Долі»?

Як про це вже йшлося, емоційним поштовхом до написання «Долі» було болісне відчуття краху мрії Шевченка про створення сім'ї. Це був поштовх до **самоосмислення** свого життя, своєї долі. Але замість дорікань на долю, поет осмислює її в позитивному ключі — про це йдеться вже в перших рядках: «*Ти не лукавила зо мною, / Ти другом, братом і сестрою / Сіромі стала*». Звідки це твердження про нелукавість долі, про її дружнє,

братнє, сестринське ставлення до поета, який нещодавно відбув десятирічну страшну каторгу, що фактично зруйнувала його здоров'я, його життя? Чи ж не суперечить це його твердження нашій концепції про Правду/Істину як джерело художньої енергії твору? Ні, не суперечить, а навпаки — стверджує її. Бо в наступних рядках цього першого змістового імпульсу, що відбувся в режимі потокового темпоритму, поет зазначає свій життєвий шлях від хлопчика, сина кріпака, до вільної творчої людини, яка реалізувала себе як митця. «...З молодиком-Шевченком, — пише Євген Маланюк в есеї «Ранній Шевченко», — відбулося чудо “овідієвих метаморфоз” («Художник»), де кріпак став вільним, маляр перетворився в поета, а поет виріс на національного пророка. (...) Метаморфоза вчорашнього безсловесного раба пана Енгельгарда і наймита Ширяєва надто була казкова» (Маланюк, 2024, с. 95). І ось ця Правда/Істина, що усвідомлена поетом, допомагає йому перебороти болуче відчуття своєї особистої невдачі, яке проявилось в запитанні «*Які з нас люде?*» Але цей розпачливий сумнів швидко гаситься переконанням у морально-етичній правильності прожитого життя: «*Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою*». І навіть під час заслання, з якого він щойно повернувся, не виникало сумніву в морально-етичній **правильності** пройденого життєвого шляху — звідси і його самосвідчення, зроблене в часи заслання: «*Караюсь, мучуся... але не каюся*».

Фінальний — третій — змістовий імпульс вражає своєю виразною інтонаційністю. У цьому переконуєшся, коли після енергійного потокового темпоритму починає звучати інтимно-довірливе: «*Ходімо ж, доленько моя! Мій друже вбогий, нелукавий! Ходімо даліше, даліше слава, / А слава — заповідь моя*».

Але цей пуант твору, до якого так уміло, так красиво, з такою витонченою інтонаційністю підводить поет, у багатьох читачів може викликати певне збентеження: неже автор, про якого звично думати як про високоморальну особу, може проголосити таку сумнівну з етичної точки зору заяву про своє славолубіє, мовляв, для мене найголовніше — це особиста слава?

І тут ми виходимо на одну із таємниць Шевченкової поезії: окремі активно вживані ним слова є поняттями з дуже глибоким і, сказати б, багатограним змістом. До таких слів, скажімо, належать Доля, Воля, Правда, Слово... «Слава», як зауважив Є. Маланюк, є улюбленим словом поета (Маланюк, 2024, с. 152). Змістове наповнення цього слова ґрунтовно, у монографічному плані, розглядалося Богданом Стебельським (Стебельський, 1991, с. 183–193) та Іваном Дзюбою (Дзюба, 2008, с. 183–193).

«Мотив С[лави] в Шевченка, — доходить висновку І. Дзюба, — незвичайно багатий змістовно й емоційно, незвичайно драматичний, і його поетичне вираження де в чому не має аналогій у світовій літературі та філософії» (Дзюба, 2008, с. 96). Розглянувши різні змістові варіації цього слова («моральна репутація», «слава України», «козацька слава» та ін.), І. Дзюба виділяє той змістовий аспект, який близький до художнього сенсу, що виражений у «Долі»: «Шевченкові не чуже й традиційне вужче розуміння С[лави] в мистецькому аспекті — як *широкої популярності, свідчення загального визнання таланту*, як синоніму великого покликання і надзвичайної долі поета, митця. Тут мотив С[лави] пов'язаний із мотивом музи, а також із дуже важливим у Шевченковій поезії мотивом животворящого, “нового” слова» (Дзюба, 2008, с. 95). Знаючи про геніальну проникливість Шевченка в сутність речей і явищ, яка у нього, ще молодого поета, проявилася в глибокому розумінні націотворчої значущості художньо-літературного слова («Думи мої, думи мої...», «На вічну пам'ять Котляревському», «До Основ'яненка»), та враховуючи при цьому щойно процитовану думку І. Дзюби про те, що «слава», про яку Шевченко висловлюється як про свою «заповідь», означає прагнення поета домогтися *дієвості, націотворчої значущості* свого поетичного слова. У цьому він вбачав головний сенс свого життя і своєї долі. Доля Шевченка — це перш за все доля поета. Творення поезії — це його, можна сказати, Боже призначення.

Висновки. Ні, не дарма все-таки спроби осягнути поетику Шевченка, тобто секрети його поетичної майстерності, довгий час зводилися до намагань описати метрику та ритміку його поезій. Власне Шевченкова ритмомелодика своєю аж надто очевидною функціональністю у здійсненні естетичного впливу на читача приваблювала дослідників. «Ефект потоку», який ми спробували розглянути на матеріалі аналізу поезії «Доля», додає важливі штрихи до вже напрацьованих концептів, які стосуються не тільки ритмомелодики, а й взагалі поетики Шевченка. Підстави до такого висновку полягають у тому, що потокову ритмомелодіку як *форму* поетичного висловлювання ми розглядали в єдності зі *змістом* поетичного тексту. Тут необхідно вдатися до поняття *кореляції*, яке досить поширене в біології (закон анатомічної кореляції, відомий як закон Ж. Кюв'є), в екології (закон екологічної кореляції в екосистемі). Поняття ж «кореляції» стосовно літературного твору є близьким до таких уже більш-менш виразно окреслених понять, як «системно-цілісна

організація літературного твору», як «синергія літературного твору» (Клочек, 2020).

Аналіз поезій триптиху виявив пряму кореляцію потокової ритмомелодики з таким способом висловлювання, як «потік свідомості». Кореляція при цьому сягає віршового розміру, що полягає в перенесенні фрази з попереднього рядка в наступний (анжамбеман), а також строфіки (немовби вільне, «стихийне» формування відносно завершених у змістовому плані строфічних одиниць).

Одна з особливо важливих ознак Шевченкової потокової ритмомелодики стосується її інтонаційності, яка чутливо реагує на перебіг змісту, тобто корегується ним.

Визначальною особливістю Шевченкового «ефекту потоку» є той всеохоплюючий «режим оптимальності», у якому він здійснюється. Це означає, що всі без винятку виражальні складові тексту (ритмомелодійні, мовні, композиційні...) реалізовані з дотриманням абсолютно вивіреної оптимальності.

Один із важливих висновків проведеного аналізу полягає в тому, що важливим, навіть визначальним джерелом художньої енергії тексту є його змістове наповнення, яке характеризується виявленням сутнісного, найбільш значущого в зображуваних / відображуваних «предметах та явищах». Йдеться про вираження Правди/Істини як головного критерію художності літературного твору — про що цілком виразно заявлено Шевченком у поезії «Муза».

Питання ефективності потокового плину Шевченкового поетичного тексту потребує виявлення кореляції між автором як творцем потокового тексту та читачем — сприймачем того тексту.

У літературознавстві питання кореляції *автор — читач* розглядається надто рідко: проблеми психології сприймання художнього тексту потребують значно більшої уваги. Набагато активніше осмислюється кореляція *актор — глядач / слухач*. Здавен відомо, що актор зможе тим краще передати глядачеві / слухачеві свої візії та пов'язані з ними емоції, чим яскравіші ці візії постають у його свідомості й чим глибше він переживає емоції.

Звичайно ж, така кореляція характерна між автором художнього тексту та його реципієнтом. Вона менше увиразнена, а тому й менше досліджена, та все ж цілком реальна. Підхід до Шевченкового тексту як до такого, що наділений потоковим ефектом, дає змогу увиразнити ту кореляцію.

Здатність до поетичної імпровізації, яка часто набувала вибухового за інтенсивністю характеру, є однією з визначальних рис геніального художнього обдарування Шевченка.

Поетична імпровізація — це стан натхнення, стан перебування в творчому потоці, коли автору вдається самовиражатися, творячи вартісну в художньо-естетичному плані річ. Як про це вже йшлося, Мігай Чиксентмігаї такий стан творчого піднесення, стан перебування у творчому потоці вважав моментом щастя. Й аргументував це багаторічними дослідженнями психологічного характеру. Ні, нещасливим був Шевченко, перебуваючи в засланні. Глибоко нещасним відчував себе і в той день, коли, переживаючи крах своїх мрій, творив «Долю», «Музу», «Славу». Але, входячи в стан творчого потоку, у стан творчого натхнення, він переживав радість творення прекрасного. І ця радість пригашувала його біль.

І ось у цей момент, у момент перебування поета в потоці натхнення, породжується кон-

трольований геніальним чуттям оптимальної доцільності поетичний текст. Стан творчого піднесення, стан творчого потоку визначає потік свідомості як спосіб вираження змісту, а також потокову ритмомелодику як органічну форму його вираження.

А тепер — увага! — заключний висновок. Потоковий стан натхнення, стан естетичного піднесення, що переживає поет, через свою чітко виражену потокову ритмомелодику наділений особливою здатністю впливати на читача — вводити його в такий же стан потоку, даруючи естетичне відчуття, яке переживав автор. Таким чином відбувається кореляція **автор — читач**. І в цьому, думається, криється один із секретів енергетичної впливовості Шевченкового слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш Ю. Самотність. *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка*. Київ: Наукова думка, 2008. С. 233–255.
2. Дзюба І. Слава. *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка*. Київ: Наукова думка, 2008. С. 86–95.
3. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. *Поезії 1847–1861 рр.* Київ: Наукова думка, 1968. 408 с.
4. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. Київ: Рад. письменник, 1986. 312 с.
5. Клочек Г. «Потік свідомості» як джерело художньої енергетичності лірики Тараса Шевченка (на матеріалі аналізу поезії «Хіба самому написать...»). *Філологічні діалоги*. 2017. Вип. 4. С. 72–88.
6. Клочек Г. Синергія літературного твору. Навчальний посібник з теорії літературного твору. Дніпро, 2020. 240 с.
7. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). Київ: Дніпро, 1989. 221 с.
8. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Київ: Кліо, 2014. 672 с.
9. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Кн. 1. Київ: Смолоскип, 2008. 720 с.
10. Маланюк Є. Шевченкознавство і поетика Шевченка. *Євген Маланюк. Шевченкіана. Збірка есеїв*. Дніпро, 2024. 220 с.
11. Ненадкевич Є. Творчість Т. Г. Шевченка після заслання (1852–1858). Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. 108 с.
12. Новиченко Л. Доля. *Шевченківська енциклопедія. Літературні твори*. Київ: Імекс-ЛТД, 2016. С. 128–131.
13. Поліщук В. Музи Тараса Шевченка. Інтимно-любівні дискурси української літературної шевченкіани. Київ: Ліра-К, 2023. 338 с.
14. Петров В. Розвідки. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. 576 с.
15. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. Черкаси: Брама, 2003. 376 с.
16. Стебельський Б. Концепція слави у творчості Шевченка. *Ідеї і творчість*. Торонто, 1991. С. 183–193.
17. Чиксентмігаї М. Потік. Психологія оптимального досвіду. Харків: КСД, 2017. 312 с.
18. Шагинян М. Тарас Шевченко. Москва, 1964. 270 с.
19. Шевченко Т. Щоденні записки (Журнал) Тараса Шевченка. Черкаси, 2018. 848 с.

REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2008). Samotnist [Solitude]. In *Temy i motyvy poezii Tarasa Shevchenka* (pp. 233–255), Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Dziuba, I. (2008). Slava [Glory]. In *Temy i motyvy poezii Tarasa Shevchenka* (pp. 86–95), Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Ivakin, Yu. (1968). *Komentar do "Kobzaria" Shevchenka. Poezii 1847–1861 rr.* [Commentary on Shevchenko's Kobzar. Poetry 1847–1861]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Ivakin, Yu. (1986). *Notatky shevchenkoznavtsia* [Notes of the Shevchenko Expert]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
5. Klochek, H. (2014). "Potik svidomosti" yak dzherelo khudozhnioi enerhetychnosti liryky Tarasa Shevchenka (na materialy analizu poezii "Khriba samomu napysat...") ["Stream of Consciousness" as a source of artistic energy of Taras Shevchenko's lyrics (on the material of the analysis of the poetry "Should I write it myself...")]. *Filolohichni dialogy*, 4, 72–88 [in Ukrainian].
6. Klochek, H. (2020). *Synerhiia literaturnoho tvoruv. Navchalnyi posibnyk z teorii literaturnoho tvoruv* [Synergy of a Literary Work. Study guide on the theory of a literary work]. Dnipro [in Ukrainian].
7. Klochek, H. (1989). *U svitli vichnykh kryteriiv (Pro systemu kryteriiv otsinky literaturnoho tvoruv)* [In the Light of Eternal Criteria (About the system of criteria for evaluating a literary work)]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
8. Konyskyi, O. (2014). *Taras Shevchenko-Hrushivskyyi. Khronika yoho zhyttia* [Taras Shevchenko-Hrushivskyyi. Chronicle of His Life]. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
9. Kostiuk, H. (2008). *Zustrichi i proshchannia* [Meetings and Farewells]. Vol. 1, Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
10. Malaniuk, Ye. (2024). Shevchenkoznavstvo i poetyka Shevchenka [Shevchenko Studies and Shevchenko's Poetics]. In *Yevhen Malaniuk. Shevchenkiana. Zbirka eseiv*, Dnipro [in Ukrainian].
11. Nenadkevych, Ye. (1956). *Tvorchist T. H. Shevchenka pislia zaslannia (1852–1858)* [Literary Works by T. H. Shevchenko after Exile (1852–1858)]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnioi literatury [in Ukrainian].
12. Novychenko, L. (2016). Dolia [Fate]. In *Shevchenkivska entsyklopediia. Literaturni tvory* (pp. 128–131), Kyiv: Imeks-LTD [in Ukrainian].
13. Polishchuk, V. (2023). *Muzy Tarasa Shevchenka. Intymno-liubovni dyskursy ukrainskoi literaturnoi shevchenkiany* [Muses of Taras Shevchenko. Intimate and Amorous Discourses of Ukrainian Literary Shevchenkiana]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
14. Petrov, V. (2013). Rozvidky [Investigations]. Vol. 2, Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
15. Smal-Stotskyi, S. (2003). T. Shevchenko. Interpretatsii [T. Shevchenko. Interpretations]. Cherkasy: Brama [in Ukrainian].
16. Stebelskyi, B. (1991). Kontseptsii slavy u tvorchosti Shevchenka [The Concept of Glory in Shevchenko's Literary Works]. In *Idei i tvorchist* (pp. 183–193). Toronto [in Ukrainian].
17. Csikszentmihalyi, M. (2017). *Potik. Psykholohiia optymalnoho dosvidu* [Flow: Psychology of Optimal Experience]. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
18. Shaginian, M. (1964). *Taras Shevchenko*. Moscow [in Russian].
19. Shevchenko, T. (2018). *Shchodenni zapysky (Zhurnal) Tarasa Shevchenka* [Daily Notes (Journal) of Taras Shevchenko]. Cherkasy [in Ukrainian].

Hryhorii Klochek,

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Kropyvnytskyi, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-2338-9974>

e-mail: klochek43@gmail.com

"FLOW EFFECT" AS AN IMPORTANT FACTOR OF ARTISTIC ENERGISING SHEVCHENKO'S POETIC TEXT (based on the analysis of the poem "Fate")

The article studies the artistic function of such a feature of the poet's rhythmic melody as the "flow effect" in the context of the analysis of Taras Shevchenko's poem "Dolya" ("Fate"). The doctrine of famous American psychologist Mihaly Csikszentmihalyi, set forth in his book "Flow: The Psychology of Optimal Experience", helps to understand the effect of flow as a factor of artistic energising. With reference to the creative experience of artists (composers, musicians, writers), the psychologist proves that they, being in a state of flow, that is, in a state of inspiration, create aesthetically valuable works. The ability for poetic improvisation, which often took on an explosive intensity, is one of the defining features of Shevchenko's genius artistic talent. Poetic improvisation is a state of inspiration, a state of being in a creative flow, when the author expresses himself by creating an artistically sophisticated thing. The poet's "Shchodennyk" ("Diary") (the records of 7, 8, 9, February) testifies that the impetus for the creation of the triptych "Dolya" ("Fate"), "Muza" ("Muse"), "Slava" ("Fame") was the emotional upheaval caused by the breakup with actress Kateryna Piunova, with whom he intended to start a family.

Creating a triptych in the mode of improvisation was the way of self-expression, emotional “outpour”, meaning self-soothing. That is why the whole triptych has the mode of lyrical self-comprehension and most prominently it manifested itself in the first poem of the triptych “Dolya”.

The analysis of the poem “Dolya” reveals a direct correlation between flowing rhythmic melody and the means of expression called “stream of consciousness”. One of the important features of flowing rhythmic melody in the poem “Dolya” is related to its intonation contour, which is sensitive to the event developments. The key feature of the “flow effect” of the analysed poem is that all expressive components of the text (rhythmic, linguistic, compositional...) are realised in compliance with the principle of optimality. The flowing state of inspiration, the state of aesthetic exaltation experienced by the poet, due to the distinct flowing rhythmic melody is endowed with a unique power to influence the reader — to bring them into the same state of flow, giving them the aesthetic feeling experienced by the author. This is how the author-reader correlation is set into motion.

Keywords: *flow effect, rhythmic melody, poetics, state of flow, intonation contour.*

Стаття надійшла до редакції 20.02.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Кубг.edu.ua

Олена Кретова,

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: ekretova@ukr.net

Інга Богданова,

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-8997-6573>

e-mail: terra.ukr.com@gmail.com

ДИСКУРС ТРАВМИ І ТРАНСФОРМАЦІЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ДЖ. С. ФОЄРА «СТРАШЕННО ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО»

Статтю присвячено розгляду особливостей дискурсу травми в контексті динаміки та трансформацій індивідуальної й колективної пам'яті на матеріалі роману сучасного американського письменника Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько». Соціокультурна динаміка першої чверті XXI століття зумовлює суттєві зміни у сферах колективних уяви та пам'яті, що знаходить свій вираз у літературному дискурсі, одним із значних видів якого наразі є дискурс травми. Категорія травми, своєю чергою, набуває в сучасній гуманітаристиці статусу універсальної. Цим зумовлена актуальність теми дослідження. Метою статті є розгляд дискурсивної специфіки роману Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько» в контексті проблематики травми, індивідуальної та колективної пам'яті. Предметом розгляду є особливості авторської репрезентації травми в контексті трансформації пам'яті в романі Дж. С. Фоєра. Новизна дослідження полягає у спробі розмежувати дискурс травми, пов'язаної з особливостями візії реальності наратора, та соціокультурними детермінаціями травми, які зачіпають усе суспільство, тобто виокремити універсальний дискурс соціальної травми порівняно з індивідуальною. Завдання цього дослідження: проаналізувати специфічні риси дискурсу травми в романі Дж. С. Фоєра; з'ясувати кореляцію між дискурсом травми й трансформаціями індивідуальної та колективної пам'яті; обґрунтувати універсальність характеру дискурсу травми в романі. У процесі дослідження було використано історико-культурний, герменевтичний та дискурсивний методи. Дискурс травми в романі набуває універсальних рис і стосується усіх нараторів роману, які формують його сюжет. Візуальний компонент, що утворює візуально-символічний наратив роману, актуалізує синестетичність рецепції травми та її тотальність, поширеність не лише на родину головного героя, але і на все суспільство. При цьому графічні та візуальні експерименти й знахідки автора дозволяють інтерпретувати текст як складне постмодерністське та метамодерністське ціле. Дискурс травми в романі фіксує трансформації індивідуальної та колективної пам'яті, які скеровані на відновлення функціональності буття людей і спільнот як на когнітивному, так й емоційно-афективному рівні. Дискурс травми набуває рис тотальності, при цьому залишаючись раціональним й уникаючи ознак самозаціклення, що уможливорює катарсис як життя після травми та разом з нею. Символічний характер процесів, що відбуваються в колективних свідомості та уяві, репрезентує себе через трансформації дискурсу, які фіксують трансформації пам'яті. Перспективи подальших досліджень окреслюються можливістю розгляду дискурсу травми в більш широкому культурологічному, мовному та соціологічному контекстах.

Ключові слова: Джонатан Сафран Фоєр, «Страшенно голосно і неймовірно близько», дискурс, травма, пам'ять, наратив, наратор.

Категорія травми в сучасній гуманітаристиці набуває універсального характеру для репрезентації екзистенційних наслідків соціокультурної динаміки, деформування

картини світу на індивідуально-суб'єктному рівні й рівні соціальних груп і спільнот різних ступенів загальності та критеріїв виокремлення. Подібний універсалізм суттєво розширює

обсяг цього поняття, що, власне, й зумовлює запозичення цього терміна гуманітарним знанням з поняттєвих систем біології та медицини. Таке розширення проблематизує виокремлення й фіксацію травматичного досвіду в дискурсі та наративі, позаяк концептуалізація травми (не в останню чергу через частотність узусу) може передбачати пряме протиставлення умовно нормального й травматичного досвіду. Принагідно до літературної творчості це може призводити до інтерпретації мало не будь-якого наративу як травматичного, оскільки, по-перше, травма тлумачиться як причина дії, смислогенерації та мовлення (реактивність травми) і, по-друге, через складність визначення норми. Слід також підкреслити те, що травма має бути о-сміслена (М. Гайдеггер) у межах людського горизонту смислів і включена до життєвіття (Е. Гуссерль) виключно посередництвом дискурсу чи наративу, тобто семіотичного коду мови. Слід наголосити, що невербальні семіотичні коди, які фіксують емоційне, реактивне переживання травми, як-от міміка, жести, звукоімітація, стогін тощо, не є дескриптивними, мають остенсивний характер і є довербальними, дологічними та стосуються радше соціального габітусу (П. Бурдьє) як сукупності продуктів індивідуальної соціалізації. Це засвідчує необхідність подолання дисоціативного опору людської психіки задля трансформації умовних колективних пам'яті та уяви принагідно до фіксації травматичної події, що здійснюється в літературі як просторі конструювання і оформлення людського досвіду й пам'яті.

Таким чином, поняття травми, травматичного дискурсу потребує проблематизації з метою більш чіткого окреслення своїх властивих ознак і з'ясування форм їхнього побутування в сучасній літературі. Також, оскільки категорія травми передбачає рефлексію та самоусвідомлення, релевантними в цьому контексті є поняття пам'яті й ідентичності. Засвідчені міркування фіксують **актуальність** теми нашого дослідження.

Метою статті є розгляд дискурсивної специфіки роману Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» в контексті проблематики травми, індивідуальної та колективної пам'яті.

Проблематикою дискурсу травми, дотичною до теми дослідження, займалися К. Карут, С. Юттерсхаут, К. Верслойс, Дж. Шенк, Д. Вульф, Р. Грей, М. Капеллі, Р. Міллер, С. Мансон, С. Коутс, Дж. Грінберг, В. Василенко, Т. Денисова, О. Романенко, М. Міхно, О. Пушонкова, Т. Гребенюк та ін.

Проблеми дискурсивної репрезентації пам'яті принагідно до теми дослідження роз-

глядали В. Кірн, Г. Лекор, М. Муллінз, Е. Інгерсолл, В. Арнольд, С. Атчісон, Ф. Кольядо-Родрігес, Ф. Кодд, З. Садокірські, Ю. Ткачук, Р. Кохан, М. Доган, М. Карп, Ю. Кучер та ін.

Новизна дослідження полягає у спробі розмежувати дискурс травми, пов'язаної з особливостями візії реальності наратора, та соціокультурними детермінаціями травми, які зачіпають усе суспільство, тобто виокремити універсальний дискурс соціальної травми в романі порівняно з індивідуальною травмою. Значимо, що наша розвідка має на меті аспекти розгляд специфіки роману Дж. С. Фоера в контексті дискурсу травми й трансформацій пам'яті на відміну від оглядового дослідження Т. Денисовою творчості письменника, за всієї близькості евристичних інтенцій.

У процесі дослідження було використано історико-культурний, герменевтичний та дискурсивний методи.

Виклад основного матеріалу. Від початку слід зазначити, що проблематика дискурсу травми в художній літературі унаочнює Вітгенштайнів парадокс мовчання — вочевидь, концептуалізувати травму можливо, лише послуговуючись мовними одиницями й структурами з чітко окресленим обсягом і змістом, денонативним та сигніфікативним значенням, апелюючи до *ratio* й розуміння. Водночас сама травма, яка переживається як психоафективний феномен, як розрив, певна точка сингулярності норми, може бути осміслена лише в полі мовної багатозначності, символічної смислогенерації, метафор, алюзій, ремінісценцій — усього того, що складає невисловлюваний зміст мистецтва й про що, отже, не можна говорити, а тому слід мовчати (Вітгенштайн, 1995, с. 7). Тому можемо припустити, що увесь дискурс травми в художній літературі, яка не фіксує його в межах чіткої психіатричної термінології, є окремим кластером специфічних «мовних ігор» (Там само), які, інтерпретуючи мовлення як діяльність, ототожнюють вживання й значення, тобто мовні діахронія та синхронія суттєво протиставляються.

Сучасний дослідник В. Василенко констатує, що загальником у сучасних дослідженнях є те, що «травму не можна виразити зрозумілою і доступною мовою, у раціональних термінах і реалістичних образах» (Василенко, 2011, с. 114). Згадана вище символічна незавершеність травми, предикація остенсивності проблематизує смислогенерацію, яка звернена до *emotio*, є спробою приховати за мовленням і вербальними структурами зойк болю, візуалізувати в уяві реципієнта Мунків крик. Т. Гребенюк, міркуючи про мовчання і говоріння як

форми репрезентації травми в літературі, визначає механізми оприявлення травми в тексті: «...замовчування комунікативно-адекватними й активними персонажами їхнього травматичного досвіду; демонстрування процесу формування в персонажа внутрішньої заборони... втілення у творі забуття минулих травматичних подій; використання сюжетотвірного потенціалу таємниці, значущого замовчування; “заговорювання” центральної, найважливішої історії про травму серед численних оманливих наративів або ж серед інших істинних (у межах дієгезису цього твору), але менш важливих історій» (Гребенюк, 2022, с. 110). Зауважимо, що форми репрезентації такого мовчання і мовлення вказують на травму, але самі до неї належать, а отже, функціонують як символічні конструкції. Маємо підкреслити, що таке «мовчання» наразі не є простою мовною метафорою чи аналогом павзи або апосіопези; у тканині художнього тексту воно реалізує своєрідне письмо пробілів (Р. Барт), вказує на дологічний і довербальний континуальний простір свідомості, у якому *ratio* й *emotio* синкретичні. У цьому сенсі, на нашу думку, дискурс травми в художньому тексті з необхідністю має лімінальний характер, оскільки належить водночас до висловленого й невисловленого, причому смислогенеративний потенціал обох аспектів цього феномену перебуває в стані кореляції та дифузії; також можна позначити їх співвідношення як зворотне: вербальні описи травматичного досвіду витісняють на маргінес свідомості його переживання, і навпаки. Травма фіксує простір особистого, і в цьому сенсі дискурс травми в художній літературі певною мірою контрадикторний постмодерній безсторонності й децентрованості, фукіанській незалежності кодів від референтів і сказаного, і не-сказаного. Тому, наприклад, коли сучасна соціологія розглядає дискурсивні стратегії щодо соціального травматичного досвіду (війна, тероризм, стихійні лиха тощо), усі вони, по-перше, націлені на експлікацію внутрішнього стану в предметну зовнішню реальність, а по-друге, на візуалізацію дискурсу, який формує колективну пам'ять. Останній момент, на нашу думку, є релевантним, оскільки засвідчує сформульоване вище зворотне відношення між мовчанням та мовленням, описом і переживанням, розумінням та поясненням стосовно травми. Дискурс може бути проміжною ланкою між людиною та колективною уявою, пам'яттю, ідеологією, але і навпаки.

Роман Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько» (2005, український переклад О. Постранська, 2015) обраний нами для аспектного розгляду не в останню чергу

через свою амбівалентність, оскільки, попри загальний успіх та увагу до твору (включно з екранізацією роману режисером С. Долдрі 2011 року), численні критики визнали роман назагал і наратора-дитину суперечливими й малореалістичними (Arnold, 2018). У центрі сюжету твору — 9-річний хлопчик Оскар Шелл, чий батько Томас загинув під час терористичної атаки на Всесвітній торговий центр у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року. Родина Шелла має коріння в Європі, зокрема відомо, що його дід пережив бомбардування Дрездена під час Другої світової війни і з цієї причини, за власним свідченням, боявся мати дітей і втратив здатність говорити.

Оскар — особливий хлопчик, який має в анамнезі припущення про можливий синдром Аспергера, що може пояснити його труднощі з комунікацією та зчитуванням соціальних семіотичних кодів. Перед загибеллю батько задумує тривалу складну й розлогу соціальну гру-квест, яка повинна допомогти Оскарові подолати труднощі й таким чином здобути потрібні соціальні навички.

Нас цікавить насамперед складна дискурсивна структура, яку формує наратор Оскар Шелл, оскільки саме вона стала причиною основної частини критичних відгуків про роман. В основному зауваження критиків зводять до того, що мова наратора занадто складна та занурена в масову культуру як на аутиста (Updike, 2005). Вплив несприятливих зовнішніх обставин на хлопчика мінімальний: родина має ювелірний бізнес, мати — професійний юрист, комунікація з однокласниками хоча й обмежена, але не відверто негативна. Оскар розкриває себе через свій яскравий, символічно-образний, дещо агресивний, наповнений нелінійними конструкціями наратив. Він постійно повторює, що тримається і шукає свої сенси (*raisons d'être*) (Фоєр, 2015, с. 15), які дозволяють йому долати хаос як свій власний, так і зовнішній; пише листи С. Гокінгу та Р. Старру, формальні відповіді на які ламінує, фіксуючи таким чином зв'язок з авторитетним Іншим; веде візуальний щоденник «Те, що трапилось зі мною» (“*Stuff That Happened to Me*”); гасає вулицями з тамбурином, нагадуючи собі про себе, аби не розчинитися в зовнішньому білому шумі.

Дискурс Оскара своєю основною рисою має інверсивний механізм: він наче вивертає звичні об'єкти, демонструючи їхню химерність як родову ознаку безмовного хаосу (метафори хмарочоса-ліфта, безкінечного лімузина, цвинтаря-парку, дренажної системи сліз від подушок нью-йоркців до озера в Центральному парку тощо). Наратор вільно грає альтернативними

поясненнями від загальноприйнятих наукових, узятих із «Короткої історії часу» С. Гокінга, до побутових і маскультурних; у діалогах він налаштований на агресивне перехоплення контролю (звідси візитівка із серйозними та кумедними представленнями себе дослідником у різних галузях).

Оскар пояснює собі власні вчинки, наприклад брехню, яку він калькулює, саме нагальною потребою досягти головної мети — віднайти сенс (мотиви з роздаванням ключів від домівки кур'єрам, розсиланням листів із коштовними марками з власної колекції, цілком фрейдистським розбиванням вази з ключем усередині, завдання болю своєму тілу тощо). Його наратив містить велику кількість переліків, що засвідчує зв'язок із літературою американського романтизму та модерну, зокрема творчістю В. Вітмена і, як не парадоксально, із сучасним нонантропоцентризмом у філософії (Г. Гарман, К. Мейясу) та метамодерном у літературознавстві (Т. Вермюлен, Р. Ван ден Аккер, Д. Б'ют, Д. Вуд, Н. Тіммер). Схильність до каталогізації є не лише симптомом ОКР чи синдрому Аспергера, але й вказує на традиційну для літератури надмету — кінчними засобами охопити безкінечне, стати не просто деміургом, але й творцем свого світу (при цьому в тексті побіжно згадується агностицизм як позиція, до якої тяжіє батько, родина й гіпотетично хлопчик).

Крім того, значну роль у тексті роману Дж. С. Фоера відіграють листи: їх усе життя збирає бабуся хлопчика, листи десятиліттями пише синові дідусь з Дрездена, куди він утік після його народження, їх пише і сам Оскар, причому всі вони різностильові, багатоманітні. Листи можна розглядати в складному постмодерному цілому цього тексту як сукупність своєрідних «довільних пазлів», які пасують до розгортання дискурсу всіх нараторів, доповнюючи й розгортаючи смислові ряди, пов'язані з ними. Т. Денисова зазначає, що «листи набувають статусу одного із структуротворчих компонентів сюжету», оскільки «для старших предків, у яких знищено матеріальні ознаки минулого, особливого значення набуло письмове слово, єдиним способом ствердити себе стали листи, життя, виражене через текст» (Денисова, 2009, с. 36). Зауважимо, що епістолярна самоонтологізація Оскара, на нашу думку, суттєво відрізняється від листів інших нараторів мовною «горизонтальною» простороорієнтованістю: Оскар екстенсивно проектує себе на навколишній простір, тоді як листи старшого покоління орієнтовані «вертикально». Вони унаочнюють умовність часу, долаючи його. Також важливо, що переживання травми, кристалізуючись у бу-

денних рядках листів, витворює специфічний символічний бекграунд, подібний до простої рекурсії чи палімпсесту, коли за фігурами й життєвими колізіями авансцени постають наступні й наступні, створюючи ефект глибини та цивілізаційного масштабу окремих життєвих історій.

Власне, острах мовлення, живої комунікації, страх прийняти щось, окрім опису, щось таке, що відбувається тут і зараз, з тобою (і твоє власне існування цим же й засвідчується), може бути розглянуте як нерв роману, який є ключем до подолання травми. Писемний дискурс устатковує, стабілізує, але він є закритою системою; це історія, у якій поставлено крапку. Наратив же, і вербальний, і візуальний, є відкритим, оскільки внутрішній моно-, діалог і полілог практично ніколи не припиняються. Прагнення фіксації (обведення червоним кольором фрагментів тексту) суголосне візуалізації як виокремленню фрагментів і складанню з них нового смислового цілого. У цьому контексті можна говорити про наявність у романі Дж. С. Фоера візуального сюжету, який складається з численних фото з альбому Оскара, який прагне, цілком за Вітгенштейном, показати, а не описати.

У дискурсі Оскара речі вихоплюються з контексту, існують окремо. Саме тому його бачення реальності каталогізоване, а не дескриптивне. Скидається на те, що багатоманітний дискурс травми в романі включно з численними криптографічними великодними яйцями (до прикладу, фото зірок, вікон, частин тіла, С. Гокінга, відбитків пальців, тіла, що падає, ключів, черепах тощо), графічними експериментами з простором і структурою (коли невеликі за обсягом речення займають цілу сторінку чи розворот книги або навпаки, простір між реченнями, словами та знаками гранично стискається, роблячи текст гіпертрофованим єдиним знаком-полотном) є спробою вербально чи візуально позначити смисли, що не надаються до трансляції традиційними способами.

Власне, сама подія травми, смерть батька, функціонує у свідомості наратора подібно до гіччоківського макгафіна, вона підкреслює трагічну закритість наратора для інших людей і насамперед для своєї родини. Як афористично зауважує Дж. Апдайк: «У цій родині всі говорять: “Мені шкода”, але ніхто не вибачається» (Urdike, 2005). Постійні метафоричні рефрени («застібнути свій спальний мішок», «замкнути на всі внутрішні замки», «носити важкі чоботи») фіксують не лише внутрішнє напруження та несвободу, але можуть бути потрактовані в архетипічному, міфопоетичному сенсі. Маємо

на увазі насамперед ідіоматичний, приказковий характер цих конструкцій, який може вказувати не лише на фольклорне підґрунтя дискурсу, але і на поєднання простих мовних метафор зі складними авторськими, що засвідчує апеляцію до дологічних, архетипічних (К. Юнг) мовленневих практик.

Письменник конструює штучний дискурс травмованого смертю батька хлопчика з імовірним синдромом Аспергера, і результат, здається, більше говорить про автора, аніж про створений ним образ. Так, навіть у шкільній постановці шекспірівського «Гамлета», у якій бере участь Оскар, хлопчик отримує роль черепа Йорика, яка зі зрозумілих причин не передбачає тексту, але все ж генерує його. Люди для Оскара, імовірно, лише балакучі черепи (на початку роману він констатує, що не всім живим стане черепів померлих, якщо їм заманеться погратися в Гамлета).

Суттєво, що численні зустрічі Оскара з іншими (з Блеками) можна розглядати не лише як символіку монохромної антитези білого (одяг Оскара) й чорного та «життєві університети» героя (Денисова, 2009, с. 35), але і як універсальний культурний символ — від колліджівської чорної людини до «Paint It Black» «Роллінг Стоунз» (The Rolling Stones). Уже згадані конструкції уяви Оскара — багатофункціональний чайник-музичний інструмент, сітки безпеки, насамкінець пристрій для перегортання сторінок, який у фіналі перетворює падіння на злет, візуалізують недостатність дискурсу за відсутності Іншого (М. Бубер, С. Розенцвайг), до якого важко пробитися, а отже, і до себе шляху немає.

Дискурс травми роману переносить читача у безчасовість між дією й наслідком, між подією травми та її осмисленням, між моментом, за словами Оскара, коли б сонце вибухнуло, і вісьмома хвилинами потому, коли б ми про це дізналися. Дж. С. Фоєр здійснює масштабний експеримент з метатекстовими структурами нарративу, стилістикою дискурсу, сповідальної та епістолярної нарації, парадоксально наближаючись через роман-подорож до роману-становлення чи виховання (Bildungsroman). Оскар виплутується з власного нарративу за допомогою метафоричної візуалізації травми, виходить із нього, ніби пташеня з яйця чи метелик з лялечки. І хоча роман позбавлений будь-якого магізму (згадувана вище позиція агностицизму), умовностей і фантастичних припущень у ньому безліч, попри акцентовану реалістичність. Недарма М. Хансен визначає жанр твору як історичну фантастику (Hansen, 2019). Не в останню чергу ця реалістична фантастичність досягається засобами вже згаданого візуального сюжету, який є окремим

нарративом роману. Цілком за естетикою С. Зонтаґ та В. Беньяміна, авторські й стокові фотографії в романі не лише створюють когерентну текстовому нарративу реальність, але і є формою захисту, додатковою ланкою між травматичним реальним і свідомістю, за Ж. Лаканом, рівнем символічного, який передує вербальній символіці.

Таким чином, дискурс травми в романі візуалізується, набуває додаткової глибини, що стосується нарративів Оскара, дідуся та бабусі, оскільки листи в нарративах останніх можуть бути розглянуті як текстові фотографії згідно з інверсивною оптикою наратора. Сучасна дослідниця З. Садокірські тлумачить візуальність у романі як позначення втечі від травми, але при цьому зауважує, що повідомлення з фото «комунікує не так, як можуть слова» (Dogan, 2019), тобто візуалізація тексту є не маркетинговим ходом, а цілком цілком логічним у цифровому медіапросторі засобом виразності. М. Доган вважає, що візуальний текст роману скеровано на подолання минулого досвіду, а разом із традиційним текстом вони створюють «метафоричну головоломку» (Dogan, 2019).

Зауважимо, що, на нашу думку, навряд чи можливо звести роль візуального нарративу в романі до захисного інструменту чи наскільки можливо важливого елементу цілісної структури тексту, оскільки візуалізована реальність лежить поза умовним часом, так само як і травма. Ю. Ткачук стверджує, що нарративи роману Дж. С. Фоєра складають історію зцілення (Ткачук, 2009); Р. Кохан вважає, що кореляція між умовно «дитячою» та «дорослою» проблематикою в романі задана пошуком радості (Кохан, 2016), що, на нашу думку, не вкладається в агностичну атмосферу роману та попри позірний гепі-енд його доволі похмурий післясмак. Ідеться швидше про об'єктивізацію травми, її усвідомлення в пам'яті й прийняття, тоді як ілюзії зцілення та християнських за духом пошуків радості для персонажів роману залишилися в дитинстві до 11.09 (для Оскара), в юності — до бомбардувань Дрездена (для його дідуся), тобто в магічному та релігійному минулому, яке цілком заступило перманентне зараз. І це зараз — це тут-тепер-так пам'яті, яка віднаходить для Оскара ідентичність в місцинах і за капелках Нью-Йорка (як-от, таємничий 6-й мікрорайон), у речах і знаках минулого, візуальних символах.

Відомо, що ще від часів Симоніда Кеоського, Цицерона та Квінтіліана мнемотехніки полягають у візуалізації певних топосів, об'єднаних стабільною структурою, як то інтер'єр

кімнати, будинок, палац (палац пам'яті). Оскар ніби збирає себе заново, згадує себе, перескладає себе, свою ідентичність, користуючись Великим Яблуком та об'єктною реальністю з її семіотичними кодами як великим палацом пам'яті. І хоча це не змушує зникнути травму та замовкнути її голос (К. Карут), але його наратив у фіналі роману набуває ознак цілісності як переможності. Оскар віднаходить цілісність: «Мабуть, я заснув, хоча цього й не пам'ятаю. Я так сильно плакав, що все навколо злилося в одне ціле. Якоїсь миті я відчув, як мама несе мене до моєї кімнати. Я лежав на ліжку, а вона на мене дивилася. Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті страшенно складно, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і неймовірно простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином» (Фоер, 2015, с. 363). Це вкотре дозволяє припустити, що за образом Оскара стоїть сам автор і покоління американських інтелектуалів, великі спільноти, картина світу яких змінилася після 11 вересня.

Слід також зазначити, що численні спроби компаративного розгляду роману Дж. С. Фоера (зокрема спроба зіставлення з романом А. Юніс "The Counter Night", 2009 (Aburumman, 2023); романом Г. Грасса «Бляшаний барабан» (Uytterschout, 2010)) та дещо ритуальні згадки про стилістику «Ловця в житі» Дж. Селінджера чи «Квітів для Елджернона» Д. Кіза наводять на думку про те, що мотив аутизму й теза про детермінованість специфіки стилю дискурсу травми в романі Фоера може розглядатися як своєрідна пастка інтерпретацій (П. Рікер); якщо не повною мірою літературна містифікація, то, як мінімум, літературний прийом, який позірно полегшує класифікацію тексту, при цьому ускладнюючи його розуміння. Можливо, звідси така кількість критичних закидів щодо нереалістичності самого образу Оскара включно з його ерудицією, інтерпретативними навичками щодо масової та високої культури, музичними смаками (хлопчик у нульові поцінує творчість «Бітлз»), словниковим запасом тощо.

Сучасною антитезою видається зіставлення твору Дж. С. Фоера з романом британського письменника М. Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» (2003, український переклад А. Рогоза, 2016). Романи вийшли приблизно в один час, але твір Геддона набув значно меншого розголосу, хоча у Британії його автор став лавреатом трьох престижних премій. Причому, як і роман Фоера, цей текст позиціонувався видавництвами для дорослої і дитячої аудиторії. Чи не головна риса дискурсу травми роману Геддона — це мало не академічна точність

мовленнєвої передачі та фіксації когнітивних механізмів у дитини-аутиста. Автор тривалий час працював з такими дітьми, і тому його точність у зображенні синдрому Аспергера чи синдрому саванта не викликає сумнівів. «Я ніколи не брешу. Мати казала, це тому, що я хороша людина. Але це не тому, що я хороша людина. Це тому, що я не вмю брехати. Мати була маленькою жінкою, від якої приємно пахло. Інколи вона носила теплу рожеву кофту на блискавці та з невеличкою нашивкою зліва на грудях, на якій було написано: "Берггаус". Брехня — це коли ти розповідаєш щось таке, чого насправді не було. У певному місці й у певний час може відбутися тільки одна подія. Але існує безліч подій, які не відбулися саме в той час і саме в тому місці. І коли я уявляю щось, чого не було, то одразу починаю думати про всі інші речі, які не сталися» (Геддон, 2016, с. 37).

Стилістика наративу героя роману М. Геддона 15-річного Крістофера разуче відрізняється від наративу 9-річного Оскара — речення назагал прості, структурою нагадують прості категоричні судження, акцентовано послідовні, з частими ухилами в бік від головної думки внаслідок перемикання уваги; підкреслено беземоційні (практично відсутні оцінні судження та невелика кількість прикметників), описові: те, що не стосується предмета опису, майже ніколи не пояснюється і не розгортається. Його наратив — це наратив дитини, свідомість якої самозациклена й увага якої лише інколи скеровується назовні. Власне, тому можна сказати, що наратив Оскара місцями виглядає як стилізація наративу людини із синдромом Аспергера, оскільки інтровертизм Оскара очевидно неповний і суперечливий; видається, що деталі на кшталт самознущання як покарання, ховання під ліжком, калькуляції брехні додані автором для повноти картини.

Із цього робимо висновок, що тоді як дискурс травми Крістофера розгортає саме його персональну екзистенційну індивідуальну травму, то у творі американського автора йдеться про колективну травму — травму покоління та цілої нації. У цьому гранична, принципова відмінність між дискурсом травми в Дж. С. Фоера та М. Геддона. У першого наратив Оскара інтенційований, нехай і несвідомо, на згадуванні зцілення та віднайдення радості, звідси й притлумлений катарсис у фіналі, тоді як у другого наратив Крістофера не має ніякої мети, крім себе самого, оскільки таку травму неможливо подолати, бо її простір є простором Крістоферового «Я».

Висновки. Вищенаведені міркування дозволяють зробити такі висновки. Дискурс

травми в романі Дж. С. Фоера набуває універсальних рис і стосується усіх нараторів роману, які утворюють його сюжет — Оскара, дідуса Томаса та бабусі. Причому наратив першого має акцентовані ознаки інакшості, які натякають на аутичні відхилення, а наратив дідуса та бабусі переважно писемний і має сповідальний характер. Візуальний компонент, що утворює візуально-символічний наратив роману, актуалізує синестетичність рецепції травми та її тотальність, поширеність не лише на родину Оскара, але і на все суспільство. При цьому графічні та візуальні експерименти й знахідки автора дозволяють інтерпретувати текст як складне «постмодерністське та постпостмодерністське» (Т. Денисова) ціле, утворене на метамодерному перетині комбінаторики, інтертекстуальності та паратексту, який формується постійним метаксисом, коливанням між ком-

понентами наративу. Дискурс травми в романі фіксує трансформації індивідуальної та колективної пам'яті, які скеровані на відновлення функціональності буття людей і спільнот як на когнітивному, так і на емоційно-афективному рівнях. Також травма в романі не пов'язана лише з візією Оскара як аутиста. Звідси стилістичні риси в його наративі, які не є характерними для подібних наративів. Події 11.09 зачіпають та поєднують цілі покоління, спільноти, усе суспільство, тому дискурс травми набуває рис тотальності, при цьому залишаючись раціональним й уникаючи ознак самозациклення, що уможлиблює катарсис як життя після травми та разом з нею. Символічний характер процесів, що відбуваються в колективній свідомості та уяві, репрезентує себе через трансформації дискурсу, які фіксують трансформації пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. 2018. № 11. С. 109–121.
2. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.
3. Геддон М. Загадковий нічний інцидент із собакою. Харків: КСД, 2016. 224 с.
4. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. № 28(3). С. 104–112. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
5. Денисова Т. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера. *Слово і Час*. 2009. № 1. С. 28–38.
6. Кохан Р. «Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько». *Наукові записки ТНПУ. Літературознавство*. 2016. № 45. С. 280–291. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/Kokhan.pdf>
7. Ткачук Ю. Контекст для культурної катастрофи: роман «Надзвичайно голосно та неймовірно близько» Дж. С. Фоера як пошук історії зцілення. *Слово і Час*. 2009. Вип. 1. С. 38–44. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/469>
8. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько. Харків: КСД, 2015. 384 с.
9. Aburumman M. F. Beginnings in Jonathan Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close* and Alia Yunis' *The Night Counter*. *Theory and Practice in Language Studies*. 2023. Vol. 13. No. 2. Pp. 432–440. <https://doi.org/10.17507/tpls.1302.18>
10. Arnold W. Chasing Death's Memory : Representational Space in *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Literature. Journal of 21st-Century Writings*. 2018. Vol. 6(2). P. 4. <https://doi.org/10.16995/c21.49>
11. Capelli M. L., Alvares C. Manufacturing consent in *Extremely Loud and Incredibly Close*. The visual aesthetics of tragedy, vulnerability, and triumph. *Cogent Social Sciences*. 2016. Vol. 2. Iss. 1. <https://doi.org/10.1080/23311886.2016.1189387>
12. Dogan M. O. Visualization of the trauma narrative in Jonathan Safran Foer's novel *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство*. 2019. Вип. 2. № 88. С. 43–60. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1490165>
13. Hansen M. *Extremely Loud & Incredibly Close: Personal- and national-level trauma in children*. *Applied Psychology Opus*. 2019. Vol. 10. Iss. 1. P. 39–43. https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children
14. Sadokierski Z. Photo-graphic Devices in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Picturing the Language of Images*. Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 177–198.

15. Updike J. Mixed Messages. *The New Yorker*. 2005. March 6. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages>
16. Uytterschout S. An Extremely Loud Tin Drum: A Comparative Study of Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* and Günter Grass's *The Tin Drum*. *Comparative Literature Studies*. 2010. Vol. 47. № 2. P. 185–199. <https://doi.org/10.1353/cls.2010.0003>

REFERENCES

1. Vasylenko, V. (2018). Zbyraiuchy ulamky dosvidu: teoretychna (re)kontseptualizatsiia travmy [Collecting Fragments of Experience: Theoretical (re)conceptualization of trauma]. *Slovo i chas*, 11, 109–121 [in Ukrainian].
2. Vithenshtain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofski doslidzhennia* [Tractatus Logico-Philosophicus. Philosophical research]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Heddon, M. (2016). *Zahadkovyi nichnyi intsydent iz sobakoiu* [The Curious Incident of the Dog in the Night-Time]. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
4. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorichnoi travmy v ukrainskii prozi doby nezalezhnosti [Silence and Speaking as Forms of Representation of Historical Trauma in Ukrainian Prose of the Era of the Independence Period]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28(3), 104–112 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
5. Denysova, T. (2009). Vsesvitni trahedii vid Dzhonatana Safrana Foera [World Tragedies by Jonathan Safran Foer]. *Slovo i Chas*, 1, 28–38 [in Ukrainian].
6. Kokhan, R. (2016). “Radisna” model trahichnoho svitosprymannia u romani Dzh. S. Foera “Strashenno holosno ta neimovirno blyzko” [“Joyful” model of tragic worldview in J. S. Foer's novel “Extremely Loud and Incredibly Close”]. *Naukovi zapysky TNPU, Literaturoznavstvo*, 45, 280–291 [in Ukrainian].
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/Kokhan.pdf>
7. Tkachuk, Yu. (2009). Kontekst dlia kulturnoi katastrofy: roman “Nadzvychaino holosno ta neimovirno blyzko” Dzh. S. Foera yak poshuk istorii ztsilennia [Context for Cultural Catastrophe: J. S. Foer's Novel “Extremely Loud and Incredibly Close” as a Search for a Healing Story]. *Slovo i Chas*, 1, 38–44 [in Ukrainian].
8. Foer, J. S. (2015). *Strashenno holosno i neimovirno blyzko* [Extremely Loud and Incredibly Close]. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
9. Aburumman, M. F. (2023). Beginnings in Jonathan Foer's “Extremely Loud & Incredibly Close” and Alia Yunis “The Night Counter”. *Theory and Practice in Language Studies*, 13(2), 432–440 [in English].
<https://doi.org/10.17507/tpls.1302.18>
10. Arnold, W. (2018). Chasing Death's Memory: Representational Space in *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 6(2), 4 [in English].
<https://doi.org/10.16995/c21.49>
11. Capelli, M. L., & Alvares, C. (2016). Manufacturing Consent in *Extremely Loud and Incredibly Close*: The visual aesthetics of tragedy, vulnerability, and triumph. *Cogent Social Sciences*, 2(1) [in English].
<https://doi.org/10.1080/23311886.2016.1189387>
12. Dogan, M. O. (2018). Visualization of the Trauma Narrative in Jonathan Safran Foer's Novel *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Literaturoznavstvo*, 2(88), 43–60 [in English].
<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/1861>
13. Hansen, M. (2019). *Extremely Loud & Incredibly Close: Personal- and National-level Trauma in Children*. *Applied Psychology Opus*, 10(1), 39–43 [in English].
https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children
14. Sadokierski, Z. (2013). Photo-Graphic Devices in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*. In *Picturing the Language of Images* (pp. 177–198), Cambridge Scholars Publishing [in English].
15. Updike, J. (2005, March 6). Mixed Messages. *The New Yorker* [in English].
<https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages>
16. Uytterschout, S. (2010). An Extremely Loud Tin Drum: A Comparative Study of Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* and Günter Grass's *The Tin Drum*. *Comparative Literature Studies*, 47(2), 185–199 [in English]. <https://doi.org/10.1353/cls.2010.0003>

Olena Kretova,

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: ekretova@ukr.net

Inha Bohdanova,

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-8997-6573>

e-mail: terra.ukr.com@gmail.com

DISCOURSE OF TRAUMA AND TRANSFORMATION OF MEMORY IN THE NOVEL “EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE” BY J. S. FOER

The article is devoted to considering the peculiarities of trauma discourse in the context of dynamics and transformations of individual and collective memory based on the material of the novel by the modern American writer J. S. Foer “Extremely Loud & Incredibly Close”. Sociocultural dynamics of the first quarter of the 21st century causes significant changes in the spheres of collective imagination and memory, which finds its expression in the literary discourse, one of the significant types of which is currently the discourse of trauma. In turn, the category of trauma acquires universal status in modern humanitarianism. This determines the relevance of the research topic. The purpose of the article is to consider the discursive specificity of J. S. Foer’s novel “Extremely Loud and Incredibly Close” in the context of trauma, individual and collective memory. The subject of consideration is the peculiarities of the representation of trauma in the context of the transformation of memory in the novel by J. S. Foer. The novelty of the study consists in the attempt to distinguish the discourse of trauma related to the peculiarities of the narrator’s vision of reality and the socio-cultural determinations of trauma that affect the entire society, that is, to isolate the universal discourse of social trauma in the novel compared to individual trauma. The task of the research: to analyse the specific features of the discourse of trauma in J. S. Foer’s novel; find out the correlation between trauma discourse and transformations of individual and collective memory; to justify the universal nature of the trauma discourse in the novel. Historical-cultural, hermeneutic and discursive methods were used in the research process. The discourse of trauma in the novel acquires universal features and concerns all the narrators of the novel, who form its plot. The visual component that forms the visual-symbolic narrative of the novel actualizes the synesthetic perception of the trauma and its totality, spread not only to the family of the main character, but also to the entire society. At the same time, the graphic and visual experiments and findings of the author allow us to interpret the text as a complex postmodern and metamodern whole. The trauma discourse in the novel captures the transformations of individual and collective memory, which are aimed at restoring the functionality of the existence of people and communities on both the cognitive and emotional-affective levels. The discourse of trauma acquires features of totality, while remaining rational and avoiding signs of self-obsession, which enables catharsis as life after and with trauma. The symbolic nature of the processes taking place in the collective consciousness and imagination represents itself through the transformations of discourse, which record the transformations of memory. Prospects for further research are outlined by the possibility of considering the discourse of trauma in a wider cultural, linguistic and sociological context.

Keywords: Jonathan Safran Foer, “Extremely Loud and Incredibly Close”, discourse, trauma, memory, narrative, narrator.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Надія Левчик,

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

<https://orcid.org/0009-0005-3730-1418>
e-mail: Inv2233004@ukr.net

БОРИС ГРІНЧЕНКО: ПОЕТ, ЛІРИЧНИЙ ГЕРОЙ, ЕПОХА

У статті простежується складний процес непростого входження поетичної спадщини Бориса Грінченка до історії культури українського народу як нації. Звертається увага на помилкові твердження у дослідженнях 30–50-х років ХХ століття і відновлення справедливої оцінки в подальші роки. На матеріалі аналізу конкретики поетичних творів Бориса Грінченка та дискусійних матеріалів щодо визнання художньої вартості його «слова у вірші» простежується еволюція поезії митця. Тексти його творів аналізуються за прижиттєвим виданням 1903 року «Писання. Том І», яке свого часу було помилково недооцінено. Новаторські тенденції художнього мислення Бориса Грінченка як поета простежено від початків його літературної діяльності до останніх років життя. Звертається увага на жанрово-тематичні, образно-стильові особливості його поетичного слова у їх еволюційному розвитку (80-ті, 90-ті й 900-ті роки) та ритмомелодичну структуру поезії Грінченка в її еволюційному русі поетичної форми. Вказується на приналежність його творів до таких художніх систем української поезії, як просвітницький романтизм, неоромантизм та символізм. Звертається увага на той факт, що саме прижиттєве видання поезії Бориса Грінченка «Писання. Том І», високо поціноване свого часу Лесею Українкою, є дешифром до розуміння особливостей його творчої манери письма як поета. У статті наголошується, що поряд з епічною майстерністю творів Грінченка його поезія засвідчила також виразний ліризм «слова у вірші». Зазначається, що особливістю віршування поета була також циклізація, яка виразно проявилася саме в останній збірці «Хвилини», опублікованій у книжці «Писання. Том І». Звертається увага, що в лірико-сповідальній передмові Грінченка виразно окреслюється образ ліричного героя його творів. Акцентується увага на відповідності надважливого для Грінченка-поета образу ліричного героя і буття його як особистості. У підсумковій частині статті прокреслено основні засадничі цінності життєвого кредо Грінченка. Доказово утверджується думка, що поезія митця була й залишається повновагим естетико-літературним і художньо-вартісним явищем української культури, дієвим чинником утвердження України як нації.

Ключові слова: поезія, ліричний герой, образ, стиль, жанр, ритмомелодика, епоха, дискусія, художність, модернізм, естетика, просвітницький романтизм, неоромантизм, символізм, Борис Грінченко.

Перший, за словами Сергія Єфремова, український професійний письменник Борис Грінченко свою літературну роботу розпочав як поет. Поезія — особливе світовідчуття, особливий стан чулої душі, що прагне самовираження. І впродовж свого короткого сорокасемирічного життя з його багатогранною діяльністю (Вірченко, Козлов, 2023) не полишав Грінченко «слова у вірші». І саме в його поезії слід шукати оті «думи про вічність», про які говорив Сергій Єфремов, коли писав: «Може, ніхто, як Грінченко, не почував так потреби в тихій, спокійній роботі кабінетного вченого; може, ніхто не тужив так і не рвався за тим життям, що дає змогу викристалізувати чисту думку; може, ніхто не розумів так

принади й чистої краси і не бажав упитися нею. Але всього цього йому для себе треба було і він, не вагаючись, відкидає власні потреби... Він, що чудово розумів принаду й чари краси — своїм власним поезіям уділяє тільки окрушини свого часу і таланту, як “робітницькому одпочинкові”» (Єфремов, 1995, с. 505).

Художньо переконлива й вартісна за змістом і формою поезія Б. Грінченка є своєрідним дешифром до розуміння його як людини, письменника, особистості. Найточніші факти біографії письменника, перекладача, фольклориста, етнографа, лексикографа, педагога, літературознавця, історика, публіциста, видавця і громадсько-культурного діяча — поборника національного відродження України — не змо-

жуть розповісти про нього так багато, докладно і по суті як його поезія.

Данина пам'яті нашим письменникам-класикам та й ширше вивчення їхньої творчості, як правило, приурочується до ювілейних дат (днів народження чи смерті, написання чи публікації творів). Поглиблене вивчення поезії Б. Грінченка розпочалось десь після відзначення 100-річчя від дня його народження у 1963 році. Тоді на ювілейному вечорі з цього приводу, який вів Максим Рильський, було підсумовано, що Борис Грінченко в історію культури українського народу повернувся назавжди (Яременко, 1989, с. 20). 1965 року в серії «Бібліотека поета» було видано книжку «Борис Грінченко. Поезії» з ґрунтовною передмовою Івана Пільгука «Поетична творчість Бориса Грінченка». Згодом до вивчення творчості Бориса Грінченка долучається його потужний дослідник й оборонець Анатолій Погрібний (Погрібний, 1988; Погрібний, 1990).

Слід також зазначити, що творча спадщина Грінченка в цілому та його поезія зокрема хоча в історію культури українського народу й повернулася, але шлях її повернення був непростий — не завжди легкий і безболісний. Так, у 30-х роках у літературознавчих дослідженнях побутувала думка про те, що поезія Б. Грінченка «загалом кажучи, не являє собою визначної художньої цінності» (Смілянський, 1930, с. 31). Про давні й сучасні перекося та недоладності в осмисленні й потрактуванні творчості Б. Грінченка в цілому та його поезії зокрема йшлося вже 1998 року в статті А. Погрібного «Не цілком ювілейне з нагоди 135-річчя Бориса Грінченка», опублікованої в журналі Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України та Спілки письменників України «Слово і Час» (Погрібний, 1998, с. 9–13). Маючи за мету пояснити прибічникам «бездумного снобізму» (Погрібний, 1998, с. 13), що модернізм української літератури не з неба впав і не на порожньому місці народився, а постав на ґрунті художніх напрацювань попередньої епохи, і що творчість Б. Грінченка і, зокрема, його поезія не була застиглою та заскорузлою у своїй одноплочинності й одновимірності, а еволюціонувала відповідно до художнього поступу епохи, Погрібний апелює до подій 900-х років XIX століття. Тоді, у 1901 році емоційно запальний Микола Вороний у листах до письменницької громади, закликаючи прагнути до вершин незаангажованого чистого модерного письма, в агітаційному запалі досить різко критично висловився про творчість Грінченка-поета, покликаючись на його програмний (і, звісно, аж ніяк не учнівський) вірш «До праці!» (1881):

*Праця єдина з неволі нас вирве:
Нумо до праці, брати!
Годі лякатись! За діло святее
Сміло ми будемо йти!*

*Праця єдина нам шлях уторує,
Довгий той шлях і важкий,
Що аж до щастя і долі прямує:
Нумо до праці мерції!*

*Праця не згине між людьми даремне:
Сонце засвітить колісь, —
Дякою нас тоді люди згадають —
Нум же! До праці берись!*

*Хоч у недолі й нещасті звікуєм —
Долю онукам дамо!
Ми на роботу на світ народились,
Ми для борні живемо!*

*Сміливо ж, браття, до праці ставайте, —
Час наступає — ходім!
Дяка і шана робітникам щирим!
Сором недбалим усім!*

(Грінченко, 1903, с. 11–12).

«До праці!» Бориса Грінченка — це вірш-заклик. І в ньому передусім сповна використано зображально-виражальні можливості жанру: звернутись до адресата з чіткою програмою дій, обстоювати її, ратувати за її здійснення. Для мистецької теми — праця во ім'я національно-культурного відродження України — вірш-заклик став найвідповіднішою змістовою формою розкриття ліричного переживання. Він продемонстрував також те нове, що привніс Борис Грінченко вслід за Михайлом Старицьким та іншими письменниками в освоєння цього жанру українською літературою порівняно з попередниками («Любіте наш народ» О. Митрака, «В полі доля стояла» А. Свидницького, «Руська пісня» С. Воробкевича та ін.). Це конкретизація предмета поетичного звертання і часу, пафос героїзму й віри в справу життя, експресію агітаційного, закличного, ораторського слова ліричного героя.

Вірш «До праці!» художньо вартісний і з боку його версифікаційної майстерності. Його ритмомелодіку творить 4-стопний дактиль з окситонними клаузулами. Як розмір, наближений до античного віршування з його розважливістю, логічним викладом думки, певною урочистістю, він підкреслював зацікавленість Грінченка античною культурою як зразком високого мистецтва слова. Співзвучність окситонних клаузул вірша (його неспарована рима) поглибила основний зміст твору, підкреслила екзистенційне переживання ліричного героя

(*брати — йти, дамо — живемо, важкий — мерщій*), оскільки римовані слова завжди в центрі уваги й сприйняття. Римою створено багатий звуковий повтор «слова у вірші» Грінченка в цілому й у поезії «До праці!» зокрема. Як важливий ритмоінтонаційний засіб вона чітко означила завершення віршового рядка, який є одиницею ритму. І, зрештою, рима додалася до композиційного малюнка твору, об'єднавши віршові рядки у строфи (тут — катрени).

Щодо характеристики образного ряду поезії «До праці!», то називний образ / поняття *праця* є опорним для передачі світоглядних переконань ліричного героя як людини, письменника й особистості. Упродовж усього періоду творчості Б. Грінченка як поета він розгортається надзвичайно широко й за важливістю дорівнюється до таких світових символів, як Краса, Любов, Ідеал («До праці!», 1881 р., «Хлібороб», 1884 р., «Я зрікся мрій. Поважний і спокійний...», 1903 р.). Багатовимірним є епітетне означення праці — тяжка, щира, кривава, поважна, міцна, свята, невтомна. На думку Івана Дзюби, відомий мислитель і моральний авторитет ХІХ століття Томас Карлайл вивищив Працю до релігії і бачив у ній шлях до Спасіння (Дзюба, 2008, с. 666). Б. Грінченко теж надавав Праці значення основоположного концепту суспільної свідомості, віросповідання, засобу для подолання усіх суспільних негараздів. Слід зазначити, що карлайлівські настанови на «силу, успіх, героїзм» у житті особистості стали провідними категоріями цілепокладання діяльності й життєвого кредо самого Грінченка, як громадянського діяча й письменника. І шкода, що саме цих моментів життя і творчості Бориса Грінченка в цілому, а також чіткого карбованого ритму, примноженого на відповідну темі образність вірша-заклику «До праці!» зокрема, Микола Вороний у своїх листах-відозвах 1901 року не зауважив, а зауважив «волів», «погонича» і «рубання капусти».

Декількома роками пізніше теж талановита й не менш запальна письменниця і громадсько-культурна діячка Людмила Старицька-Черняхівська доєдналася до критичної оцінки поезії Б. Грінченка, вважаючи, що вірші митця є меншовагтисними порівняно з іншими сферами його письменницької праці. Ця рецензія на поетичні твори Грінченка «Писання. Т. 1» була опублікована 1903 року в журналі «Кіевская Старина» (Черняховская-Старицкая, 1905). У цьому зв'язку не зайве пригадати, що Микола Вороний свого часу присвятив Л. Старицькій вірш «Не журись, дівчино...» (пізніша назва «Дівчині»), опублікований у журналі «Зоря» 1893 року. Рядок з оповідання-казки Л. Старицької «Мрія» (1893), теж опублікова-

ного того ж року в «Зорі», — «Мізерія, мізерія навколо» став епіграфом до вірша Вороного.

Дівчині

Посв. Людмилі Старицькій
«Мізерія, мізерія навколо»
«Мрія» Л. Старицької

*Не журись, дівчино, в тугу не вдавайся,
На свою недолю ти не нарікай;
В серці май надію, з нею сподівайся,
Що на землю прийде той жаданий рай.
<...>*

*Годі ж, не журися, кинь свої вагання,
Стань в пригоді людям бідним і сліпим,
На народне лихо, сльози і страждання
Озовись серденьком чулим і живим.*

*І під стогін вітру, бурі і негоди,
В лютий колотнечі завжди пам'ятай,
Що, втомившись, люди забажають згоди
І на землю прийде той жаданий рай.*

(Вороний, 1929, с. 311).

Вірш Миколи Вороного «Дівчині» виконаний у жанрі послання. Як і заклик Б. Грінченка «До праці!», він належить до медитативно-зображальної лірики. Відомо, що послання — це медитація, звернена до людини, яка близька авторові своїми світоглядними переконаннями. Тобто у 90-х роках ХІХ століття Микола Вороний й адресат його послання Людмила Старицька перебували на одній світоглядній позиції. Вони були переконані, що «бідному і сліпому» українському народові в його «лихолітті, сльозах і стражданні» конче потрібна їхня допомога. До цієї ж допомоги, до праці на користь *іншого*, яка «вирве народ з неволі», устами свого ліричного героя закликав і Борис Грінченко у вірші «До праці!». Проте згодом, як уже зазначалось, Микола Вороний на сторінках «Літературно-наукового вісника» у відкритому листі-відозві до мистецької громади, закликаючи відійти від традиційності, заангажованості, буденності в літературі на користь краси модерного, прагнути *in blauc* (Леся Українка), саме цим віршем-закликом «До праці!» 1881 року Б. Грінченку й дорікне як взірцем старої, віджилої манери письма. А все тому, що не було взято до уваги ні жанрової, ні образно-стильової, ні версифікаційної еволюції його поезії відповідно до трьох періодів творчості митця як професійного письменника (80-ті, 90-ті й 900-ті роки).

Слід також зазначити, що перехід української літератури на позиції чистого, модерного письма, проголошений М. Вороним, виявився тривалим і непростим, оскільки в силу історичних обставин українська література (а отже, і поезія як її частина), окрім важливих для неї мистецьких

завдань, упродовж тривалого часу змушена була долучатися до націєтворчих та державотворчих процесів. Історичні умови буття поневоленої української нації (Жулинський, 2001, с. 206) спричинились до світоглядно-естетичної інтерферентності як романтизму, так і просвітницької парадигми художнього мислення. Чи не тому дослідниця художніх систем української поезії ХІХ — початку ХХ століття О. Камінчук вважає Грінченка-поета за його домінантною естетичною тенденцією художнього мислення одним із чільних представників просвітницького романтизму поряд з іменами М. Старицького, Олени Пчілки, І. Манжури, П. Грабовського та пізніх Я. Щоголева й П. Куліша (Камінчук, 2009, с. 11). А прокреслюючи суттєві еволюційні зміни художнього дискурсу поезії Б. Грінченка саме в задекларований М. Вороним «естетичний бік», вона теж покликається на образ / категорію *праця*. О. Камінчук зазначає, що в процесі еволюційних змін у поезії Грінченка 900-х років ХХ століття інтерпретація категорії праці підноситься до онтологічного рівня провідної духовної потреби людини («Собі я щастя не бажаю...»):

*Собі я щастя не бажаю,
Я знаю вже: його нема.
І де душа шукає раю,
Там тільки темная тюрма.
<...>*

*Без одпочинку праця тиха —
Усе добро моє у її.
Вона — мала й тяжка утіха
Душі засмученій моїй.*

*І ще одно не умирає,
Ясною зіркою горить:
Краса, — вона життя квітчає,
Вона дає нам змогу жити.
<...>*

(Грінченко, 1903, с. 375).

Якщо у 1880-х роках праця (тяжка, невсипуща, кривава, поважна) в основному розкривається у її просвітницькій антитезі як обов'язок, усвідомлена повинність людини на благо *іншого*, то «Без одпочинку праця тиха» у поезії 900-х років ХХ століття стає запорукою душевної гармонії ліричного героя як рівнодійна Красі й Любові («Упокій», «Де прихильюсь?...»):

*Де прихильюсь? Кому тепер я те,
Що й досі ще зберіг, оддам?
Душа живе і полум'я святе
Ще не погасло там.
Не буду ж знов про щастя дбать собі
І вірити тій мрії знов!
Не можу ж я втопити у журбі
Моє добро — любов.*

*Тобі самій, о, земле рідна! — ти
Була і є свята мені —
Тобі самій я можу принести
Життя останні дні.*

(Грінченко, 1903, с. 404).

Праця для ліричного героя поезій Б. Грінченка цього періоду — це насамперед творча діяльність митця. Так, у вірші «Я сам собі у городі гучному...» розгортається мотив «самотньої тихої праці» творчої особистості, яка свідомо світоглядного розриву між власним духовним прагненням та буденною свідомістю оточення:

*Я сам собі у городі гучному,
Навкруг усі біжать і метушаться,
А я сиджу в куточку мовчазному,
Моє життя — самотня тиха праця.*

*Не хочеться між сі виходить люди:
Я з ними так давно вже розрізвився,
І знаю я, що Богом їм не буде
Той Бог, що я весь час йому молився.
<...>*

*І знаю я: є чари в тихім слові,
Не продзвенить воно даремне в світі:
Впадуть колись божища стоголові,
Впадуть у прах кумири гордовиті!
(Грінченко, 1903, с. 342–343).*

Така позиція ліричного героя поезії Грінченка семантично перегукується з пізньою лірикою П. Куліша («Рай», «Праведне панування» та ін.).

О. Камінчук підкреслює, що у вірші «Собі я щастя не бажаю...», позначеному глибиною усвідомлення ліричним героєм «екзистенційної суперечності між ідеалом та дійсністю, акцентується двоєдиність праці і краси — сенс життя творчої особистості. Лише поєднання цих духовних сил буття людини є утіхою душі ліричного героя, розтерзаній сумним життям, відблиском “раю” у “темній тюрмі” буденності» (Камінчук, 2020, с. 200).

Чи не про цей, омріяний усіма «жаданий рай» йшлося й у вірші М. Вороного «Дівчині» з посвятою Л. Старицькій? І чому спільність мистецьких позицій і переконань усіх трьох авторів пізніше звелася до кпинів на адресу нібито недоладного, позамистецького вірша Бориса Грінченка «До праці!» та висновку М. Вороного у листі до С. Єфремова: «Ні, це не поезія і до праці вона мене не зогріє...»? Що це судження помилкове, підтвердить сам же обстоювач модернізму в цьому ж листі до Єфремова від 6 вересня 1901 року, який наводить Олександр Дорошкевич у своїй статті «До історії модернізму на Україні»: «Штука чиста без ідеї не може бути, вона з нею складає *одно ціле*». І додає, що хотів би, щоб у модерному письмі була «*Любов* (у широкому значенні), *краса і шукання правди* (світла, знання, початка

чи “бога”» (Дорошкевич, 1925, с. 74–75). А в листі до Івана Нечуя-Левицького від 18 серпня того ж таки року висловив ще одне побажання: «бажаємо хоч трошки філософії всуміш з ліричним настроєм автора» (Дорошкевич, 1925, с. 73).

Як показав аналіз поезії Б. Грінченка в її еволюційному русі, всі перелічені М. Вороном у його листах до письменників показники якості, необхідні для модерного письма кінця XIX — початку XX століття, вона мала.

А щодо ритмомелодики «слова у вірші» Б. Грінченка в цілому й поезії «До праці!» зокрема, яка асоціювалася в М. Вороного з «рубанням капусти», то це твердження теж не відповідає дійсності. Версифікаційній розбудові українського вірша — метриці, ритміці, строфіці, Грінченко приділяв належну увагу. Поезія раннього періоду творчості астрофічна, у 1890-х роках надається перевага катренові, ширше представлені інші строфічні утворення: п'ятивірш, шестивірш, сонет («Весняні сонети»).

На епічність поетичної думки вказує побудова вірша від 20 рядків і більше. Цікаво, що поезія 900-х років XX століття не лише образністю, а й ритмічним малюнком відмінна від попередніх етапів творчості: «плач душі», «море вічності», «чорні примари», «похорон чорний душі» (поезія «Годі, виходь уже, сонечко рідне...») — образи дещо незвичні для Грінченка-поета й свідчать про його наближення до поетики символізму. Незвична й ритмомелодика віршів цього періоду. Ритм віршів, у яких порушено опору українського віршування (співвідношення наголосів і довжина рядків) і відсутня рима, тримається на нюансах настроїв, певною мірою самодостатніх уривків поетичного переживання як цілісної музичної структури («Ніч» («Ясно світилися зорі»), «Надії», «Безнадійність»). Поглиблення акцентації, уваги до ритму — пріоритет пізнішого етапу розвитку українського вірша (Олександр Олесь, Микола Вороний, Павло Тичина).

Особливістю ритмічної організації вірша Б. Грінченка є розробка трискладових розмірів. Найуживаніші з них — амфібрахій і дактиль. Хореїчних розмірів наполовину менше, а ямбічний, який на той час панував у слов'янській поезії, у творчості Б. Грінченка представлений скупо. Значна розбудова трискладника, зокрема амфібрахія, зумовлена орієнтацією на виражальні особливості української мови, інтонаціями українського слова — трискладового, з наголосом на середньому складі. Епічність поетичного вислову Б. Грінченка представляє дактиль — розмір, наближений до античного вірша з його розважливостю, неспішним плином думки, певною урочистістю. Неримований

6-стопний дактиль, наближений до гекзаметра, підкреслював філософічність і символіку пейзажної лірики поета та його медитацій («Дуб», «Перед сонцем», «Вагання», «Благання», «Дух і тіло», «Пройдуть часи...» тощо).

Свого часу ще І. Франко, а згодом М. Коцюбинський відзначили Грінченкове вільне володіння багатством українського слова, а граційність, ритмомелодика «слова у вірші» поета приваблювали багатьох композиторів (М. Левицького, К. Стеценка тощо). Прикладом такого мистецького володіння віршовим словом є поезія Б. Грінченка «В блакиті», яку процитував А. Погрібний у статті «Не цілком ювілейне з нагоди 135-річчя Бориса Грінченка»:

*В блакиті,
У сяйво повиті,
Горять недосяжні зорі
В безкрайому вічності морі.*

*Щоночі
До зір мої очі
Тим сяйвом прикуті неначе —
За їми душа моя плаче.*

*Величні
Говорять: — Ми вічні,
А ти тільки мить над землею
Тим рвешся до нас ти душею...*

(Грінченко, 1965, с. 224).

Дослідник вважав, що такі вірші поета є «реальним внеском у потребу художнього осягнення отого “містичного неба”, що до нього так запально кликав М. Вороний» (Погрібний, 1998, с. 11).

Щодо прижиттєвого видання поетичних творів Б. Грінченка «Писання. Т. 1», опублікованого у 1903 році й критично відрецензованого Л. Старицькою-Черняхівською у 1905 році, то перш ніж перейти до його розгляду, треба зазначити, що відмітною особливістю структурної організації поезії Б. Грінченка в цілому була циклізація як об'єднання в ціле під егідою спільної ознаки певною мірою самодостатніх поетичних переживань. Так передається рух думки, народження світоглядного силогізму («Вагання», «Благання», «Весняні сонети», «З весняних дум» тощо). «Писання. Т. 1» відзначається глибиною саме таких циклічних узагальнень. Це книжка складного філософсько-мистецького задуму з невеликою, але дуже місткою передмовою, у якій означені принципи, мотиви й логіка її укладання. Два розділи її — «Під хмарним небом» і «Хвилини» — складають діалогію ліро-епічного плану. У розділі «Під хмарним небом», який є скороченим варіантом однойменної збірки 1893 року, перева-

жає оповідний виклад, у «Хвилинах» (останній збірці поетичних творів Б. Грінченка) — розмислово-ліричний. Поділ «Хвилин» на окремі підрозділи з промовистими узагальнюючими назвами («Заспіви», «На селі», «Щоденні турботи», «У недузі», «Зернятка») репрезентує своєрідну сюжетну канву збірки — зав'язку, кульмінацію й розв'язку поетичного переживання. Це хвилини життя поета, коли творилися пісні — поезія. Розділами збірки окреслена мовби каркасна основа значущих віх життя людини. Про один із циклів збірки Леся Українка у листі до Б. Грінченка від 25 лютого 1903 року писала: «Найбільше припав мені до серця той розділ з Вашої книги, що зветься “На селі”, може, се тому, що я люблю таку чисту, прозору епіку, якої сама зроду не вмiла вдати і яку так чудово вдали Ви, а, може, ще й тому що в сих малих і простих образах став, як живий, мені, вічний мандрівниці, той рідний край, що я так зрідка і не надовго бачу останніми роками. Коли Вам не траплялось ніколи жити довго де-небудь в далекому краю, та ще й не так по волі, як поневолі, то, може, Ви й не збагнете, яке то гірке і вкупі солодке те почуття, що збудили в мені Ваші вірші. Я дякую за нього Вам і Вашій музи, але все ж таки Ви, може, щасливіші від мене тим, що будите такі почуття, але самі не дізнаєте, — нехай же і завжди так буде!» (Українка Леся, 1979, т. 12, с. 92).

Леся Українка не лише підкреслила глибину національної сутності поезії Б. Грінченка, а й означила риси індивідуальної творчої манери поета. Навіть у ліриці, з її визначальними принципами самовираження, акцентації на порухах душі Грінченко давав широке майже епічне осмислення дійсності. За світовідчуттям, образним відтворенням дійсності, тобто за природою таланту, митець загалом не був ліриком. Однак поезія як вияв внутрішнього світу її автора, його істинний, неповторний голос не була безособистісною і як одкровення душі давала імпульси ліричному переживанню.

У розділі «Під хмарним небом» художньо відтворено життя ліричного героя у праці на благо *іншого*, суспільній, громадській діяльності. «Хвилини» — це сповідь душі ліричного героя, домінанта особистісного. У підсумковій книзі Б. Грінченка «Писання. Т. 1» ліричний герой його поезії постає з панорамно широким і водночас глибоким, цілісним світом свого Я. З одного боку, він невтомний, соціально заангажований «робітник без одпочину» (І. Франко) і тоді категорії *праця, боротьба, обов'язок, повинність* домінують і є даниною потребам, запитам, завданням епохи. Живив цю поезію Б. Грінченка вогонь високої жертвовності митця,

коли своє, особистісне підпорядковувалося ідеям суспільності, загального (християнського) добра, любові до людини.

З іншого боку — він як митець був розкритий до краси, ідеалу, творчості, природи (Лесине — in Blaue, Грінченків вірш «В блакиті»), і цим долучається до чистого, незаангажованого, так би мовити, модерного письма. Оце внутрішнє протистояння, боротьба обов'язку з «піснями серця», про що говорить поет у передмові до тому «Писання», зафіксоване у багатьох поезіях Грінченка.

Так, у віршах 900-х років ХХ століття традиційно одноплосинне звучання громадянської теми поступається місцем його двоплановому розкриттю. Поетичні роздуми стають глибоко сповідальними («Я не скажу, щоб розумом я жив...», «Ні, не кажіть прихильних слів...», «У житті на бенкетах бучних...»), де осмислюється і сама проблема — правомірність неподільного верховенства громадянських почувань. Громадянський обов'язок осмислюється не в плані заперечення його ліричним героєм («Повинність я над все ушанував. Віддав себе я праці без вагань»), а в контексті елегійного суму й ревного жалю за нерозквітлим особистим чуттям і невиспіваною піснею душі:

*Я не скажу, щоб розумом я жив,
Я не скажу, щоб серце в мене спало,
Але його я тяжко пригнітив,
Але йому так волі дав я мало.*

*Повинність я над все ушанував,
Віддав себе я праці без вагань;
Я йшов туди, де розум посилав,
Згнітивши всі до щастя поривання.*

*А щастя так хотілося мені,
І сонечка, й блакиті весняної!..
Та серед хмар мої минули дні,
Серед грози, з неволею у бої.*

*Почесний бій для обої мети!
Вчинив гаразд, хто сміло став до його!..
Чого ж болиш, о, серце, знову ти?
Що хочеш ти?.. Ні, не бажай нічого!..*

(Грінченко, 1903, с. 378).

Цю художньо висловлену тезу Грінченко пізніше, аналізуючи збірку П. Куліша «Досвітки», підтвердить теоретично, зазначивши, що «безперечна перевага розуму над натхненням» є суттєвою вадою поетичного переживання (Грінченко, 1907, с. 161).

Висловлений поетом жаль, що пригнічується «життя серця» (характерна риса всієї української поезії другої половини ХІХ століття), говорить про бажання письменника вийти на ширші пое-

тичні горизонти, за межі громадянських почувань. У віршах 1900-х років для ліричного героя заповітними й найбажанішими є пісні, народжені порухами серця («Давно не стрівався я з тобою...»):

*Давно не співав я
Тих співів, що з серця мого
Течуть, немов краплі червоної крові,
Життя мого, крові моєї...*

(Грінченко, 1903, с. 277).

Пізніше, цю думку повторить і Олександр Олесь:

*Кожний ніжний рух сердечний
В пісню срібну переллю...
Полять пісні крилаті.
Краплі крові полетять.*

(Олесь Олександр, 1990, т. 1, с. 132).

Ліричному героєві Грінченка поезія серця заступає прозу, клопоти життя, її привабливість для нього в гармонії протилежностей, єдності емоційних контрастів (вірш «В піснях моїх горе...»):

*В піснях моїх горе
І радість у них, —
Усе поспліталось
У звуках дзвінких.*

*В житті люті муки
Із щастям сплелась, —
Того такі співи
У мене лились:*

*Политі сльозами
Повиті у сміх, —
Се відгуки щастя
І смутків тяжких.*

(Грінченко, 1903, с. 281).

Олександр Олесь у збірці «З журбою радість обнялась» (1907) розгорне далі Грінченкову тезу гармонії протилежностей до концептуального бачення дійсності, світоглядної настанови на емоційну антитетику:

*З журбою радість обнялась...
В сльозах, як в жемчугах, мій сміх,
І з дивним ранком ніч злилась,
І як мені розняти їх?!
В обіймах з радістю журба.
Одна летить, друга спиня...
І йде між ними боротьба,
І дужчий хто — не знаю я...*

(Олесь Олександр, 1990, т. 1, с. 52).

Поезія Грінченка кінця століття набула нових якостей, відкрила свої нові грані. Вона стає набагато глибшою, філософічнішою. Певна настроєва фрагментарність, калейдоскопічність вражень поступається місцем мислительній панорамності, чуттєвій заглибленості, ліричній сповідальності поетичного переживання. Виразно вимальову-

ється вольова героїчна індивідуальність, яка сповідує неоромантичний світогляд. Як зазначають дослідники, «у поезіях “Ні, не плач ти, ридання спиняй...”, “Не тоді нам до бою ставать...”, “Вітер виє, плеще хвиля...”, “Не лякайся, що й досі хмари...” негачія пасивності, маніфестування онтологічної концепції життя як боротьби, духовних цінностей гуманістичного волюнтаризму набувають ідейно-естетичної самостійності як вияв становлення неоромантичного світогляду. На актуальність неоромантичних ідей для художнього світогляду поета вказує також інтерпретація мотиву духовного провідництва, здатності сильної особистості підносити оточення до свого рівня, “вести за собою”» (Камінчук, 2008, с. 193). Історія життя ліричного героя стає внутрішнім сюжетом збірки поета «Хвилини», зокрема й книжки «Писання. Т. 1» в цілому. Та якщо в перших збірках спостерігаємо досить прямолінійне, одномірне твердження цього жертвовного шляху особистості, то на рубежі століть така позиція відходить у минуле. І далі сповідуючи тезу про те, що життя «на подвиги доля дає, на працю для блага людини» (вірш «Загадка»), ліричний герой бачить дійсність в іншому світлі, він починає усвідомлювати, що повнота життя такою лозунговою прямолінійністю не вичерпується, що в житті обов’язкова багатогранність проявів почуття й краси:

*Два голоси дужі, — обидва мою
Приваблюють змучену душу,
В обох я щось рідне собі пізнаю, —
Якого ж я слухати мушу?
За подвигом дійсність я мушу забути,
Чи — тяжко-солодкої впишишь отрути*

(Грінченко, 1903, с. 387), —

болісно роздумує ліричний герой.

Душевний світ особистості сповнений драматизму, оскільки ліричний герой перебуває у стані вагання, сумнівів, що завжди супроводжують вибір. На переконання літературознавиці М. Ласло-Куцюк, таким є рішення людини, яка бере на себе відповідальність за свої вчинки, а не лише підкоряється Божій волі (Ласло-Куцюк, 1983, с. 288). Мотив певної роздвоєності, жалю, що «вогню молодого життя не розвіяв у безумі втіх», присутній і в інших творах поета («У житті на бенкетах бучних...», «Найпишніший, запашніший цвіт життя мого одцвів...» тощо). Утверджуючи думку про правомірність конфлікту й рівнодійність тенденцій, Грінченко-поет фактично стає на позиції, близькі до художньої свідомості ХХ століття, яка заперечила концепцію прямолінійного розвитку, обстоювану добою Просвітництва.

А. Погрібний у статті «Не цілком ювілейне з нагоди 135-річчя Бориса Грінченка», маючи за мету застерегти від одноплосинного, одно-

вимірного потрактування творчості Б. Грінченка та інших письменників-класиків української літератури (І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської), не дарма покликається на поезію Б. Грінченка. Вона не була слабшою ланкою його творчості, а художнім, мистецьким осягненням світу у всій його багатовимірності й багатоаспектності. Грінченко-поет не лише «народний демократ і просвітянець» (Зілинський, 1978, с. 25) і його «слово у вірші» не безособистісне.

Відомо, що ліричний герой «слова у вірші» — це центральний, консолідуючий увесь поетичний доробок персонаж. Він озвучує осяння, позицію, погляди, переконання автора, є його речником. Звісно, повністю позиція ліричного героя і позиція автора-письменника не ідентичні, оскільки у творі письменник репрезентує не лише себе, а й свій час, досвід поколінь, нації, людства. Проте ліричний герой поезії Грінченка багато в чому — то він сам. Це поет підтвердив у передмові до видання творів «Писання. Т. 1»:

«В цьому томі передрукуюю добре скорочену, давнішу свою книгу “Під хмарним небом”, а до неї додаю другу збірку з старіших та нових віршів. Певна річ, будуть читачі, що не впадають тієї або цієї пієси, а як хто, то, може, й усіх. Мені й самому не все однаково до любові з того, що попереду писалося.

Та кожна річ має в собі частинку мого я, кожна пісня — то мій давній приятель, і я не хочу забути старого приятеля, хоч, може, й не такий уже він мені любий тепер, як попереду. Я ніколи не належаю до тих поетів, що увесь свій час можуть отдавати пісні. На поезію завжди я мав тільки короткі хвилини, вільні від праці — часом любові, дорогої, здебільшого — нудної, наймитської. Моя пісня — то мій робітницький одпочинок і моя робітницька молитва-надія. Коли се не додає їй більшої літературної вартості, то все ж, може, робить її цікавою тому, хто, як я, пережив останні два де-

сятки років з їх сльозами й надіями і силкувався знаходити іскру світу там, де, здавалося, була сама темрява» (Грінченко, 1903, с. V–VI).

Борис Грінченко не дарма називає свою поетичну творчість піснею. За жанровими ознаками ліричного твору пісня здатна передавати найглибші, найтонші, найпотаємніші переживання людини, нюанси її настрою, емоційного стану. Пісня — мова серця, душі людини, символ її духовності. В. Кузьменко в укладеному «Словнику літературознавчих термінів», характеризуючи пісню, наводить цікаву символічним образним рядом думку поета Дмитра Павличка: «Якщо для світу українська пісня є дивиною мистецтва, то для нас вона не тільки естетична категорія, а й хліб і пам'ять, джерело життя, основа національної свідомості». У поезії-пісні Грінченко постає, розкривається повно згідно з приналежністю його до ряду Творців.

Поезія Бориса Грінченка, представлена у художніх напрямках від просвітницького романтизму до тенденцій символізму (О. Камінчук), розкриває першого професійного українського письменника (С. Єфремов) у незмірному багатстві, повноті його багатогранного духовного світу «робітника без одпочину» (І. Франко) на ниві утвердження України як нації.

Як поет Борис Грінченко мав послідовників далеко за межами свого часу. Про це свідчить антитетичність емоційного світу й символістичність образу ранку в Олександра Олеся, духовна цілісність і концепція особистості у творах Миколи Вороного, розгортання пейзажної символіки в Миколи Чернявського, трактування образу Музи (Творчості) у творах Лесі Українки.

І на сьогодні, у час 160-річчя від дня народження письменника, його поезія є не лише вагомим, незаперечним фактом історії культури українського народу, а й дієвим чинником сьогодення (Грінченко, 2015) поруч з поезією Т. Шевченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вірченко Т., Козлов Р. Непокірний. Грані долі Бориса Грінченка. Київ: КУБГ, 2023. 372 с.
2. Вороний М. Поезії. Харків: Рух, 1929. 494 с.
3. Грінченко Б. «Воля живе боротьбою!..» Київ: Український письменник, 2015. 110 с.
4. Грінченко Б. Перед широким світом. Книга на селі. Київ, 1907. 320 с.
5. Грінченко Б. Писання. Том перший. Київ, 1903. 500 с.
6. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
7. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні. *Життя і революція*. 1925. № 10. С. 70–76.
8. Жулинський М. Заявити про себе культурою. Київ: Генеза, 2001. 646 с.
9. Зілинський О. Трудні шляхи зростання. *Антологія української лірики*. Ч. 1. Торонто: Мозаїка, 1978. С. 15–37.
10. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 686 с.

11. Камінчук О. Поезія. *Історія української літератури у 12 т.* Т. 7. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 2020. С. 162–243.
12. Камінчук О. Творчість Бориса Грінченка і становлення неоромантизму в українській поезії кінця XIX — початку XX ст. *Творча спадщина Бориса Грінченка і українська національна ідея.* Луганськ, 2008. С. 192–198.
13. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця XIX — початку XX ст. Київ: Педагогічна преса, 2009. 350 с.
14. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 396 с.
15. Олесь Олександр. Твори. Т. 1. Київ: Дніпро, 1990. 959 с.
16. Грінченко Б. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1965. 469 с.
17. Погрібний А. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX — початку XX ст. Питання ідейно-естетичної еволюції. Київ: Либідь, 1990. 230 с.
18. Погрібний А. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1988. 268 с.
19. Погрібний А. Не цілком ювілейне з нагоди 135-річчя Бориса Грінченка. *Слово і Час.* 1998. № 12. С. 9–13.
20. Смілянський Л. Борис Грінченко. Критико-біографічний нарис. Харків: Держвидав України, 1930. 103 с.
21. Українка Леся. Зібрання творів. Т. 12. Київ: Наукова думка, 1979. 694 с.
22. Черняховская-Старицкая Л. [Рецензія на:] Б. Грінченко. Писання. Т. 1. *Кіевская Старина.* 1905.
23. Яременко В. Нива його духовності. *Борис Грінченко. Зернятка.* Київ: Веселка, 1989. С. 5–20.

REFERENCES

1. Virchenko, T., & Kozlov, R. (2023). *Nepokirnyi. Hrani doli Borysa Grinchenka* [The Recalcitrant. Edges of Boris Grinchenko's Fate]. Kyiv: KUBG [in Ukrainian].
2. Voronyi, M. (1929). *Poezii* [Poetry]. Kharkiv: Rukh [in Ukrainian].
3. Grinchenko, B. (2015). «*Volia zhyve borotboiu!*...» [“The will lives by struggle!...”]. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk [in Ukrainian].
4. Grinchenko, B. (1903). *Pered shyrokym svitom. Knyha na seli* [In Front of the Wide World. A Book in the Village]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Grinchenko, B. (1903). *Pysannia* [The Writing]. Vol. 1, Kyiv [in Ukrainian].
6. Dziuba, I. (2008). *Taras Shevchenko: Zhyttia i tvorchist* [Taras Shevchenko. The Life and Literary Work]. Kyiv: PH “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
7. Doroshkevych, O. (1925). Do istorii modernizmu na Ukraini [On History of Modernism in Ukraine]. *Zhyttia i revoliutsiia*, 10, 70–76 [in Ukrainian].
8. Zhulynskyi, M. (2001). *Zaiavyty pro sebe kulturoiu* [To Declare Yourself with Culture]. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
9. Zilynskyi, O. (1978). Trudni shliakhy zrostannia. *Antolohiia ukrainskoi liryky* [Difficult Ways of Growth. The Anthology of Ukrainian Lyrics]. P. 1, Toronto: Mozaika [in Ukrainian].
10. Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [The History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Femina [in Ukrainian].
11. Kaminchuk, O. (2020). Poeziia [The Poetry]. In *Istoriia ukrainskoi literatury*, Vol. 7, p. 1 (pp. 162–243), Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Kaminchuk, O. (2008). Tvorchist Borysa Grinchenka i stanovlennia neoromantyzmu v ukrainskii poezii kintsia XIX — pochatku XX st. [The Creativity by Borys Grinchenko and Development of Neo-Romanticism in Ukrainian Poetry of the late 19th and early 20th centuries]. In *Tvorcha spadshchyna Borysa Grinchenka i ukrainska natsionalna ideia* (pp. 192–198). Luhansk [in Ukrainian].
13. Kaminchuk, O. (2009). Khudozhnii dyskurs ukrainskoi poezii kintsia XIX — pochatku XX st. [Artistic Discourse of Ukrainian Poetry of the late 19th and early 20th centuries]. Kyiv: Pedahohichna presa [in Ukrainian].
14. Laslo-Kutsiuk, M. (1983). *Zasady poetyky* [Principles of the Poetics]. Bukharest: Kryterion [in Ukrainian].
15. Oles, Oleksandr. (1990). *Tvory*. Vol. 1, Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
16. Grinchenko, B. (1965). *Poezii* [Poetry]. Kyiv: Rad. pysmennyk [in Ukrainian].
17. Pohribnyi, A. (1990). *Borys Grinchenko v literaturnomu rusi kintsia XIX — pochatku XX st. Pytannia ideino-estetychnoi evoliutsii* [Borys Grinchenko in the Literary Movement of the late 19th and early 20th centuries. The issue of ideological and aesthetic evolution]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

18. Pohribnyi, A. (1988). *Borys Grinchenko: Narys zhyttia i tvorchosti* [Borys Grinchenko: An Essay on Life and Creativity]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
19. Pohribnyi, A. (1998). Ne tsilkom yuvileine z nahody 135-richchia Borysa Grinchenka [Not Quite Jubilee on the Occasion of the 135th anniversary of Borys Grinchenko]. *Slovo i chas*, 12, 9–13 [in Ukrainian].
20. Smilianskyi, L. (1930). *Borys Grinchenko: Krytyko-biohrafichnyi narys* [Borys Grinchenko: The critical and biographical essay]. Kharkiv: Derzhvydav Ukrainy [in Ukrainian].
21. Ukrainka, Lesia. (1979). *Zibrannia tvoriv*. Vol. 12. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
22. Cherniakhovskaia-Starytskaia, L. (1905). B. Grinchenko. Pysannia. T. 1. [B. Grinchenko. Writing. Vol. 1]. *Kievskaya Starina*, 1 [in Ukrainian].
23. Yaremenko, V. (1989). Nyva yoho dukhovnosti [The Field of His Spirituality]. In *Borys Grinchenko. Zerniatka* (pp. 5–20), Kyiv: Veselka [in Ukrainian].

Nadiia Levchyk,

Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine

<https://orcid.org/0009-0005-3730-1418>

e-mail: lnv2233004@ukr.net

BORYS GRINCHENKO: POET, LYRICAL SUBJECT, AND EPOCH

The focus of the paper is on the complicated process of including Borys Grinchenko's poetic heritage in the cultural history of the Ukrainian people as a nation. Attention is drawn to the erroneous statements in the studies of the 1930s to 1950s and the restoration of a fair assessment later. The paper traces the evolution of Borys Grinchenko's poetry based on the analysis of particular details in his works and materials of discussion on the recognition of the literary value of his "poetic word". The texts of his works are analysed as the case study the 1903 lifetime edition "Writings. Volume 1", which was wrongly underestimated at the time.

The innovative tendencies of his poetic thinking can be traced from the beginning of his literary activity to the last years of his life. Attention is drawn to the genres, themes, figurative language, and stylistic features of Grinchenko's poetry in their evolutionary development (the 1880s through the 1900s). Particularly noteworthy is the rhythmic and melodic structure of the author's poetry and its gradual changes. His works may be associated with such stylistic systems of Ukrainian poetry as Enlightenment romanticism, neo-romanticism, and symbolism. The edition of Borys Grinchenko's poetry "Writings. Volume 1", highly appreciated by Lesia Ukrainka at the time, may serve a code for understanding the peculiarities of his creative style as a poet. In addition to the epic mastery that distinguished the writer, his poetry demonstrated the expressive lyricism of the "poetic word". One of the peculiarities of Grinchenko's poetic pieces was cyclization, especially evident in the collection "Minutes", which was included in the mentioned edition. In the author's lyrical and confessional preface, he clearly outlines the image of the lyrical hero of his works. The lyrical character and his individual existence are extremely important for Grinchenko as the poet. The final part of the paper formulates the fundamental values of Borys Grinchenko's life credo. His poetry has been and continues to be a significant and valuable cultural phenomenon, contributing effectively to the establishment of Ukraine as a nation.

Keywords: poetry, lyrical subject, image, style, genre, rhythm and melody, epoch, discussion, modernism, aesthetics, Enlightenment romanticism, neo-romanticism, symbolism, Borys Grinchenko.

Стаття надійшла до редакції 31.01.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Ілля Мокряков,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0004-6333-6780>

e-mail: i.mokriakov.asp@kubg.edu.ua

ІРОНІЯ ТА ІДИЛІЯ: СТИЛЬОВА ЄДНІСТЬ ДВОХ СВІТІВ У ПОВІСТІ С. АНДРУХОВИЧ «ЛІТО МІЛЕНИ»

Важливою рисою української літератури, особливо в часи після розпаду радянського союзу, стали пошуки себе, усвідомлення та рефлексія свого постколоніального травматичного досвіду, пошук способів його усвідомити й пережити. Покоління молодих авторів вибудовує нову, нерадянську ідентичність, і вивчення цього процесу зумовлює актуальність дослідження. Предметом розвідки є перша, дебютна повість Софії Андрухович «Літо Мілени», видана 2002 року. Тогочасна критика сприйняла цей текст позитивно, але з великою обережністю, тому для нас важливо розглянути «Літо Мілени», по-перше, як «відправну точку» стилю Софії Андрухович, по-друге, ввести повість у контекст українського постмодернізму та покоління молодих авторів-постмодерністів, яке було сформоване у 2000–2010-х роках, і, по-третє — дослідити її як стильові та постколоніальні пошуки молодої української письменниці, проаналізувати кризь призму віднайдення нової, нерадянської ідентичності. Головним завданням статті є поглянути на постколоніальність як стильову домінуючу повісті. Методологію становлять складають методи постколоніальної критики (Тамара Гундорова, Марко Павлишин, Едвард Саїд) та семіотичний підхід до стилю (Умберто Еко), що допомагає широко розкрити такі важливі складові, як гра з текстом, гра з жанром ідилії, іронія, описати прийоми авторки. Це дослідження звертає увагу на ранні творчі здобутки як такі, адже повісті Софії Андрухович не вивчені всебічно та глибоко; виокремлює та показує постколоніальність як стильову домінуючу, описує роль гіперболізації у формуванні художніх світів твору, створенні ефекту нереалістичності. Також, безумовно, дослідження та аналіз ранньої творчості нині вже відомої і «зрілої» української письменниці, відкриває широкі перспективи для подальшого вивчення: це стосується як безпосередньо перших повістей та оповідань Софії Андрухович, які можна буде аналізувати в цьому напрямі, так і її сучасних творів, бо відкривається можливість ширше та глибше зрозуміти, оцінити її сучасну творчість.

Ключові слова: постмодернізм, гіпербола, гра, стиль, постколоніальні студії, ідилія, жанр.

Актуальність. Рання творчість Софії Андрухович — це спроби представниці покоління молодих письменників 2000–2010-х років, так званого покоління двотисячників, відійти від радянської ідентичності в досить рішучий спосіб та створити сучасну українську прозу, прожити травматичний досвід українського народу, здобутий під впливом існування в імперії. На нашу думку, постколоніальний пошук себе — це важлива частина сучасної української літератури, тому аналіз особливостей та реалізації цього пошуку у творчості письменників і зумовлює актуальність дослідження.

Рання творчість Софії Андрухович досить обережно була сприйнята критикою. Нині авторка відома насамперед як романістка: першим творам, малій прозі цієї письменниці, не приділялося достатньо уваги. До виходу повісті «Літо Мілени» (2002) постать Софії Андрухович була

невідомою в українській літературі. Цей твір є дебютним. Також можемо вважати його певною «відправною точкою» зародження авторського стилю письменниці, від якої і варто починати досліджувати її творчість. Важливо не стільки розглянути повість «Літо Мілени» як твір свого часу, як подивитись на нього саме із сучасної позиції, проаналізувати його не як повість авторки-дебютантки, а як повноцінну частину творчого доробку Софії Андрухович.

Звісно, мається на увазі не цілковите ігнорування тогочасної критики й літературознавців. Наприклад, літературознавець Сергій Яковенко у вступній статті до першого видання повісті «Літо Мілени» висловив декілька вкрай вдалих і влучних тверджень, які характеризують цей твір. Так, зокрема, саме він схарактеризував жанр повісті як «ідилія» («метаідилія», «твір про ідилію»), аргументуючи свою думку тим, що «цілко-

вито щасливими мають бути лише герої ідилій» (Яковенко С., 2002, с. 5), і додає, що, хоч це і так, проте твір «наскрізь просякнутий іронією» (Там само, с. 8). Крім того, С. Яковенко звернув увагу на екзотичність твору, порівнюючи його з екзотикою Хорхе Луїса Борхеса, яку ми й трактуємо як пошук нової, нерадянської ідентичності.

Проте також натрапляємо й на спроби дослідника порівняти твір Софії Андрухович з творчістю її батька, відомого письменника з покоління авторів 90-х років ХХ століття — Юрія Андруховича. Хоча насправді підстав для цього, окрім того, що вони обоє з однієї родини, власне, і немає. На нашу думку, Софію Андрухович вже з перших творів варто розглядати як авторку самотності і на свого батька (і за сумісництвом — письменника старшого покоління) зовсім не схожу, інакшу. Так, «спокуса» пошукати щось спільне в батька й доньки дійсно велика. Проте цей шлях, по-перше, є не зовсім продуктивним з тієї причини, що об'єктивно мало схожих рис можна віднайти, а, по-друге — він «стирає» самотність й індивідуальність Софії Андрухович.

Своєю чергою, Євген Баран, який висловився про «Літо Мілени» через рік, у своїй статті «Світ Софії» дискутує з твердженнями С. Яковенка й Юрія Іздрика, а також порівнює повість з наступним твором Софії Андрухович «Старі люди». Дослідник зазначає: «Не думаю також, що світ wypowiedаний Софією Андрухович у «Літі Мілени» є інфантильним, лубковим, прикрашеним світом [...] Неймовірні історії, які трапляються з Міленою і які розказує Марта, є власне отим бажанням «продовжити і розширити» життєвий простір, позбавляючись самотності» (Баран Є.М., 2004, с. 148). Таким чином він наполягає саме на іронічності, метаідилічності твору Софії Андрухович і підводить нас до важливої думки про «справжність» людей у художньому світі авторки, що «вони там давно є. Справжні люди» (Баран Є.М., 2004, с. 149). Думку, а точніше сподівання на те, що «у світі Софії з'являться справжні люди», висловлював Юрій Іздрик.

Також Є. Баран оперує поняттям «упередження до Юрія Андруховича», маючи на увазі, звісно, своє особисте ставлення. Це, на нашу думку, може становити проблему при вивченні творчості Софії Андрухович. Проте маємо пам'ятати, аналізуючи твори авторки, що це не завадило, своєю чергою, Є. Барану оцінити доробок молодої письменниці й так само не має заважати іншим критикам і дослідникам, які вивчатимуть її творчість. Особливо не варто піддаватись цій «спокусі» — порівнювати Юрія та Софію Андруховичів — під час сучасних досліджень ранньої творчості авторки. Вважаємо,

нинішнім дослідникам слід більше розглядати та інтерпретувати ранню Софію Андрухович незалежно від творів її батька та родинних зв'язків, адже це не має суттєвого значення для розуміння творів письменниці.

Мета статті — проаналізувати зародження стилю авторки та її творчий метод, розглянути постколоніальні пошуки як стильову домінанту творчості ранньої Софії Андрухович.

Методологія. Для аналізу твору «Літо Мілени» застосована методологія герменевтики, постколоніальної критики: зокрема, підхід Тамари Гундорової, висвітлений у її праці «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми», та ідеї інших видатних дослідників, як от Едварда Саїда, Віри Агеевої, Марка Павлишина й ін.; семіотики Умберто Еко. Ця повість є і зародженням стилю авторки. У ній маємо змогу дослідити й проаналізувати оформлення таких індивідуальних творчих рис, як гра з текстом, іронія тощо, а також спробу письменниці віднайти своє місце в сучасній українській літературі, що дає змогу не тільки вивчити стильові особливості її твору, а й розглянути його крізь призму постколоніальних студій. Насамперед поштовхом до такого підходу є те, що українська література — це література країни, яка зазнала травматичного досвіду довгострокового існування під трьома імперіями: Російською, Австро-Угорською і до 1991 року — радянським союзом. Фактично кожного разу відбувалось переосмислення одного травматичного досвіду під впливом іншого, ще більш травматичного. Ми виокремимо в тексті індивідуальні авторські пошуки «нерадянської ідентичності»: це тією чи іншою мірою притаманне кожному поколінню українських письменників і кожне з них по-своєму осмислює його. І, звісно, у рамках здійсненої розвідки нам цікаво дослідити, як переживає його представниця генерації молодих українських авторів, які творять літературу в епоху глобалізації та домінації масовості в культурі. Як зазначають польські дослідники Агнешка Матусяк та Матеуш Светліцкі, «внаслідок цього традиційні авторитети занепадають, адже мудрішим поколінням виявляється молоде, від якого старші повинні черпати науку про те, як жити і функціонувати у суспільстві» (Матусяк А., Светліцкі М. 2014, с. 137).

Це не означає знецінення досвіду старшого покоління загалом, він настільки ж важливий, як і досвід молодих, але ця думка вкрай важлива саме для нашого дослідження. Адже тогочасна критика має схильність розглядати та порівнювати Софію Андрухович з її батьком, беручи Ю. Андруховича саме за той «традиційний авторитет», вважаючи його більш досвідченим, виходячи

виключно зі стереотипів про покоління. Стосунки між поколіннями теж перебувають у фокусі постколоніальних студій, але нашою метою є не стільки їх дослідження, намагання зруйнувати, як спроба аналізу у відриві від них, спроба зробити аналіз, в якому в фокусі — самобутність стилю Софії Андрухович. Щодо цього ми поділяємо думку польського дослідника Пйотра Штомпки про те, що «в нинішньому суспільстві, де зміни умов життя відбуваються надзвичайно швидко, покоління дітей народжується вже в оточені цілком іншої культури, ніж та, носієм якої є покоління батьків» (Sztompka P. 2003, с. 177).

Зокрема, таку самобутність стилю Софії Андрухович у повісті «Літо Мілени» формує постколоніальність: саме вона є стильовою доміантою у творі. Під останньою ми, слідом за Р. Якобсоном, розуміємо «фокусуючий компонент твору мистецтва [який] скеровує інші компоненти, визначає і трансформує їх. [...] Домінанта визначає специфіку твору» (Jakobson R. 1987, с. 41). Головну причину, чому стиль письменниці продиктований саме постколоніальністю, ми вбачаємо в бажанні вибудувати нову, нерадянську ідентичність. Як молода авторка незалежної України, представниця нової генерації, Софія Андрухович, як, власне, й інші молоді автори сучасності, мала набагато більше можливостей і свобод, ніж, наприклад, письменники старшого покоління.

Безумовно, притаманний старшому поколінню підхід до вибудовування ідентичності через рефлексію і роботу з колоніальною травмою можна назвати спробою не втратити себе; він абсолютно нічим не гірший, просто інший. У той час, говорячи про досвід молодих письменників, які будують нерадянську ідентичність, йдеться про інший спосіб: через пошук нової естетики, відмінної від радянської/російської. Зауважимо, що цей розподіл підходів між старшими та молодшими поколіннями авторів є досить умовним і не може слугувати критерієм для чіткої диференціації різних генерацій українських митців.

Під пошуком нової ідентичності та/або естетики, звісно, не мається на увазі «сліпа відмова» від минулого, його ігнорування, скоріше йдеться про його менш виражену присутність. У сучасній літературі ми можемо бачити чимало таких прикладів: це й ті ж «Мексиканські хроніки» Макса Кідрука, і поетична збірка Ганни Яновської «Золотий носоріг», і навіть більш пізній роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія».

Але ці приклади є далеко не першими спробами таких пошуків. У радянські часи дійсно було складно писати в якійсь «чужій» естетиці. І тому на думку спадають лише, приміром, пе-

реклади поезій авторів з країн Африки, зокрема антологія «Поезія Африки» під редакцією М. Литвинця, упорядник В. Ткаченко. У 1990-х роках письменники робили набагато сміливіші кроки в бік «екзотики», яку вже складно було назвати словом «чуже», наприклад збірка Ю. Андруховича «Екзотичні птахи та рослини». І з погляду сучасності екзотичність повісті «Літо Мілени» є дуже впевненим і сміливим кроком для української літератури.

Постколоніальність може проявлятися на різних рівнях художнього твору, у тому числі й у стилі. Для нашого дослідження цікавим є саме останній. Тут постколоніальність проявляється через уведення того, що ми зазначали вище як екзотика. Метою є не просто здивувати й шокувати читача таким чином, а репрезентувати певну культуру. У цьому контексті, очевидно, йдеться про культури, пригнічені імперіями, культури тих країн, які раніше були колоніями, але здобули незалежність. Реалізація цього принципу в повісті «Літо Мілени» відбувається в дуже цікавий спосіб. У тексті формуються два «світи»: рідний світ Мілени, який можемо позначити як «батьківщина», та екзотичний — світ Африки. Але це якщо дивитися на ці «світи» очима героїні твору. Якщо ж розглядати їх з точки зору читача — то ця межа між «чуже»/«своє», «екзотичне»/«рідне» буде стерта, адже й «світ Мілени», і «світ Африки» зображені авторкою дуже нереалістично і через цю нереалістичність насправді вони зливаються в одне ціле.

Наголошуємо саме на слові *нереалістичність* зображуваного: описи в творі не є фантастичними, адже авторка не намагається змусити читачів повірити в щось неможливе, неіснуюче, паранормальне чи щось подібне. Навпаки, світ повісті створений із цілком звичних і зрозумілих речей, але зображених нереалістично. Ця нереалістичність досягається шляхом гіперболізації. Наприклад, авторка не просто описує букет маргариток, перед нами виникає образ «п'ятнадцяти тисяч маргариток» (Андрухович С.Ю., 2002, с. 12). Далі згадується загадкове «кубло щенюків» (Там само, с. 26), яке налічує невідому кількість голів (сто сорок дев'ять, як буде з'ясовано). Причому живуть вони надзвичайно довго як для собак, але залишаються цуциками. Нічого фантастичного тут немає: ані щенюки, ані маргаритки не є чимось неможливим, проте «неможливою» є кількісна характеристика, яку надає авторка. У «світі Африки» теж натрапляємо на гіперболізований образ — образ «крокодила фантастичних розмірів» (Там само, с. 70), який начебто намагається з'їсти Мілену. Проте він виявляється людиною, перевдягнутою у крокодила, «дотепником, який

лякає людей на цій стежині, і хто не знає — падає замертво» (Андрухович С.Ю., 2002, с. 71). У цього образу мало спільного з реаліями африканських країн, проте він споріднює два світи у творі, адже є настільки ж нереалістичний, як і сто сорок дев'ять щенюків чи п'ятнадцять тисяч маргариток; відрізняється лише певним колоритом — крокодил асоціюється з країнами Африки. «Страшний лисий шаман знепритомнів від її [Цецилії] радісних вересків і пролежав, не приходячи до тями, протягом кількох днів» (Там само, с. 75) — теж є прикладом гіперболи: гіперболізуються реакції людей у «світі Африки». І це не дуже відрізняє останніх від людей рідного світу Мілени, реакції яких гіперболізовані так само. «Світ Африки» навіть має свої історії, які теж споріднюють його з рідним світом Мілени: вони такі ж до абсурду гіперболізовані. Йдеться про історію мисливця Оби, який «майже повністю спаралізований і сліпий висловив бажання влаштувати собі останнє полювання» (Там само, с. 78). За два тижні його знайшли «нерухомого на тому ж самому місці», і через те, що він був спаралізований, чоловіка довелося нести на ношах. Проте Оба впіймав небаченої краси птаха й мертвою хваткою тримав його. «Скоцюрблені пальці» мисливця члени племені намагалися розімкнути ще *два тижні* — очевидна гіперболізація можливостей людського тіла. Та раптом старий Оба виявився живим (після чотирьох тижнів без води та їжі) і став на ноги, аби відрубати собі руку й вмерти.

Співіснування двох світів у повісті можна схарактеризувати як «ідилічне»: зрозуміло, що така легка взаємодія двох настільки різних культур можлива хіба що в ідиліях. Але, повертаючись до твердження С. Яковенка, твір «Літо Мілени» скоріше «метаідилія», іронічна гра з жанром ідилії. У повісті, за словами дослідника, «іронія і гротеск борються з ідилією як жанром, але не з ідилією в собі» (Яковенко С., 2002, с. 8). Тобто, перефразовуючи критика, можемо зазначити, що Софія Андрухович змогла досягти певної гармонії між ідилією та іронією. І справді: іронія авторки не «зла», вона не знущається над образами, персонажами чи кліше. Певно, свого піку

іронія досягає у словах Мілени під час перебування останньої в Африці: «Треба вміти чимось жертвувати заради мрії, це ж тобі не книжечка з кольоровими картинками про любов і щастя!» (Андрухович С. Ю. 2002, с. 70), хоча читач добре усвідомлює, що Мілена буквально і є героїнею такої «книжечки», це і є та сама боротьба з ідилією як жанром, але не ідилією в собі.

Також читач розуміє, що дитина, народжена через декілька років після смерті батька, — це теж іронія, бо цілком зрозуміло, що це неможливо; читач усвідомлює, що фраза «[цуцики] навіть почали рости» іронічна, адже жодна жива істота не контролює процес свого фізичного дорослішання. Проте ці й подібні моменти подані в тексті й сприймаються персонажами так, наче це абсолютно закономірно й у цьому немає абсурду та гротеску. Для їхнього ідеального світу — це абсолютна норма, тож і ставляться герої до цього як до абсолютної норми. У світі, який створила Софія Андрухович, відсутні логічні та раціональні персонажі, які б могли вказати на відсутність у чомусь логіки. Єдиним, хто здатний помітити й зауважити це, лишається читач.

Висновки. Гіперболізовані образи, за допомогою яких Софія Андрухович утворила цілісний світ у повісті «Літо Мілени», і залишаються в цій повісті: цей світ дуже особливий і потребував для свого існування саме таких специфічних прийомів. У ході дослідження було з'ясовано, що основна мета застосування останніх — створення ефекту нереалістичності аби, по-перше, уподібнити твір до ідилії, а по-друге — узгодити два абсолютно різних світи, що, очевидно, можливо лише в ідилічному світі. У цьому кроці, як ми з'ясували, була нагальна потреба: адже таким чином втілились спроби молодої авторки віднайти щось нове, нову естетику, нову ідентичність, відмінну від радянської.

Так, безумовно, стиль письменниці в майбутньому еволюціонує до чогось іншого, геть не схожого на «Літо Мілени», проте такі засоби, як іронія та гра з жанром, на відміну від гіперболізації, збережуться у творчості Софії Андрухович і в її пізніших творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович С. Літо Мілени. Київ: Смолоскип, 2002. 104 с.
2. Баран Є. Світ Софії. *Дзвін*. 2004. № 8. С. 148–149.
3. Матусяк А., Светліцкі М. Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях. *Теоретичні ревізії*. 2014. № 4. С. 129–145.
4. Яковенко С. Екзотичні квіти Софії Андрухович. *С. Андрухович. Літо Мілени*. Київ: Смолоскип, 2002. С. 5–8.
5. Jakobson R. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
6. Sztompka P. *Socjologia. Analiza społeczna*. Kraków: Znak, 2003.

REFERENCES

1. Andrukhovych, S. (2002). Lito Mileny [Milena's Summer]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
2. Baran, Ye. (2004). Svit Sofii [World of Sofia]. Dzvyn. 8, 148–149 [in Ukrainian].
3. Matusiak, A., & Svetlitski, M. (2014). Katehoriia pokolinnia u suchasnykh suspilno-kulturnykh doslidzhenniakh [The Category of Generation in Modern Social and Cultural Research]. Teoretychni revizii, 4, 129–145 [in Ukrainian].
4. Yakovenko, S. (2002). Ekzotychni kvity Sofii Andrukhovych [Exotic Flowers of Sofia Andrukhovych]. In: S. Andrukhovych. Lito Mileny (pp. 5–8), Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
5. Jakobson, R. (1987). Language in Literature. Cambridge: Harvard University Press [in English].
6. Sztompka, P. (2003). Socjologia. Analiza społeczna. Kraków: Znak [in Polish].

Illia Mokriakov,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0004-6333-6780>

e-mail: i.mokriakov.asp@kubg.edu.ua

AN IRONY AND AN IDYLL: STYLISTIC UNITY OF TWO WORLDS IN S. ANDRUKHOVICH'S SHORT NOVEL "MILENA'S SUMMER"

An important feature of Ukrainian literature, especially in the period after the collapse of the Soviet Union, has been the search for the Self, the awareness and reflection of one's own post-colonial traumatic experience, and the search for ways to understand and survive it. The generation of young writers of Ukraine is in the process of shaping a new non-Soviet identity, and the study of this process is of particular importance. Thus, the subject of this research is the first short novel "Milena's Summer" (2002) by Sofia Andrukhovich, a young author from the generation of the authors of the 2000s. Literary critics wrote positive, but very careful review, and now it is very important for us to revisit "Milena's Summer". Firstly, this short novel marks the beginning of Sofia Andrukhovich's literary career, offering a glimpse into her evolving style; secondly, we aim to situate it in the context of Ukrainian postmodernism and other young Ukrainian postmodern authors; finally, we seek to analyse as a stylistic and postcolonialist quest of a young Ukrainian writer, striving to find a new non-Soviet identity. The main objective of the article is to examine postcolonial postcoloniality as a stylistic element of the novel. The methodology of the article is based on the methods of postcolonial criticism (Tamara Gundorova, Marko Pavlyshyn, Edward Said) and the semiotic approach to style (Umberto Eco), which help to broadly reveal such important components as the play with the text, the play with the idyll genre, irony, and to describe the author's techniques. This study aims to draw attention to the early creative achievements of Sofia Andrukhovych, as there has not been a comprehensive and in-depth study of her novels yet. It identifies and shows postcolonialism as a stylistic dominant, describes the role of hyperbole in shaping the artistic worlds of the work, and creates the effect of unrealism. Furthermore, article's main objective is to examine postcoloniality as a stylistic element that shapes the novel. The methodology of the article draws on the methods of postcolonial criticism (Tamara Gundorova, Marko Pavlyshyn, Edward Said) and the semiotic approach to style (Umberto Eco), which help to broadly reveal such important components as the play with the text, the play with the idyll genre, irony, and to describe the author's techniques. This study aims to draw attention to the early creative achievements of Sofia Andrukhovych, as there has not yet been a comprehensive and in-depth study of her novels. It identifies and shows postcolonialism as a stylistic dominant, describes the role of hyperbole in shaping the artistic worlds of the work, and creates the effect of unrealism. Furthermore, the study and analysis of the early works of the now well-known and 'mature' Ukrainian writer offers promising avenues for further research. This applies both to Sofia Andrukhovych's first novels and short stories, which can be analysed in this way, and to her contemporary works, as it may facilitate a broader and deeper understanding and appreciation of her contemporary work.

Key words: postmodernism, hyperbolic, play, style, postcolonial studies, idyll, genre.

Стаття надійшла до редакції 18.01.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Марина Штолько,

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

<https://orcid.org/0000-0003-0277-8687>

e-mail: shtolko@ukr.net

РЕТРОСПЕКЦІЯ В ПОЕМІ «ДОРОШЕНКО» І. КАЛИНЕЦЬ

У поемі «Дорошенко» І. Калинець актуалізує як проблематику боротьби за територіальну єдність, так і розкриття проблем соціальної нерівності як одного з джерел незгоди між людьми. Статтю присвячено трактуванню історичних подій Руїни та образу Петра Дорошенка українською поетесою Іриною Калинець. Здійснено аналіз авторської інтерпретації історичної особистості з історичного та родинного поглядів. Імпліцитно історичні події XVII століття суголосні подіям сучасності.

Метою дослідження є аналіз авторських способів відображення ретроспективних елементів у поемі «Дорошенко» І. Калинець. Розглянуто структуру категорії ретроспективного, її організацію у творі. Для досягнення мети дослідження застосовано такі методи літературознавчого аналізу: біографічний, контекстуальний, історично-етнографічний. Здійснено спробу виокремити варіації змісту терміна-поняття «ретроспекція».

Вказується, що при використанні ретроспекції відбувається цілеспрямований та зважений відбір історичних епізодів. Ретроспективні епізоди отримують додаткове смислове та емоційне навантаження, презентуються художньо обробленими уявою поетеси. Ретроспекцію в поемі «Дорошенко» І. Калинець можна схарактеризувати як сугестивну, оскільки вона базується на асоціаціях, додаткових смислових та інтонаційних відтінках, натяках, неокресленості.

У статті зазначається один із етапів існування поеми. Твір було подаровано В. Стусу на день народження. У відповідь авторка отримала «зворотній зв'язок» — зауваження щодо окремого розділу.

Зауважується, що характерною рисою презентації образу гетьмана Дорошенка є відсутність портретних деталей. Натомість вагомими є емоції, дії, топоніміка, історичне тло. І. Калинець тривожить проблема зради (на побутовому та державному рівнях).

Поетесу цікавить питання соціальної нерівності. У статті наголошено на способах моделювання образу козацької старшини. Дослідниця увага також концентрується на відсутності чіткості при презентації козацтва.

Аналізується функціонування лексем на позначення поняття «донос». Здійснюється спроба розтлумачити різдвяні атрибути.

Ключові слова: ретроспекція, Дорошенко, зрада, Ірина Калинець.

Історичний шлях України складається з постійної боротьби. Україну протягом сторіч прагнули підкорити різні країни: росія, Туреччина та ін., застосовуючи при цьому зраду, підступ, одурманення, введення в оману. Часто однією з причин невтішних обставин був внутрішній розбрат. Петро Дорошенко прагнув об'єднати Лівобережну та Правобережну Україну. По сьогодні осмислення історичного минулого як пояснення подій сучасності актуальне.

Актуальність дослідження. Історичні події сучасності висувають потребу конструктивного осмислення минулого, що сприяє активізації досліджень творчого доробку письменників, які зверталися до проблемних та гострих питань в історії України. Актуальність обраної теми

зумовлена необхідністю визначити специфіку інтерпретації проблеми державотворення в поемі «Дорошенко» І. Калинець з метою освоєння конкретного художнього досвіду, висвітлення одного з епізодів історії спроб об'єднання України, що на сьогодні є особливо актуальним.

Ретроспекція — «погляд у минуле, аналіз минулих подій, вражень і т. ін.» (Словник української мови). У «Літературознавчій енциклопедії» Ю.І. Коваліва можна натрапити на такі тлумачення ретроспекції: «форма психологічного аналізу, за допомогою якої твориться художній час» (Ковалів, 2007), спосіб «аналітичного або артистичного осмислення подій сучасності під кутом зору минулого» (Ковалів, 2007). О. Салата наводить таке визначення ме-

тоту ретроспекції: «звернення до минулого, перегляд подій з метою глибокого вивчення, розуміння, а найчастіше — постановки нових акцентів» (Салата, 2014, с. 45).

У сучасному літературознавстві творчий доробок Ірини Калинець неодноразово привертає увагу дослідників. Г. Райбедюк аналізувала образи-символи язичницького світу, невільничу лірику, історіософський дискурс у спадщині поетеси, Л. Топчій зосереджувала увагу на мовних питаннях (функціонування риторичних питань, синтаксичні маркери експресивності).

Л. Мороз змістовно проаналізувала термінологічну пару «національне» — «загальнолюдське», зазначаючи, що вони «взаємозумовлюють і взаємовизначають одне одного: тільки через національне можливо виразити загальнолюдське, загальнолюдське без національного просто не існує» (Мороз, 2002, с. 25).

Мета статті — виокремити й проаналізувати образ Дорошенка як один із проявів ретроспекції в поемі І. Калинець, з'ясувати його роль у художньому світі твору. Мета дослідження зумовлює **завдання**: 1) попередньо проаналізувавши поему «Дорошенко» І. Калинець, окреслити способи відображення образу гетьмана в художній площині; 2) з'ясувати та висвітлити вагу зради та її різномірне художнє втілення в поемі; 3) розглянути можливі результати розгортання та розвитку незгоди між людьми; 4) висвітлити прояви національного в тексті.

У ході дослідження було застосовано біографічний, контекстуальний, історично-етнографічний **методи аналізу**. До біографічного методу зверталися у разі віднайдення перегуків елементів авторського життєпису з художнім світом аналізованого твору, як-от: час написання поеми та відлуння Різдва в тексті. Виокремлення проявів ретроспекції у поемі «Дорошенко» І. Калинець забезпечується застосуванням контекстуального аналізу. Історико-енографічний метод сприяв дослідженню взаємодії літератури, історії та етнографії.

Дослідження виконано у межах наукової роботи науково-інформаційного відділу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ («Сторінками літературно-художніх журналів: хронологічний та систематичний показники журналу «Вітчизна» (1933–2009)»).

Поему «Дорошенко» І. Калинець подарувала на день народження В. Стусу. За спогадами поетеси, у відповідь разом з дорогими віршами отримала доречну заувагу про асоціацію до рядків з «Танцю свічників», одного з розділів поеми.

Поема «Дорошенко» І. Калинець була опублікована в журналі «Вітчизна» в 1992 році.

У центрі поеми — гетьман Правобережної України Петро Дорошенко. За словами І. Калинець, «Дорошенко не конкретна особа, а просто символ гетьмана України» (Калинець, 1992, с. 2). Поетеса відтворювала пріоритети гетьмана Дорошенка. Г. Райбедюк висловила думку про те, що І. Калинець «вкладає у вуста Дорошенка власні націєтворчі інтенції» (Райбедюк, 2016, с. 102).

Дорошенко в поемі І. Калинець подається нестандартним чином. Повністю відсутні портретні деталі. Наявні лише емоції, дії, дотична топоніміка, історичні постаті, історичне тло.

Змальовуючи образ Петра Дорошенка, авторка застосовує епітети «ласкавий, гордий, навісний» (Калинець, 1992, с. 4). За «Словником української мови» прикметник «ласкавий» позначає того, хто виявляє ласку, ніжність; лексема «гордий» вживається для номінації того, хто сповнений особистої гідності, самоповаги, того, хто усвідомлює досягнуті успіхи; слово «навісний» допомагає показати людину, яка виходить за межі, дуже сильна, несамовита, шалена. І. Калинець лише трьома словами влучно охарактеризувала гетьмана.

У поемі відсутня чітка історична фабула. «Це настрої, туга, це наш в'язничий біль за Україною, вкраплений у візію минувшини. А можливо, й незбагненне передчуття дороги вигнання Дем'яна Многогрішного на Забайкалля» (Калинець, 1992, с. 2), — пише поетеса у передмові до власної поеми, опублікованої у журналі «Вітчизна» в 1992 році.

Загалом І. Калинець емоційно оприявнює біографічні віхи з життєпису гетьмана, вдається до інтертекстуальності, обігруючи відомі рядки з народної пісні «Ой на горі та жінці жнуть». Петро Дорошенко був онуком Михайла Дорошенка, соратника Петра Сагайдачного. Тому рядки про тютюн та люльку не випадкові. Якщо факт заміни жінки на тютюн та люльку в козацькій пісні звучить з нотками докору («а позаду Сагайдачний, що проміняв жінку на тютюн та люльку, необачний»), то у поемі, навпаки, як жаль за неправильним вибором («А чи ж я не казав було, Петре, краще люлька й тютюн, ніж дружина?...» (Калинець, 1992, с. 3)). Деякі історики свідчать, що друга дружина Петра Дорошенка — Єфросинія Яненко-Хмельницька — неодноразово зраджувала його, не відзначалася високою моральністю. 1668 року гетьмана повідомили про зраду, кинувши все, він повертається до Чигирин, призначаючи наказним гетьманом Лівобережної України Дем'яна Многогрішного.

Зрада проявляється і на більш високому щаблі — на державному рівні. Факт зради Многогрішного, який перейшов під протекторат

Москви, трактується за допомогою тавтології: «І зрада, зрадніша над зраду, лукавши жінки і страшніш, встає в пекельному вогні, підвівши голову парадно...» (Калинець, 1992, с. 4). І. Калинець використовує морфемний інтенсифікатор, тобто спостерігається утворення оказіонального прикметника «зрадніша» від основи «зрада» та прийом гіперболізації, утворений шляхом повторення однокореневих слів.

Епітет «небачена» кількісно інтенсифікує концепт «подружньої зради», акцентуючи на ньому увагу, підкреслюючи його негативне аксіологічне значення.

Авторка змальовує цю ситуацію кризь біблійну призму: «Розпродано, запродано за Юдин стертий гріш...» (Калинець, 1992, с. 3).

Ретроспекція як спосіб побудови ліричного сюжету надає поемі рис історичної оповіді. На формальному рівні ретроспекція втілюється в прийомі повтору: сюжетного (неодноразове повернення в простір Чигирин), стилістичного (повтор окремих лексем, анафора), ритмічного.

Зрада подається І. Калинець як один із вагомих елементів ретроспективного тексту поеми «Дорошенко». Авторка вдається до фіксації та відтворення зради в особистісному та національному масштабах. У зазначеному творі на поняття зради чоловіка жінкою наштовхуємося вже на першій сторінці.

Стан душі та навколишнього світу після подружньої зради й перед наступною — національною — відтворюється за допомогою лексеми «глухо» та похідних від неї: «...немовби все полишене, мов вигоріло все, мов глухо все поглухло, переглуїло скрізь... А вже на раді в Глухові криваво світить ніж» (Калинець, 1992, с. 3). Тут використовується паронимазія — мовна гра, зумовлена звуковою близькістю та семантичною взаємодією слів-учасників: *глухо* — *поглухло* — *Глухів* (віддалено, за звуковою аналогією — *переглуїло*). І. Калинець робить спробу проведення додаткових семантичних зв'язків між словами, які близькі за звучанням. Співзвучність підштовхує до осмислення їхніх семантичних та стилістичних взаємовідносин. Ці взаємовідносини базуються на аналогічності: 1) *глухий* — той, що не чує або недочуває, в переносному значенні: який не прислухається до думок інших; 2) *переглуїло* — від *глупота* — відсутність розуму, розсудливості, поміркованості. Вони зіставляються по лінії відсутності певної ознаки. Так посилюється ефект сприйняття, підкреслюється безвихідь героя. Звернення до паронимазії допомагає авторці лаконічно та в той же час акцентовано презентувати важливі елементи в зображуваному.

В другому розділі «Січ» показовим є розкол між бідними козаками, так звану голо-

тою і старшинами, неназваним П. Дорошенком з татарами і Дем'яном Многогрішним з москowitzами. Поєднує всіх відчуття невдоволеності. Також І. Калинець натякає на старшинську змову 1672 року, внаслідок якої Д. Многогрішний був усунений з посади гетьмана та ув'язнений в Іркутській тюрмі. Це ув'язнення виявляється в строфі «а заду голодно, мов звір, холодний дибиться Сибір» (Калинець, 1992, с. 5). Іркутськ, як відомо, знаходиться у Східному Сибіру.

Образ старшини моделюється за допомогою кількарізних повторів описів елементів одягу: «біла свита, шовком обшита» (Калинець, 1992, с. 4), «яріють червоно яркі шаровари» (Калинець, 1992, с. 4), «довкола рамен голубі горностаї» (Калинець, 1992, с. 4). Якби авторка писала про сьогоднішнього, то можна було б говорити про аналогію з біло-синьо-червоним російським прапором. Цікаво, що на позначення старшини використовуються художні засоби, які описують передусім зовнішність, а саме одяг, тобто зовнішню оболонку. Це так би мовити своєрідна маска, яка приховує справжню сутність.

У творі «Дорошенко» старшина постає в образі групи людей, яка впевнена у своїй обраності, вищості над звичайними людьми: «нам, панове, дорога, як у рай, як до Бога» (Калинець, 1992, с. 4), «нам — в генерали, щоб голота і шапку, і очі долів, щоб хилилась, як жито, до наших колін...» (Калинець, 1992, с. 5).

У тексті функціонують різноманітні лексеми на позначення «доносу». Ці одиниці умовно можна поділити на 3 групи: 1) слова, що виражають дію зі значенням прикрашання та повільного поширення: «зцяцьковано доноса» (Калинець, 1992, с. 5), «розповзається» (Калинець, 1992, с. 5); 2) лексеми, що позначають ознаки з негативним забарвленням зі значенням нервово-психологічного напруження: «обмаснені», «хапливі, дрижачі», «просмерділі», «хтиві» (Калинець, 1992, с. 5); 3) іменники, що належать до семантичної групи знарядь катувань «палі», «гаки» («Хтиві букви як палі, як гаки гостроносі» (Калинець, 1992, с. 5)).

Загалом П. Дорошенко виступав проти умов Андрусівського договору, який намічав розподіл України на Лівобережну та Правобережну. У 1668 році його обрали гетьманом «обох берегів Дніпра». У березні 1669 року змушений був піти на прийняття турецького протекторату. Д. Многогрішний у 1668 році на козацькій раді був обраний гетьманом Лівобережної України, уклав Глухівські статті з царем Олексієм, при цьому наполягав на виведенні московських воевод з українських міст.

Образ козацтва в поемі «Дорошенко» І. Калинець відзначається відсутністю чіткості, він

не стільки конкретизовано-виписаний, скільки поданий крізь призму марева/туману з проявом окремих аудіо-візуальних деталей: пісня, «малиново-полинні стяги» (Калинець, 1992, с. 6), вогники від любок («як вогняні джмелі, люльки розжарені» (Калинець, 1992, с. 6)). В окрему групу можна виділити абстрактні поняття «воля» та «правда». В аналізованому тексті при описі волі фіксуємо іменники на позначення неясно окреслених контурів (*візія, мрево*) та прикметники, що відтворюють ефект помилкового уявлення, чогось нестійкого (*оманне, хитке, невірне*): «У братському коші лиш візія, оманне мрево волі, хитке й невірне, наче комиші, що на сплавах ростуть у Дикім Полі» (Калинець, 1992, с. 6)). Образ правди реалізується лаконічно з трагічним забарвленням — через прикметник «найжорстокіша»: «правда, найжорстокіша в житті, що побратими гинуть у неволі...» (Калинець, 1992, с. 6). Повтор шиплячого звуку ж емоційно подразнює, ставить за мету розбурхати, спонукати до дій, боротьби, помсти.

У поемі «Дорошенко» репрезентується образ серця козака в короткому часовому вимірі — миті — через ад'єктивність. Семантичний обсяг лексики *серце* визначають такі основні семи: абстрактні ознаки (*горде, нескорене*), умовна характеристика за вагою («з дум обважніле» (Калинець, 1992, с. 7)).

Проблема відсутності єдності серед людей хвилювала І. Калинець. Корінь історичних проблем українців ховається у відсутності єдності. Саме з проханням єдності звертається поетеса до Бога в імprovізованих словах молитви: «Оце єднання в слові і у крові, оце єднання дай нам десь! Не просим, Боже, вічної любові, але єднання, що сильніш над смерть...» (Калинець, 1992, с. 7).

Одним із символів українського Різдва є свічник-трійця. В етнографічних працях відсутні чіткі описи значення свічників-трійць під час зимових свят, однак текст давньої різдвяної колядки, де згадується трійця, що горіла на дереві («Пане Господарю, на Твоім дворі ялина стоїть тонка, висока, листом широка на тій ялині Трійця горіла...»), підтверджує цей факт. До того ж свічник-трійця за формою нагадує герб України — тризуб.

Поетеса акцентує увагу на січні місяці, який символізує початок, надію на позитивні зміни, подолання жорстокості світу. У січні — Різдво — народження Ісуса, спасителя світу. У тексті поеми авторка звертається до неживаних нині назв місяця січня: Прозимець, Просинець, Василь-місяць. С. Шевчук відзначає, що назва *просинець* походить від «просині — частини чистого неба в міжхмар'ї» (Шевчук, 2016, с. 3).

За віруваннями, у різдвяну ніч можуть активізуватися сили зла та хаосу, що будуть перешкоджати народженню світла та порятунку.

У розділі «Танець свічників» обнадійливий початок завершується трагічно: «Враз завіяло чорно. Враз вітер зім'яв білий снігу обрус» (Калинець, 1992, с. 8) або «Порожній стіл на чорнім згарищі безмовних свічників» (Калинець, 1992, с. 8).

Колоподібний танок свічників авторка використовує оригінально: рух по колу заворує, відкриває прохід між світами: минулим і теперішнім, світом померлих та світом тих, хто нині живе.

Поетеса натякає на можливість, яка відкрилася П. Дорошенкові, — об'єднати Лівобережну та Правобережну Україну: «Лиш раз тобі відхилено хітон, де всіх поєднано у почуванні кровним» (Калинець, 1992, с. 8).

І. Калинець згадує, що вона разом із Стефою Шабатурою, Орисею Сенік, Надією Світличною у різдвяну ніч колядували на табірному подвір'ї, вітали з днем народження Василя Стуса, «що зовсім поруч — метрів за двісті, за тридев'ять земель переораних “запреток” і шергами дротів» (Калинець, 1992, с. 2).

В останньому розділі поеми «Вертеп у Дорошенковім палаці» І. Калинець розширює змістовий обсяг традиційного вертепного сюжету. Поетеса здійснює своєрідну контамінацію, поєднуючи різномірний матеріал, а саме: звичні рядки з колядок, опис колядників, натяки на царя, вираження туги за батьківщиною, — у нову смислову художню структуру. Трансформований опис вертепу набуває форми концентрації національної пам'яті.

Відзначимо заміну традиційного рефрену-закликання «Добрий вечір тобі, пане господарю!» — дещо іншим, позбавленим вираження поваги: «Добрий вечір, Господарю!» (Калинець, 1992, с. 12). Мотив «лютої чужини», «втрати батьківщини» витісняє провідний колядковий мотив радості від народження Ісуса.

Основними дійовими особами вертепу поеми «Дорошенко» є звіздар, янголятко, цар Ірод.

Наші пращури вірили, що у Святвечір у хаті перебувають душі померлих родичів. Потойбічних гостей потрібно було вшанувати та почастивав. Висвітлюючи це вірування, І. Калинець користується традиційними уявленнями: господар виносить надвір кутю, худоба набуває можливості говорити.

У віруваннях слов'ян сонце вважалося життедайним началом. І. Калинець змальовує сонце в іншому значенні: «Сонце стало ракетою, розжеврілою, встеклою, Сонце збилося із звичних орбіт» (Калинець, 1992, с. 13). Порушено порядок, відчувається загроза.

У ретроспекції відбувається суворіший відбір історичних епізодів, аніж у хронологічно побудованому художньому часі. Ретроспекція будується на законах пам'яті, яка вибірково зберігає лише ті епізоди, що закарбувалися. Ці епізоди набувають додаткового смислового та емоційного навантаження, презентуються художньо обробленими уявою поетеси.

Зупинимося на епізоді Бучацького мирного договору, який був підписаний в жовтні 1672 року. Договір перешкодив об'єднанню Правобережної та Західної України. Це перекреслювало політичні плани П. Дорошенка щодо створення незалежної держави. Подільське воєводство (східне та західне Поділля з містом Кам'янець, частина Галичини) опинилося під владою Османської імперії. Турки нещадно грабували населення. За П. Дорошенком визнавалася влада над південною Київщиною та Брацлавщиною (Вінницька область, частково Черкаська, Кіровоградська, Одеська). Поляки не поспішали виконувати свої зобов'язання, польський сейм не визнав Бучацький договір.

У поемі «Дорошенко» І. Калинець Бучацький мирний договір презентується через обруч (скатертину): «*І вже у Бучачі обруч на волю стелено, майзелено цвіте з надією привілля*» (Калинець, 1992, с. 9).

Взагалі скатертина символізує хатній достаток, порядок. Але задуми нівелюються негативним символом павутини: «*Лише невидне павутиння — блакитне, чорне, сіре, синє — і небо, й сонце, й світ засотує, і, кров'ю свіжою просочене, мов ржа, рудіє*» (Калинець, 1992, с. 9).

Після зречення булави в 1676 році Петро Дорошенко опинився в росії у своєрідному полоні. Щоправда, полон був почесним, його зробили воєводою у місті Вятка. Він навіть одружився з Агафією Єропкиною. У 1684 році отримав у вотчину село Ярополець під Москвою, де і похований.

Ретроспекцію в поемі «Дорошенко» І. Калинець можна охарактеризувати як сугестивну, оскільки вона базується на асоціаціях, додаткових смислових та інтонаційних відтінках, натяках, неокресленості, а не на логічно сформованих зв'язках.

Демонстрація образів поеми нагадує імпресіонізм у живописі, де настрої виражається окремим мазком пензля. Поетична система «Дорошенка» спонукає читача сприймати кожний образ як вираження глибинних значень, часто не витлумачених авторкою до кінця. Зміна «туманних» образів, їхня плинність створюють неперевершений ефект. Поема діє сугестивно, шляхом зараження настроєм, а не шляхом прямого повідомлення. Зміст не стільки передається дискурсивно, скільки вгадується настроєво, підсвідомо.

При зверненні до ретроспекції використовуються різнокультурні джерела: історичні деталі, шматочки символів, етнографічні елементи.

І. Калинець змушує замислитися над проблемами зради, складністю, неоднозначністю особистостей при владі. Поетеса відчувала трагедію українців, які протягом багатьох століть борються за свою незалежність. Зокрема через художні твори вона намагалася показати історичні проблеми, аби наступні покоління не повторювали помилок своїх пращурів.

Ретроспекція в поемі «Дорошенка» І. Калинець реалізована не лише на художньому рівні (тобто за її допомогою формується текст, вона перебуває у доміантній позиції, є центральною у формуванні художньої образності твору), а й на світоглядному та психотерапевтичному. На світоглядному рівні ретроспекція відсилає авторку до осмислення історичних процесів, пошуку спільного в різних часових площинах. На психотерапевтичному — ретроспекція є ключем повернення до вимушено віддаленої на час написання батьківщини (України).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калинець І. Дорошенко. *Вітчизна*. 1992. № 10. С. 2–13.
2. Мороз Л. Триєдиність як основа універсалізму: (національне — загальнолюдське — духове). *Слово і Час*. 2002. № 3. С. 22–32.
3. Райбедюк Г. Вельчева М. Історіософський дискурс у спадщині Ірини Калинець. *Проблеми становлення української державності*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2016. С. 99–106.
4. Ретроспекція. *Літературознавча енциклопедія*. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 317.
5. Ретроспекція. *Словник української мови*. <http://sum.in.ua/s/retrospekciya>
6. Салата О. Ретроспекція постаті Тараса Шевченка в окупаційній пресі 1941–1944 рр. *Україна у світовій історії*. 2014. № 3 (52). С. 4–52. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/7274/1/O_Salata_YYVI_IS.pdf
7. Топчій Л. Синтаксичні маркери експресивності в мові Ірини Калинець. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 19 (2). С. 58–60.
8. Шевчук С. Назви місяців у російській та українській мовах. *Культура мови*. 2016. <http://www.kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine16-6.pdf>

REFERENCES

1. Kalynets, I. (1992). Doroshenko. *Vitchyzna*, 10, 2–13 [in Ukrainian].
2. Moroz, L. (2002). Tryiedynist yak osnova universalizmu: (natsionalne — zahalnoliudske — dukhove) [Triunity as the Basis of Universalism: (national — universal — spiritual)]. *Slovo i chas*, 3, 22–32 [in Ukrainian].
3. Raibediuk, H., & Velcheva, M. (2016). Istoriosofskyi dyskurs u spadshchyni Iryny Kalynets [Historiosophical Discourse in the Iryna Kalynets' Legacy]. In *Problemy stanovlennia ukrainskoi derzhavnosti* (pp. 99–106), Izmail: RVV IDHU [in Ukrainian].
4. Kovaliv, Yu. (Ed.). (2007). Retrospektsiia [Retrospection]. *Literaturoznavcha entsyklopediia*, Vol. 2 (p. 317), Kyiv: PC «Akademiiia» [in Ukrainian].
5. *Slovnnyk ukrainskoi movy*. (2023). Retrospektsiia [Retrospection]. [in Ukrainian]. <http://sum.in.ua/s/retrospekciia>
6. Salata, O. (2014). Retrospektsiia postati Tarasa Shevchenka v okupatsiinii presi 1941–1944 rr. [Retrospection of the Figure of Taras Shevchenko in the Occupation Press of 1941–1944]. *Ukraina u svitovii istorii*, 3(52), 4–52 [in Ukrainian]. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/7274/1/O_Salata_YYVI_IS.pdf
7. Topchii, L. (2015). M. Syntaksychni markery ekspresyvnosti v movi Iryny Kalynets [Syntactic Markers of Expressiveness in the Language of Iryna Kalynets]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 19(2), 58–60 [in Ukrainian].
8. Shevchuk, S. (2016). Nazvy misiatsiv u rosiiskii ta ukrainskii movakh. *Kultura movy* [in Ukrainian]. <http://www.kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine16-6.pdf>

Maryna Shtolko,

Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-0277-8687>

e-mail: shtolko@ukr.net

RETROSPECTION IN THE POEM “DOROSHENKO” BY I. KALYNETS

In the poem “Doroshenko”, Iryna Kalynets actualises both the issue of the struggle for territorial unity and the disclosure of the problems of social inequality as one of the sources of disagreement between people. The article considers the historical events of Ruina and the image of Petro Doroshenko as interpreted by the Ukrainian poetess Iryna Kalynets. The analysis of the author's interpretation of the historical personality from the historical and family points of view was carried out. It could be argued that the historical events of the 17th century resonate with events of our time. The purpose of the study is to analyse the author's ways of displaying retrospective elements in the poem “Doroshenko” by Iryna Kalynets. The structure of the retrospective category and its organisation in the poem are analysed. To achieve the goal of the research, the following methods of literary analysis were applied: biographical, contextual, historical and ethnographic. An attempt was made to single out the variations in the meaning of the term-concept “retrospection”. It is indicated that when using retrospection, a purposeful and weighted selection of historical episodes takes place. Retrospective episodes receive an additional semantic and emotional load, they are presented artistically processed by the imagination of the poetess. Retrospection in the poem “Doroshenko” by Iryna Kalynets can be characterized as suggestive, as it is based on associations, additional semantic and intonation shades, hints, vagueness. The article notes one of the stages of the poem's existence. The poem was presented to Vasyl Stus for his birthday. In response, the author received “feedback” — comments on a separate section. It is noted that a characteristic feature of the presentation of the image of Hetman Doroshenko is the absence of portrait details. Instead, emotions, actions, toponymy, and historical background are important. I. Kalynets is worried about the problem of betrayal (at the household and state levels). The poet is interested in the issue of social inequality. The article emphasizes the methods of modeling the image of a Cossack elder. Research attention is also focused on the lack of clarity in the presentation of Cossacks. The functioning of lexemes denoting the concept of “denunciation” is analyzed. An attempt is made to interpret Christmas attributes.

Key words: retrospection, Doroshenko, betrayal, Iryna Kalynets.

Стаття надійшла до редакції 12.01.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Вадим Юрченко,

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

<https://orcid.org/0009-0006-7534-6913>

e-mail: tseneya1708@gmail.com

КОНЦЕПТ «МАКСИМАЛІЗМ» У КРИТИЧНИХ ПРАЦЯХ Є. СВЕРСТЮКА ТА І. ДЗЮБИ

Предмет цієї статті — концепт «максималізм» у критичних працях шістдесятників, зокрема Є. Сверстюка та І. Дзюби. Наразі ще не було досліджень, які торкалися рецепції максималізму критиками-шістдесятниками, та місця цього концепту в публіцистичній і науковій мові критиків. Це перша спроба такої розвідки, що й зумовлює її актуальність. Крім того, стаття може стати основою для подальших досліджень мови шістдесятників у межах постколоніальної теорії, оскільки торкається проблеми впливу імперії на особистість. Мета дослідження — з'ясувати частоту вживання концепту в критиків-шістдесятників, оцінити його місце та роль в ідеологічній мові імперії, визначити зміни в тлумаченні концепту на відміну від усталеного. Зроблено такі висновки. 1. У теорії критиків-шістдесятників концепт «максималізм» був високопродуктивним, суголосним добі й тогочасній ідеологічній мові. Окремі праці літературних критиків були присвячені проблемі морального максималізму, а І. Дзюба вживав концепт з надзвичайною частотою (тільки в тритомнику «З Крилиці літ» — фактично в кожній четвертій статті). 2. Критики були свідомі штампованості цього концепту та частого його вживання у тогочасній періодичній/критичній літературі і вносили в нього власний сенс, який опонував тодішньому поширеному некритичному його вживанню в радянській публіцистиці. 3. Концепт є одним із основних у моральній свідомості шістдесятників, і вони вносили в нього дуже подібний сенс, що ґрунтувався на ідеях морального абсолютизму, зокрема кантіанській філософії. Усі наголошували на потребі творення високоморальної людини, вимогливої насамперед до себе, здатної на самопожертву в ім'я високої моральності, громадянського обов'язку, уваги до упосліджених, віри у здатність інтелігенції змінити світ. Яскраво опонували ідеям морального релятивізму, який був для них неприйнятний, що загалом характерно для морального абсолютизму. Наявна окрема різниця в декларованих джерелах моральності: у Є. Сверстюка вони релігійні. Це дослідження може стати основою для подальшого вивчення проблем моралі у художній творчості й критиці шістдесятників.

Ключові слова: шістдесятники, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, етика, моральний абсолютизм, максималізм

Українське шістдесятництво насамперед відоме як літературне покоління, яке шукало свободу. Бунт та незгода часто йдуть пліч-о-пліч з ідеєю свободи, особливо в екзистенціалістському її розумінні. Детально на цьому вимірі співвідношення свободи та бунту зупинялася Л. Тарнашинська в статті «Виміри свободи: бунт як екзистенціальна проблема шістдесятників» та «“Свобода від...” чи “свобода для...”: кореляція екзистенціальної домінанти з гуманістичним психоаналізом» (Тарнашинська, 2013, с. 348–365, с. 381–395). Втім, є й зовнішній вияв боротьби за свободу: в умовах посилення контролю над людиною загалом і її творчістю зокрема, загалом над національними культурами українські шістдесятники мали об'єктивну мотивацію для відкритого опору державній системі, яка на словах обіцяла

загальну рівність індивідів та націй, а насправді пригноблювала і перших, і других.

Незгода шістдесятників, навіть якщо «у системі радянських координат» була системною та виваженою і проявлялася на багатьох рівнях: як безпосередньо у творчості, виражена в змісті (як-от «На цвинтарі розстріляних ілюзій» В. Симоненка) та формі (скажімо, новаторська й оригінальна «баладна» поезія Драча), так й у філософсько-критичному вимірі. Яскравим прикладом такої боротьби за свободу є, зокрема, «Інтернаціоналізм чи русифікація» І. Дзюби, де в межах марксизму-ленінізму показано невинуватість чинної тоді національної політики, або ж «З приводу процесу над Погружальським» Є. Сверстюка — статті, яка стала неофіційним стартом дисидентського руху та відкритої незгоди тодішньої інтелігенції.

Проте цей потяг до свободи проявлявся в науково-критичній думці якщо й непрямо, то бодай опосередковано. Одним із таких опосередкованих способів боротьби була мова й способи говорити. Мова — головний «робочий» матеріал для будь-якого митця та літературного критика. Зважаючи на це, жодна інша тоталітарна система ХХ століття не пішла так далеко у підкоренні мови, як радянська. І йдеться не лише про притаманні багатьом імперіям методи утистки, як-от обмеження вживання усіх мов, окрім мови метрополії, а й характерну лише для СРСР «радянізацію» мов «братніх народів», а точніше, їх «раціоналізацію»: це викидання з мови усього «зайвого», «шкідливого» — слів іншомовного походження, синонімів та омонімів, «механізувати» граматику тощо (Кузнецова, 2023, с. 164). Ці заклики та експерименти стихли вже в 1930-х, але боротьба з «буржуазними словами» та за «чистоту мови» тривала аж до кінця існування СРСР, а в певних формах й ідеях триває і досі. Таке прискіпливе ставлення метрополії до мови, особливо в роки сталінських репресій, окрім усього іншого, створило великий пласт радянського канцеляриту та набору штампованих фраз, якими було дозволено говорити, а ширше — і мислити (Кузнецова, 2023, с. 177).

Тиск шаблонізації та канцеляризації мови відчувало все молоде покоління шістдесятників. Так, І. Дзюба неодноразово згадував, що й він сам, і його однокурсники в університеті часто підмічали шаблонні, канцеляритні вирази викладачів і між собою висміювали їх — як ті, що були породжені неосвіченістю та прямими вимогами начальства (Дзюба, 2013, с. 73), так і загалом незугарні й породжені системою як такою (Там само, с. 76). На протигагу цьому, викликала захоплення й естетичне зачудування «народна» українська мова у всьому її різноманітті, чута з уст різних мовців, завжди різна та оригінальна. Цікаві та унікальні фрази з неї І. Дзюба занотовував фактично все своє життя. Можливо, зрештою це теж стало одним із факторів незгоди з режимом: шістдесятники, безумовно, поділяючи багато ідей «лівого» світогляду, бачили, що справжня мова народу — не така, як усталений і жорстко контрольований канцелярит радянської інтелігенції та видань, і саме тому народність та повага до простої робочої людини у них так гармонійно поєднувалася з оригінальними пошуками в мові й боротьбою з її шаблонізацією.

Одним із таких мовних і водночас світоглядно-філософських елементів незгоди стало переосмислення поняття максималізму та максималістичного світогляду героїв художніх тво-

рів: позитивні персонажі соцреалістичної літератури мали бути однозначно позитивними, відданими партії та ідеям соціалізму, їхні конфлікти — абсолютно простими, відповідно літературна критика використовувала велемовні риторичні гіперболізовані пасажі на тему того чи іншого твору й характеризувала літературні твори в позитивному чи негативному ключі згідно з ідеологічними настановами.

Шістдесятники ж підходили до таких викидків з інших світоглядно-філософських позицій і надавали цим поняттям ширший сенс із власними конотаціями. Так було і з концептом морального максималізму та максималізму загалом. На ті часи це був усталений троп, яким критики могли вказати на ідеологічно правильні тексти й часто вживали в літературознавчих дискусіях зокрема. І. Дзюба неодноразово у своїх працях згадує, що сам цей термін у радянській критиці став кон'юктурним, зокрема в працях «Микола Вінграновський» (Дзюба, т. 3, с. 548), «Феномен Євгена Сверстюка» (Дзюба, т. 1, с. 633), «Різьбяр власного духа (Василь Стус)» (Дзюба, т. 3, с. 603). Наприклад, в останній праці І. Дзюба зазначає, що не може приписати йому моральний максималізм, адже він був ще давно «замацьканий і скомпрометований людьми, які вимагали подвигів від інших, та й офіційною літературною риторикою, а самі літератори, публіцисти та журналісти часто теоретизували про «моральний максималізм» як визначальну рису «радянської людини»» (Дзюба, т. 3, с. 610). Звісно, термін міг бути скомпрометований, проте його активна наявність у дискурсі не могла не позначитися на мові та способі висловлення думок тогочасних критиків, навіть особливо незгодних, тож у шістдесятників поняття «максималізм» трапляється досить часто. Безумовно, найбільше в літературно-критичних публікаціях, пізніше — у спогадах, передмовах тощо. «Цей літературний символ був близький людям гарту Світличних з їхнім пекучим моральним максималізмом», — згадувала М. Коцюбинська про Світличних у спогадах (Коцюбинська, 2008).

Проте найбільше послуговувалися цим концептом Є. Сверстюк та І. Дзюба. У Є. Сверстюка вживання терміна «максималізм», зокрема «моральний максималізм», можна побачити у двох основних аспектах: моральний максималізм християнства та моральний максималізм поета в ситуації вибору. Проблема морального, себто духовного максималізму, була важливою для нього як неодмінна засада збереження української духовності й моральності. Так, Є. Сверстюк прямо згадує про цю моральну позицію у виступі «Моральні сили руху»:

«...Бо люди зреклися морального максималізму Нагірної проповіді й відкинули всі приписи...» (Сверстюк, 1993, с. 50–53). У виступі йдеться, зокрема, про потребу присутності високоморальної особистості в політичному житті України, і, за Є. Сверстюком, це ті «справжні», що «єднуються навколо високих безкорисливих принципів і ставлять честь та обов'язок над усе, [...] Хто віддає своє найдорожче, той справжній». Тобто, інакше кажучи, ідеалісти, моральні максималісти, здатні жертвувати поточними потребами заради абсолютного блага — це той етичний погляд, що цілком відповідає моральному абсолютизму в кантівському його розумінні.

Етика у Є. Сверстюка ґрунтується не лише на суспільних засадах, а й релігійних: «мірою людини є Бог». Потреба релігійного єднання, повнокровне відродження релігії, повернення до біблійних істин попри їхню недосяжність — усе це є лише частиною думок автора в його публіцистичній спадщині. У статті «Європейський контекст» він, зокрема, репрезентує аполіогію християнства й зупиняється на християнському базисі моральності шістдесятників — як основоположчому для високої моральності людини-громадянина. Йдеться про моральний абсолютизм, чітку різницю між «є» та «повинен/мусить», тож автор із позиції християнської етики прямо згадує про етичну теорію Канта, де обґрунтовано ці поняття. Водночас на противагу кантіанському (і християнському) абсолютизму Є. Сверстюк заперечує моральний релятивізм як, на його думку, морально невибагливий — що загалом відповідає максималістичним принципам морального абсолютизму. Проте ці роздуми й акцентуації на іншості є добрим свідченням сутності морального максималізму у дискурсі (особливо пізнього періоду) шістдесятників (Сверстюк, 1993, с. 168–175).

За Є. Сверстюком, інтелігенція має бути мудрим провідником, який вестиме людей за собою, обов'язок — безкорисливим, як духовна потреба, а принциповість у нього отожднюється з мучеництвом. Саме так він говорить про В. Стуса у спогадах про нього — як про мученика, перед яким «смирніє світ» (Сверстюк, 1993, с. 140–161). Він залишається для Є. Сверстюка втіленням етичної людини, з «надто гострим моральним чуттям», «моральний максималізм був з ним завжди, як пульс», гордий з природи, але безкорисливий і скромний на людях. Як релігійному мученику, І. Світличний приписує В. Стусові релігійний аскетизм і всеохопне суспільне відторгнення: «у Василя свят не було», зазначає, що в нього не було читача й жодної читацької уваги, наголошує, що

він жив і працював без жодної ласки суспільства чи слави, «пасинком у камінній мачухи, яка зовсім не брала його до уваги», бідний і упосліджений, повноцінно міг жити лише у світі культури, і в поезії програвав на тлі гострої публіцистичності 1960-х.

Проте у цій же статті можна помітити суперечність у тексті самого Є. Сверстюка: не визнаний читачем, але з багатьма «неофіційними» читачами, з бельгійським перекладом «Зимових дерев» і винятковою повагою літературної редакції Зінаїди Піскорської, з життям ніби в бідності, але з бібліотекою вдома, приватним будинком з хорошим садом, у якому з товаришами грав у бадмінтон (Сверстюк, 1993, с. 143), тобто не вів життя за межею бідності. І нарешті, Є. Сверстюк наголошує, що В. Стус був «з природи людина релігійна» в контексті християнства, «чоловік, який розмовляє з Богом», і якщо в його творчості і є сумніви, то це сумніви пошуку — попри те, що проблема релігійності В. Стуса донині є дискусійною. На думку багатьох дослідників, релігійність у широкому значенні була йому властива, проте поет часто мислив про неї не категоріями сакрального, а трактував із більш абстрактних філософських позицій і до християнства мав послідовно негативне ставлення (Безверхий, Пірус, 2018). Втім, Є. Сверстюк неодноразово наголошував, що В. Стус був релігійною людиною, оскільки сам вбачав джерела моральності в християнстві, адже митець фактично залишався уособленням його ідеального морального максималізму. І нарешті, він сприймає арешт В. Стуса як апофеоз мученика — піднесення через страждання: етична висота поета не могла бути абсолютною без жаровні страждань, а саме арешту, і він, як і релігійні мученики, котрі після катувань і знущань ставали святими, лише після арешту зміг піднятися до вершин моральності, остаточно позбутися диявола спокуси, прийняти безневинну кару. Тобто В. Стус стає для Є. Сверстюка міфологемою, уособленням моральної непоступливості та найвищих етичних ідеалів.

Загалом філософсько-моральні пошуки Є. Сверстюка добре підсумувала Л. Тарнашинська у статті «Між ідеалізмом і “критичним пафосом”»: про феномен національної інтелігенції і виокремила у них дванадцять основних пунктів: особлива роль інтелігенції в житті суспільства, безкорисливість служіння, традиція і тяглість, християнські традиції інтелігенції та обов'язок, гідність, постійне апелювання до сумління, постійна опозиційність інтелігенції, потреба абсолютних цінностей, потреба в любові, потреба великої віри, потреба глибоких знань, національно-релігійна самосвідо-

мість як фундамент культури інтелігенції (Тарнашинська, 2019).

Термін «максималізм» часто можна зустріти і в текстах І. Дзюби. Наприклад, у його тритомнику «3 криниці літ» у нейтральному та найбільш усталеному зараз значенні (як «юнацький максималізм») він трапляється лише в статті «Скіфський степ під небом України (Борис Мозолевський)» (Дзюба, т. 1, с. 487). У решті його доробку цей концепт має лише позитивне або негативне значення.

З позитивного можна виокремити кілька ліній: це максималізм ідейний — коли І. Дзюба торкається проблем впливу на письменника революційних або радикальних ідеологій. У кожній такій статті він наголошує на потребі розуміння специфіки часу й ставиться до такого максималізму з повагою та розумінням і не заперечує його, а радше наголошує на його нездійсненності в тих реаліях. У такому позитивному сенсі цей концепт можна знайти в статті І. Дзюби «В обороні людини й народу», де він говорить про письменників 1920-х років, які опинилися в «шалених завихреннях ентузіазму й ідейного максималізму», і виправдовує їх викликами доби, а ідейний максималізм у нього тут — радше стрибання в крайнощі кожної ідеї, за яку автори хапалися до кінця, або ж через яку відчували величезний тиск. Ще він говорить про це в розділі «Проза (20–30-ті роки ХХ століття) з “Історії літератури ХХ століття”», де знову торкається проблеми «революційного максималізму», тобто ідейного. Нарешті, подібне розуміння таких ідеологій І. Дзюба подає і в статті «Про “демократичний” нігілізм», де називає більшовизм логічним продовженням соціал-максималістичних політичних течій, який, на його переконання, і був природним породженням свого часу (Дзюба, т. 2, с. 587).

Друга лінія розуміння максималізму — це максималізм чуттєвий та настроєвий. Це радше максималізм «чистоти душі» невинного героя, і в І. Дзюби він часто йде в руслі пошуку протиставлення «бездуховного» героя-притосованця. Так, у статті «“Прекрасні легенди” про любов і “любов” без прекрасних легенд» він наголошує на опозиції чуттєвого максималізму головної героїні та практицизму й розрахованості героя — це розділення високоморального, високоідейного та приземленого, міщанського — частий лейтмотив як у літературній критиці, так і в художній творчості шістдесятників і певним чином пов’язаний з ідеологією СРСР загалом (Дзюба, т. 1, с. 172). Ця опозиція «високе — низьке» в схожій схемі повторюється в його статті «“Неопалима книга” про «Марусю Чурай» Ліни Костенко. Цього разу вона

в І. Дзюби — між героїчно-максималістським світопочуттям головної героїні та тверезо-практичною, егоїстично-влаштувальницькою життєвою настановою односельців (Дзюба, т. 1, с. 539).

Третя лінія позитивного максималізму — це власне моральний максималізм і роздуми про нього у працях І. Дзюби. Він трактує його як високу цінність, яка спонукає людей змінювати світ, є усвідомленим, направленим перш за все в себе, у вимогливість до себе, і вже потім — до інших. Такий моральний чи духовний максималізм І. Дзюба знаходить у багатьох авторів. Наприклад, у статті «Поезія вигнання» Є. Маланюка, де вирізняє духовний максималізм самонастановлення. Крім того, у такому контексті він писав про Василя Блакитного («Він є у житті України») (Дзюба, т. 1, с. 643). Максималістом І. Дзюба називав і ще одного «забутого» шістдесятника — Бориса Мамайсура («Забуті — поруч (Про ще одного “шістдесятника”)») (Дзюба, т. 1, с. 667). Також він вирізняє «етичний максималізм» у творчості Т. Шевченка і Ф. Шиллера (стаття «Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства»), але до кінця цей термін не прояснює (Дзюба, т. 2, с. 528). Згадує І. Дзюба про максималізм у контексті «Одержимої» Лесі України, даючи Міріам саме таку характеристику (Дзюба, т. 3, с. 180): йдеться про працю «Леся Українка». У ній же він називає максималісткою і саму Лесю Українку за те, що вона, за І. Дзюбою, свідомо вирішила протистояти історичним неминучостям. У статті «Читаючи Кобилянську (кілька зіставлень)» І. Дзюба вживає термін «моральний максималізм» у контексті принциповості в життєвій позиції, виводить його на ширші від фемінізму горизонти, також згадує про колізію духовного максималізму жінки та чоловіка (коли останній часто не може дорости до висот першої) (Дзюба, т. 3, с. 244). Є в нього й інтерпретація максималізму як риси «природної людини» у статті про «Тіні забутих предків» — «А на этот раз — перелом настоящей?», де дослідник пише про гуцулів та їхні традиції як щось невід’ємне від природи, далеке від цивілізації, і приписує їм «первозданный максимализм человеческой природы» — у цьому контексті можна говорити про привілейований і дещо несправедливий погляд на ці культурні особливості, проте це не тема цієї розвідки (Дзюба, т. 2, с. 741).

Проте найбільше І. Дзюба пише про моральний максималізм і найширше пояснює це явище у своїх статтях та передмовах, присвячених шістдесятникам. Наприклад, він багато розмірковує про моральний максималізм у контексті творчості В. Симоненка, і ставить цей

концепт поряд із духовним аристократизмом та «мужицьким» соціальним демократизмом (Дзюба, т. 3, с. 528). Важливо, що тут І. Дзюба протиставляє погляди поета — «бюрократичній машині» і людям, які лише говорять від імені держави, — тобто, по суті, ставить його у позицію істинного демократа, котрий насправді і є тим голосом і захисником народу. У статті «Микола Вінграновський» він номінує «так званім максималізмом» громадянську й духовну повносуцність і стверджує, що таке світобачення притаманне всім шістдесятникам. Образи, які можна сприйняти як гіперболізовані, І. Дзюба називає щирими. Втім, уже далі наголошує, що форма для шістдесятників — не головне, і якщо згодом образи й заклики стали «скромнішими», то морального абсолютизму та щирості в них поменшало. І. Дзюба зазначає, що внутрішній максималізм М. Вінграновського — це безмежне переживання повноти буття, високий громадянський та естетичний ідеал, постійна, хоч і непомітна, рефлексія та самоосудження, щире звертання до вічних тем (Дзюба, т. 3, с. 548). У статті «Народжуйте себе допоки світу», присвяченій творчості І. Драча, він роздумує про джерела «морального ідеалізму та максималізму» шістдесятників і пов'язує його появу з тяжким повоєнним дитинством (Дзюба, т. 3, с. 585). Стаття «Різьбяр власного духу (Василь Стус)» цікава тим, що тут І. Дзюба пов'язує моральний максималізм поета з кантіанською філософією моралі та його моральним імперативом, на основі якого теорія моралі й вибудувала ідею морального абсолютизму. Автор наголошує, що хоча В. Стус ніколи не розводився пафосно про максималізм, однак сутнісно сповна його сприйняв. Нижче І. Дзюба приписує поетові «духовний» та «етичний» максималізм, маючи на увазі загалом те саме.

Багато роздумів про моральний максималізм шістдесятників І. Дзюба подає у статті «Феномен Євгена Сверстюка». Він розтлумачує це поняття як рису, підкріплену діями та життям, вимогливістю до самого себе, а не до зовнішнього, а головне — вдумливістю моральності й розуміння потреби вимагати морального максимуму при розумінні чужих обставин і можливостей — тобто не формулювання сліпих емоційних вимог, а вимог слухних, обґрунтованих.

Крім того, так само важливою для розуміння І. Дзюбою морального максималізму є стаття «...І вічні питання до білого світу (нотатки про лірику Леоніда Талалая)», де він розмірковує про велич поета й про важливість того, що той ставить «вічні питання», а ту обставину, що він здатен ними страждати, сприймає як

високий рівень моральності й наголошує, що це є свідченням духовного максималізму особистості. Тобто для І. Дзюби моральний максималізм — це не лише раціональне усвідомлення потреби діяти послідовно й правильно, а й емоційне переживання потреби цієї правильності. Тут він іде строго за класичною етичною концепцією. У статті «Незглибимість життя (штрихи до портрета І. Мележа)» І. Дзюба наголошує, що моральний максималізм — це ноша не лише аристократів, як це було в класичній літературі, а й нерідко — простих людей (Дзюба, т. 1, с. 808). З легкою іронією про такий максималізм він говорить у праці «Палітра “міської” повісті (нотатки про творчість Ніни Бічуї)», де заперечує характеристику оповідача про свою героїню як «максималістку» і зазначає, що максималізм — це не лише самоїдство та дратівливість, а значно більше і вище духовне налаштування, за яке в тоталітарній реальності людина ще й відповідає більше, ніж героїня у творі, — вочевидь, відсилаючи до шістдесятників та їхнього жертовного максималізму (Дзюба, т. 1, с. 571).

У негативному ж значенні термін «максималізм» у працях І. Дзюби вживається в сенсі максималізму «зовнішнього» та «нерозумного» — наприклад засудження поколінням незалежності поетів 1920-х років за їхню політичну позицію він називає «антиісторичним максималізмом», або ж пов'язує його з надмірними вимогами сучасних критиків до літератури минулого. Також нерідко вживає це поняття у лапках, для підкреслення того, що цей максималізм — несправжній, фальшивий, вдаваний. Це для І. Дзюби та сама неуважність до іншого, якої не було в Є. Сверстюка, а ширше — у справжнього морального максималіста.

Підсумовуючи, варто зазначити, що загалом лише в тритомнику «З криниці літ» із вибраних статей І. Дзюби цей термін вживається у понад 36 статтях із 159 поданих, а в багатьох інших автор звертається до цього концепту опосередковано, тобто прямо згадує про нього майже в кожній четвертій статті. У абсолютній більшості з-поміж них максималізм згадується в позитивному значенні, йде разом із уточненнями «етичний», «моральний», «духовний» і стосується переважно моральної сфери. Коли ж термін набуває негативного відтінку, то часто вживається в лапках — як знак авторської іронії та осуду, тобто фактично переінакшений позитивний термін. В абсолютній більшості статей, присвячених іншим шістдесятникам, І. Дзюба стверджує, що їм притаманний моральний або етичний максималізм. Так було зі статтями про М. Вінграновського, В. Симо-

ненка, Б. Мамайсура, І. Світличного, І. Драча, В. Стуса, Є. Сверстюка. Тож моральний максималізм для І. Дзюби — це внутрішня налаштованість людини на справедливість, вимогливість насамперед до себе, з чого випливає заперечення снобізму, підкріплене кантіанською філософією моралі, тобто моральним абсолютизмом. При цьому моральність має залишатися не лише декларативною, а й бути наповненою емоціями й щирим переживанням, а також виражатися у громадянській позиції та самовідданий роботі. І. Дзюба вірить, що моральний максималіст може і змінює світ на краще і що найкращі люди такого ґатунку вже значною мірою зробили це своєю працею. Звісно, як є правильні (з погляду морального абсолютизму) способи жити в суспільстві, так є і неправильні — система морального максималізму не терпить байдужості до людського горя, пристосуванства, життя без реальної громадської цінності. У багатьох статтях І. Дзюби часто лунають антимищанські ідеологеми. Помітне й таке авторське спостереження: на відміну від Є. Сверстюка, І. Драча не звертається до християнської генези моральності, але й демократично не заперечує її, натомість його джерела моральності — соціально-філософські.

Отже, для українських шістдесятників моральний максималізм навіть термінологічно був не негативним поверхневим сліпим ідеалізмом, породженим неусвідомленістю складності буття, а навпаки — позитивною характеристикою високоморальної людини, вимогливої насамперед до себе, толерантної до недосконалості світу, проте непоступливою в неправді й здатної на самопожертву в ім'я високої моральності. З етичного погляду цей світогляд є моральним абсолютизмом, нехай і з різними джерелами моральності в кожного з-поміж шістдесятників і яскраво опозиційним до морального релятивізму у всіх його проявах, зокрема «міщанської» філософії. Непоступливість та потребу високоморальності шістдесятники розуміли як обов'язкову рису інтелігенції, а сама інтелігенція, за їхніми поглядами, має відігравати велику роль у суспільстві й вдосконалювати його, а для цього мати високі моральні та інтелектуальні якості. Шістдесятники щиро вірили в інтелектуальну особистість та її здатність активно змінювати світ. Саме тому, на їхнє переконання, людина такого покликання має обов'язково виконувати високий громадянський обов'язок перед суспільством, бути носієм демократизму, проявляти увагу до упосліджених.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безверхий О., Пірус Т. Релігійні погляди Василя Стуса. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст*. Вінниця, 2018. С. 13–17. <https://jvsmk.donnu.edu.ua/article/view/5662>
2. Дзюба І. З криниці літ. Т. 1–3. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007.
3. Дзюба І. Не окремо взяте життя. Київ: Либідь, 2013. 760 с.
4. Коцюбинська М. Світло Світличних: Іван і Марія. *Іван Світличний, Надія Світлична. З живучого племені Дон Кіхотів*. Київ: Грамота, 2008. С. 5–44.
5. Кузнецова Є. Мова-меч. Як говорила радянська імперія. Глибока: Твоя підпільна гуманітарка, 2023. 376 с.
6. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Знання, 1993. 244 с.
7. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. Київ: Академперіодика, 2013. 678 с.
8. Тарнашинська Л. Між ідеалізмом і «критичним пафосом»: про феномен національної інтелігенції. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Історико-літературний та поетикальний аспекти*. Київ: Смолоскип, 2019. 592 с.

REFERENCES

1. Bezverkhyi, O., & Pirus, T. (2018). Relihiini pohliady Vasyliia Stusa [Vasyl Stus' Religious Views]. In *Vasyl Stus: zhyttia, ideolohiia, tvorchist, sotsiopolitychnyi i literaturnyi kontekst* (pp. 13–17) [in Ukrainian]. <https://jvsmk.donnu.edu.ua/article/view/5662>
2. Dziuba, I. (2006–2007). *Z krynytsi lit* [From the Well of Years]. Vol. 1–3, Kyiv: PH “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
3. Dziuba, I. (2013). *Ne okremo vziate zhyttia* [Not a Separately Viewed Life]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

4. Kotsiubynska, M. (2008). Svitlo Svitlychnykh: Ivan i Mariia [The Svitlychni's Light: Ivan and Maria]. In *Ivan Svitlychnyi, Nadiia Svitlychna. Z zhyvuchoho plemeni Don Kikhotiv* (pp. 5–44). Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
5. Kuznietsova, Ye. (2023). *Mova-mech. Yak hovoryla radianska imperiia* [Language as a Sword. As the Soviet Empire used to say]. Hlyboka: Tvoia pidpilna humanitarka [in Ukrainian].
6. Sverstiuk, Ye. (1993). *Bludni syny Ukrainy* [Prodigal Sons of Ukraine]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
7. Tarnashynska, L. (2013). *Siuzhet Doby: dyskurs shistdesiatnytstva v ukrainskii literaturi XX stolittia* [The Plot of the Day: The discourse of the Sixties in the 20th-century Ukrainian literature]. Kyiv: Akadempriodyka [in Ukrainian].
8. Tarnashynska, L. (2019). Mizh idealizmom i “krytychnym pafosom”: pro fenomen natsionalnoi intelihtentsii [Between Idealism and “critical pathos”: About the phenomenon of the national intelligentsia]. In *Ukrainske shistdesiatnytstvo: profili na tli pokolinnia (Istoryko-literaturnyi ta poetykalnyi aspekty)*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

Vadym Yurchenko,

Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0009-0006-7534-6913>
e-mail: tseneya1708@gmail.com

**THE CONCEPT OF “MAXIMALISM” IN THE LITERARY STUDIES
BY Ye. SVERSTIUK AND I. DZIUBA**

Subject of this article is the concept of “maximalism” in the critical works of the Sixtiers, particularly focusing on Yevhen Sverstiuk and Ivan Dziuba. So far, there have been no studies addressing the reception of maximalism by Sixtier critics or its place in their journalistic and scholarly discourse, making this investigation a pioneering effort and thus highly relevant. Furthermore, this article could lay the groundwork for further examination of Sixtier language within the framework of post-colonial theory, as it touches upon the issue of imperial influence on individual identity.

The aim of this research is to determine the frequency of the usage of the maximalism concept among Sixtier critics, evaluate its position and role within the ideological language of the empire, and discern any shifts in interpretation from established norms. The following conclusions have been drawn: 1. In the theoretical constructs of Sixtier critics, the concept of «maximalism» emerges as highly productive, consonant with the prevailing ideological discourse of the time. Several works of literary critics were dedicated to the issue of moral maximalism, with Ivan Dziuba employing the concept with notable frequency (appearing in roughly every fourth article within the trilogy “From the Well of Years”). 2. Sixtier critics were aware of the stereotypical nature of this concept and its frequent usage in contemporary periodicals and critical literature. They imbued it with their own nuanced meanings, which opposed the prevalent uncritical usage within Soviet public discourse. 3. Moreover, maximalism emerges as a fundamental aspect of the moral consciousness of the Sixtiers, embodying ideals of moral absolutism, particularly within Kantian philosophy. They emphasized the necessity of fostering individuals of high moral standing, primarily demanding of themselves, capable of self-sacrifice in the name of moral rectitude, civic duty, attention to the oppressed, and the belief in the intellectual's ability to change the world. They vehemently opposed the ideas of moral relativism that were deemed unacceptable and antithetical to moral absolutism. There exists a distinct divergence in the declared sources of morality, with Ye. Sverstiuk emphasizing Christian sources, while Ivan Dziuba's sources differ, leaning towards socio-philosophical sources.

This study can serve as a foundation for further research into moral issues in the works and criticism of the Sixtiers.

Key words: Sixtiers, Ivan Dziuba, Yevhen Sverstiuk, ethics, moral absolutism, maximalism.

Стаття надійшла до редакції 09.02.2024

Прийнято до друку 29.03.2024

Наукове видання

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

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

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 23, 2024

kybg.edu.ua

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали *Л.В. Потравка, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Н.В. Клименко

Підписано до друку 24.06.2024. Формат 60×84/8.
Ум. друк. арк. 10,23. Наклад 100 пр. Зам. № 4-27.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8052 від 29.01.2024 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 столичного університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.